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



ӘЛ-ФАРАБИДІҢ 1150 ЖЫЛДЫҚ ЖӘНЕ АБАЙДЫҢ 175 ЖЫЛДЫҚ МЕРЕЙТОЙЛАРЫНА АРНАЛҒАН «ІХ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: «КӨРКЕМДІК БІЛІМНІҢ ҰЗДІКСІЗ ЖҮЙЕСІНДЕ БІЛІМ БЕРУ САПАСЫНЫҢ ЖОҒАРЫЛАУЫ» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ (14 ақпан 2020 жыл, Нұр-Сұлтан)

THE MATERIALS

OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE «THE 9TH BORANBAYEV READINGS: PROBLEMS OF MAKING THE QUALITY OF EDUCATION IN THE CONTINUOUS SYSTEM OF ART EDUCATION», IN HONOR OF THE CELEBRATION OF THE 1150th ANNIVERSARY OF AL-FARABI AND THE 175TH ANNIVERSARY OF ABAY

(Nur-Sultan, 14 february 2020)

МАТЕРИАЛЫ

МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕН-ЦИИ «IX-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ПРОБЛЕМЫ ОБЕСПЕЧЕНИЯ КАЧЕСТВА ОБУЧЕНИЯ В НЕПРЕРЫВНОЙ СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ», В ЧЕСТЬ ПРАЗДНОВАНИЯ 1150-ЛЕТИЯ АЛЬ-ФАРАБИ И 175-ЛЕТИЯ АБАЯ (Нур-Султан, 14 февраля 2020 года) УДК 378 ББК 74.58 Ә 76

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

ӘЛ-ФАРАБИДІҢ 1150 ЖЫЛДЫҚ ЖӘНЕ АБАЙДЫҢ 175 ЖЫЛДЫҚ МЕРЕЙТОЙЛАРЫНА АРНАЛҒАН «ІХ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: «КӨРКЕМДІК БІЛІМНІҢ ҰЗДІКСІЗ ЖҮЙЕСІНДЕ БІЛІМ БЕРУ САПАСЫНЫҢ ЖОҒАРЫЛАУЫ»= «ІХ-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ПРОБЛЕМЫ ОБЕСПЕЧЕНИЯ КАЧЕСТВА ОБУЧЕНИЯ В НЕПРЕРЫВНОЙ СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ», В ЧЕСТЬ ПРАЗДНОВАНИЯ 1150-ЛЕТИЯ АЛЬ-ФАРАБИ И 175-ЛЕТИЯ АБАЯ: Қазақ ұлттық өнер университетінің Хал. ғыл.-тәж.конференцияның материалдары. = Матер. Межд.науч.-практ. конф. Казахского национального университета искусств. — Нұр-Сұлтан: «Мастер По» ЖШС, 2020 .- 327 б.- қазақша, ағылшынша, орысша.

ISBN 978-601-7459-90-4

Халықыралық ғылыми - практикалық конференциясының материалдар жинағында көркем білім беру мен өнер салаларындағы сапаны қамтамасыз ету мәселелерін ашатын мақалалар жинақталған.

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

УДК 378 ББК 74.58

От редактора

В 2020 году Международная научно-практическая конференция в Казахском национальном университете искусств посвящена празднованию юбилейных дат государственного уровня - 1150 летия Абу Насыра аль-Фараби и 175 летия Абая Кунанбаева.

Аль-Фараби, будучи выдающимся мыслителем и ученым, представил всему миру в своих трудах и трактатах энциклопедический круг познаний — от религии, математики и философии, до музыки и политики. Всё это приобретает всевозрастающую актуальность в век глобализации для новейшей истории независимого Казахстана.

Великий Абай, его богатейшее поэтическое и музыкальное наследие остаётся высочайшим образцом преданного служения национальным интересам, что является в происходящем процессе модернизации Казахстана прекрасным стимулом углубления исторического сознания народа во всемерном продвижении духовной культуры страны в глобальном формате. Являясь одним из первых евразийцев, он провозглашал идеи межэтнического согласия и мира, призывал изучать родную культуру как основу познания мировой культуры.

Сохранение всего самого лучшего в культурном аспекте, накопленного вековыми традициями, историей казахского народа, созидающей жизнедеятельностью выдающихся мыслителей Абу Насыра аль-Фараби и Абая Кунанбаева является идеологическим вектором развития республики на многие годы и духовным стержнем данной научно-практической конференции, проведённой в их честь. 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 - обсуждение широкого круга теоретических и практических проблем науки и образовательных инноваций на современном этапе, актуальных вопросов развития образования, культуры и всех видов искусства, показ научно-исследовательских возможностей студенческой молодежи. В том числе, раскрываются

возможности решения проблемы обеспечения качества на всех ступенях непрерывного художественного образования и искусства, которая всегда имеет насущный характер.

Процесс обновления содержания высшего художественного образования в Казахстане сопровождает происходящую преобразовательную деятельность с целевой ориентацией на студентоцентрированное обучение и всестороннюю профессиональную самореализацию специалистов в сферах культуры, искусства и подготовки учителей.

Внедряемые аспекты студентоцентрированной стратегии современного этапа развития образовательной системы Казахстана предполагают коренные изменения в системе художественного образования. Одной из особенно актуальных областей развития деятельности вузов становится разработка методологических и технологических вопросов подготовки будущих специалистов в условиях интеграции в мировое образовательное пространство.

С внедрением обновлённых государственных стандартов, имеет место ряд нерешённых проблем, связанных с тотальным обновлением и изменением содержания художественного образования. В непрерывную систему художественного образования быстрыми темпами внедряются современные инновационные технологии, тем самым, обязывая образовательные учреждения не только внимательно отслеживать про-исходящие изменения в профессиональной педагогической деятельности, но и постоянно совершенствовать сам процесс преподавания, когда преподаватели находятся в ситуации перманентно самообучения, что имело отражение в материалах нашей конференции.

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

І СЕКЦИЯ

КӨРКЕМДІК БІЛІМ ХУЛОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Kobozeva Inna

PSYCHOLOGY AND PEDAGOGICAL BASES DEVELOPMENT OF MOTIVATION IN STUDENTS-MUSICIANS TO LOCAL HISTORY ACTIVITY

Кобозева И.С. заслуженный деятель искусств РМ, академик МАНПО доктор педагогических наук, Мордовский государственный педагогический институт имени

М.Е. Евсевьева
ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ
РАЗВИТИЯ МОТИВАЦИИ
У СТУПЕНТОВ МУЗЕИ В АНТОВ

РАЗВИТИЯ МОТИВАЦИИ У СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ К КРАЕВЕДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Учение, лишенное всякого интереса и взятое только силой принуждения, убивает в ученике охоту к овладению знаниями. Приохотить ребенка к учению гораздо более достойная задача, чем приневолить. К.Д. Ушинский

Идея развития мотивации у студентов-музыкантов к краеведческой деятельности в системе профессионального образования является не просто отображением попыток противостояния имеющим место бездуховным процессам в обществе, но определяет поиск таких оснований изменяющегося окружающего мира, знание о которых позволит оптимизировать процесс национального музыкально-культурного становления новых поколений.

Музыкальное краеведение выступает сложным по структуре и интегративным по характеру образованием, представляющим собой совокупность различных явлений, факторов национальной музыкальной культуры региона, включающей в себя музыкально - историчес-

кий, этнографический, музыковедческий и культурологический материал.

Музыкальное краеведение в педагогическом значении заключается во всестороннем изучении музыкальной культуры (народной и профессиональной) определенного края (региона, республики, области и др.) с позиций музыкально-педагогической, музыкально- исторической, этнографической, музыковедческой и культурологической науки. Предмет изучения музыкального краеведения в педагогическом значении — музыкальная культура и искусство определенного края (региона, республики, области и др.) во всех своих проявлениях.

Методологическую базу музыкального краеведения впервые обосновала Л.А. Тарасова. Исследователь сделала вывод о том, что каждый регион имеет свои исторические, культурные, музыкальные традиции, обладает социально-экономическими, природно-географическими и прочими особенностями. [9].

Признавая важное значение музыкального краеведения, вместе с тем скажем, что оно не заняло того места, которое должно занять в личностных предпочтениях современных школьников и учащейся молодежи. Практика показывает, что главной причиной сложившегося положения является отношение обучающихся к музыкальному краеведению и краеведению в целом как к чему-то архаичному, старомодному, а также разрывом между концептуальными новациями в сфере общей и музыкальной педагогики и психологии и практикой.

Сказанное со всей очевидностью позволяет понять, в силу чего обращение к проблеме развития мотивации у студентов-музыкантов к краеведческой деятельности в системе профессионального образования находится в фокусе нашего внимания.

В психологической науке проблема развития мотивации является достаточно актуальной. Понятия мотивации и мотива в психологии используются для обоснования побудительных моментов в поведении человека.

Слово «мотив» происходит от лат. moveo – «двигаю», а слово «мотивация» впервые употребил в статье «Четыре принципа достаточной причины» (1900-1910) А. Шопенгауэр[2].

Слово «мотивация» используется в современной психологии в двояком смысле: «как обозначающее систему факторов, детерминирующих поведение (смыслы, мотивы, цели, эмоции и др.), и как характеристика процесса, который стимулирует индивидуальный стиль деятельности» [5, с. 98].

В психологии мотивация рассматривается как многоуровневая система, характеризующаяся рядом понятий (мотивы, потребности, интересы, стремления, цели, влечения и т. д.) и состоящая из двух основ-

ных компонентов: содержательного и динамического. Разработкой проблемы мотивации учения занимались такие известные психологи как Л. И. Божович, А. Н. Леонтьев, А. К. Маркова, М. В. Матюхина и др., которые фиксируют внимание на том, что мотивация — это побуждение, которое вызывает активность индивида и определяет ее направленность. Следовательно, существенным свойством мотива, является его ориентация на тот или иной предмет.

Исследователи полагают, что движущей силой мотива является потребность в ходе ее реализации посредством поисковой деятельности. В психологической науке утверждается, что побудителем мотива является стимул, а побудителем поступка — внутреннее осознанное побуждение. В этой связи В. И. Ковалев трактует мотивы как «осознанные побуждения поведения и деятельности, возникающие при высшей форме отражения потребностей, т. е. их осознании». Из данной формулировки следует, что мотив — это осознанная потребность. Побуждение рассматривается как стремление к удовлетворению потребности [4].

В педагогической литературе проблема мотивации и ее формирование связывается с учением, и соответственно, соотносится с проблемой формирования познавательного интереса. Интерес необходимо проявляется в личностном отношении к тому или иному объекту, ибо беспредметных интересов не существует. Интерес, по словам С. Л. Рубинштейна, это мотив, который действует в силу своей осознанной значимости и эмоциональной привлекательности [8, с. 463].

Последний рассматривается в роли смыслообразующего мотива учебной деятельности. Поэтому не случайно, что в педагогике термин «интерес» чаще используется как синоним учебной мотивации. Это обусловлено тем, что в теоретической педагогике именно интерес был первым объектом изучения в области мотивации. Именно интерес определяется «как следствие, как одно из интегральных проявлений сложных процессов мотивационной сферы». Интерес, согласно А. К. Марковой, «может быть широким, планирующим, результативным, процессуально-содержательным, учебно-познавательным и высший уровень – преобразующий интерес» [6, с. 17–18].

В педагогике музыкального образования вопросы формирования мотивации учения музыке подвергаются в настоящее время обстоятельному рассмотрению, причисляясь к разряду первостепенных по своей значимости. Современными психолого-педагогическими исследованиями доказано, что именно мотивация является важнейшим компонентом, раскрывающим сущность отношения к учебной музыкальной деятельности.

Проблема формирования мотивации к музыкальной деятельности явилась предметом рассмотрения многих музыкантов. Так. Л. К.

Кирнарская подчеркивала исключительную роль мотивации обучения в достижении успеха музыканта как исполнителя. В. И. Петрушин обращал внимание на мотивацию как важного фактора в обучении школьников, занимающихся музыкальной деятельностью. О мотивации как стимуляторе творческой деятельности писали П. В. Анисимов, А. В. Торопова, Г. М. Цыпин, В. Л. Яконюк и др. Они внесли весомый вклад в создание подходов к исследованию мотивов утверждая при этом, что формирование мотивационной сферы обучающихся определяет, в конечном счете, результат учебной музыкальной деятельности. Немаловажное значение при этом имеет развитие у учащихся личностно-смыслового отношения к занятиям музыкой, адекватного их целям и содержанию. В целом, позитивную мотивацию постижения музыкального искусства и достижения оптимального конечного результата в музыкальном образовании создает направленность на творчество. Стимулирование той или другой составляющих является действенным педагогическим средством воздействия на повышение у обучающихся мотивации в целом [1, 3, 7, 10, 11, 12].

Поскольку мотивация выступает особым «энергообразующим» (В. В. Медушевский) началом, то закономерно ее специальное развитие рассматривать как важнейшую задачу музыкального образования на всех процессуальных уровнях.

В контексте профессиональной подготовки студентов-музыкантов к краеведческой деятельности необходимо учитывать, что в педагогическом процессе важно создавать для студентов такие условия, которые обеспечивали бы;

- во-первых, формирование отношения к данной деятельности как к личностной ценности, чтобы выполняемая краеведческая деятельности обретала для студента личностный смысл соотносимый с общественной значимостью;
- во-вторых, чтобы национальная музыкальная культура региона осознавалась студентами как мощное средство музыкальной социализации школьников ,
- в-третьих, чтобы краеведческая деятельность способствовала процессу осмысления и приведения в систему знаний национальной музыкальной культуры, полученных студентами при изучении целого ряда дисциплин, научить устанавливать интегративные, а также межпредметные и внутрипредметные связи, особенно значимых в контексте императива национально-культурного подхода к непрерывному профессиональному становлению и личностному музыкально-культурному развитию студентов-музыкантов в профессиональном учебном заведении.

Знание условий, от которых зависит успешность процесса развития мотивации у студентов-музыкантов к краеведческой деятельности в системе профессионального образования, без сомнения, составляет сердцевину педагогической деятельности в региональном образовательном учреждении.

Сказанное обусловливается тем, что развитая рассматриваемая мотивация способствует, как показывает наш педагогический опыт, обогащению социально-педагогического мышления студентов на основе изучения краеведческой истории музыки и культуры; формированию у студентов навыков научно-краеведческой исследовательской работы.

Более того, краеведческая музыкальная деятельность студентов-музыкантов является основой для формирования представлений о специфике и закономерностях становления музыкального искусства в регионе; о процессах взаимодействия и взаимообогащения музыкальной культуры в конкретном ареале проживания человека; о музыкально-культурных объектах родного края; о музыкально-педагогическом, музыкально-просветительском опыте деятелей культуры конкретного социума; о музыкальном творчестве профессиональной и фольклорной традиции народов конкретного географического образования.

Краеведческая деятельность студентов-музыкантов, например в рамках учебной дисциплины «Музыкальное краеведение» по разработанной нами программе (Кобозева, И. С. Музыкальное краеведение (учебная программа дисциплины и методические рекомендации) / И. С. Кобозева. Мордов. гос. пед. ин-т. — Саранск, 2004. — 19 с.) ориентирована на непосредственное, «живое» приобщение студентов к разного масштаба и общественной значимости (местные, имеющие значение для музыкальной культуры региона, отражающие закономерности развития общечеловеческой музыкальной культуры) музыкально-культурным объектам конкретного социума. Таким образом, студенты имеют возможность погрузится в атмосферу бытности своей малой родины, ее нравственных и эстетических ценностей.

Обобщая вышесказанное, скажем, что краеведческая деятельность обучающихся является основой развития национальной музыкальной культуры личности студента средствами краеведческого материала; она способствует подготовке студентов к музыкально-педагогической деятельности, содержание которой определяется национально-культурной спецификой конкретного социума и целями профессионального образования.

Литература:

- 1. Анисимов, П. В. Формирование у школьников мотивации учебной музыкальной деятельности как проблема подготовки учителя: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02: Москва, 1988. 168 с.
- 2. Ильин, Е. П. Мотивация и мотивы / Е. П. Ильин. СПб.: Питер, 2011. 512 с.
- 3. Кирнарская, Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. М.:Таланты XXI век, 2004. 496 с.
- 4. Ковалев, В. И. Мотивы поведения и деятельности / В. И. Ковалев. М.: Наука, 1988. 192 с.
- 5. Маркова, А. К. Формирование мотивации учения / А. К. Маркова, Т. А. Матис, А. Б. Орлов. М., 2005. 243 с. .
- 6. Маркова, А. К. Формирование мотивации учения в школьном возрасте / А. К. Маркова. М. : Просвещение, 1983. 134 с.
- 7. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: учеб, пособие для студентов и преподавателей / В. И. Петрушин. М.: ВЛАДОС, 1997. 400 с.
- 8. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. СПб.: Питер, 2000-594 с.
- 9. Тарасова, Л. А. Теория и практика музыкального краеведения в системе современного музыкального образования: Дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02: Москва, 1997.-464 с.
- 10. Торопова, А. В. Мотивация к занятиям искусством и проблема ее развития / А. В. Торопова. Развитие личности, 2011. № 2. С 116-126.
- 11. Цыпин, Γ . М. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / под ред. Γ . М. Цыпина. М.: Издательский Центр «Академия», 2003.-368 с.
- 12. Яконюк, В. Л. Музыкант. Потребность. Деятельность / В. Л. Яконюк. Минск: Белорусская академия музыки, 1993.-147 с.

Seiitkazy Perizat

THE ROLE OF INFORMATION CULTURE IN YOUTH'S INTERNAL DEVELOPMENT

Сейітқазы П. Б.

педагогика ғылымдарының докторы, профессор

ЖАСТАРДЫҢ РУХАНИ ДАМУЫНДАҒЫ АҚПАРАТТЫҚ МӘДЕНИЕТТІҢ РОЛІ

Елбасының «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» атты бағдарламалық мақаласы іргелі істерге қозғау салды. Ұлттың қайнар бұлағынан бастау алатын ұлттық дәстүрлерімізді ардақтауға, тарихи тұлғаларымызды, қасиетті жерлерімізді қастерлеуге, туған жердің қадір-қасиетін бағамдауға кеңінен жол ашты.

«Біз жаңғыру жолында бабалардан мирас болып, қанымызға сіңген, бүгінде тамырымызда бүлкілдеп жатқан ізгі қасиеттерді қайта

түлетуіміз керек» [1] деген болатын Н.Назарбаев өзінің мақаласында. Рухани жаңғырудың негізгі мазмұны да осыдан бастау алады. Рухымызды асқақтататын ізгі қасиеттерді заман талабына сай жаңғырту арқылы өркениет көшіне ілесіп, бәсекелестік кезінде Қазақ елінің дәрежесі биік болуына үлес қосамыз.

Қазақстанның алдына қойып отырған міндеті әлемдегі алдыңғы қатарлы 30 елдің қатарынан көріну болса, әрине, ол үшін әрбір қазақстандық бәсекеге қабілетті болуы тиіс.

Демек, қазіргі ғылыми-техникалық жаңару мен даму жағдайы адамның интеллектуалдық күш-жігерін, саналы іс-әрекеті мен жоғары дәрежедегі ізденімпаздығын талап етеді. Осыған орай, еліміздегі білім беру жүйесінің басты міндеті – әлемдік бәсекелестікке қабілетті білім беру жүйесін құру, жоғары сапалы білім беру, оны жеке тұлғаның, қоғамның және мемлекеттің бүгінгі және келешектегі сұраныстарына сәйкестендіру болып табылады.

Елбасының «Болашақта ұлттың табысты болуы оның табиғи байлығымен емес, адамдарының бәсекелік қабілетімен айқындалады. Сондықтан, әрбір қазақстандық, сол арқылы тұтас ұлт XXI ғасырға лайықты қасиеттерге ие болуы керек. Мысалы, компьютерлік сауаттылық, шет тілдерін білу, мәдени ашықтық сияқты факторлар әркімнің алға басуына сөзсіз қажетті алғышарттардың санатында» деп айтатыны да сондықтан. Бұлар әсіресе өскелең ұрпақтың бойына сіңіріп, қабілет-қарымын ұштай түсетін қасиеттердің бірегейі болмақшы. Яғни болашақ жастардың компьютерді еркін меңгеруі, шет тілдерін игеруі олардың бәсекеге қабілеттілігін арттыра түседі. Әрі олардың кез келген салада өздерінің шетелдік замандастарымен интеллектуалдық тұрғыда білім жарысында оқ бойы озық болуына, рухани тұрғыда пайым-парасатының жоғары болуына мүмкіндік береді.

Рухани жаңғыру қазіргі таңда ақпарат элемімен тікелей байланысты деп айтар едік. Ақпараттық технологиялардың қарқынды дамуының нәтижесінде әлемде ақпараттық сауаттылық, ақпараттық мәдениет, медиамәдениет сияқты ұғымдар пайда болды. Бұл ұғымдардың қай-қайсысы да медиабілімді жүзеге асыру арқылы ғылыми айналымға ендірілді. Жалпы медиабілімнің басты мақсаты — жаңа ұрпақты қазіргі ақпараттық заманның жағдайында өмір сүруге, әртүрлі ақпараттарды қабылдай және түсіне білуге дайындау деп тұжырымдауға болады. Демек, медиабілім жастар мен жасөспірімдерге бұқаралық ақпарат құралдарының мүмкіндіктерін дұрыс пайдалануды үйретуді мақсат ететін педагогиканың ерекше бөлігі болып табылады. Яғни медиабілім негізінде тұлғаның ақпаратпен мәдени қарым-қатынас орната алу қабілеті мен медиамәтінді талдау іскерлігі қалыптасады.

Ақпараттық заманда өскелең ұрпақ ақпаратты тек қана қабылдап немесе оны талдаушы ғана емес, ол, сонымен қатар ақпаратты белсенді түрде жасаушы болып есептеледі.

Әртүрлі ғылыми-педагогикалық әдебиеттерге талдау жасаудың негізінде ақпараттық мәдениет мәселесіне өткен ғасырдың сексенінші жылдарынан бастап мән беріле бастағанын көруімізге болады. Мысалы, 1988 жылы Г.Г. Воробьевтің «Сенің ақпараттық мәдениетің» және А.П.Сухановтың «Ақпарат және өркендеу» атты еңбектері жарыққа шықты. Аталған еңбектерде «Ақпараттық мәдениет» ұғымына анықтама беріліп, жан-жақты талданды. Сондай-ақ, А.А. Виноградов, А.И.Ракитов, Э.П.Семенюк және т.б ғалымдардың еңбектерінде аталған түсінік әлеуметтік-ғылыми және философиялық мәнде қарастырылды.

Ақпараттық мәдениеттің әдіснамалық мәселелерін жан-жақты қарастырып, дамуына үлес қосқан ғалымдар М.Г. Вохрышева, А.А. Грехинин, Н.Б. Зиновьева, В.А. Минкина, В.М. Петров, А.И. Ракитов, Б.А. Семеновкер, Э.П. Семенюк, Ю.А. Шрейдер және т.б. Осы аталған ғалымдардың еңбектерінде ақпараттық мәдениеттің түсініктік-терминологиялық аппараты мен теориялық негіздері жанжақты зерделенді.

Ақпараттық мәдениеттің ерекшеліктерін талдау мен оның тұлға мен қоғам өміріне әсері, қоғамның ақпараттануы, медиа мен биліктің арақатынасы, медиамәдениеттің тұлғаға әсері жайындағы зерттеулермен Е.Вартанов, А. Грабельников, Я.Засурский, К.Разлогов, А.Федоров, М.Федотов, А.Шариков т.б ғалымдар айналысты.

«Ақпараттық мәдениет» ұғымына ғалымдардың берген анықтамалары

Автор	Анықтамалар
А.Н.Атаян Ақпараттық мәдениет	Ақпараттық қоғамның талаптары мен жағдайына сәйкес келетін психикалық процестер мен биопсихикалық қасиеттердің бағыттылығы, тәжірибесі мен ерекшеліктерінің даму деңгейі.
Ю.С.Брановский Ақпараттық мәдениет	Ақпараттық қарым-қатынасқа адамдардың қанағаттану деңгейі мен ақпаратты құру, жинақтау, сақтау және қолданудың нәтижелілігі.
А.А.Витухновская, О.Л.Красноперова	Ақпараттық ағынға ілесу, дәстүрлі не жаңа ақпараттық технологияларды қолдана

1	•
Ақпараттық мәдениет	отырып ақпаратты іздеу мен сараптауды және бағалауды нәтижелі жүзеге асыру деңгейі.
Г.Г.Воробьев Ақпараттық (компью- терлік) сауаттылық	Ақпаратпен жұмыс істеу, оны таңдау, оның сапасын бақылау іскерлігі.
И.В.Гришина, И.А.Чекин Ақпараттық мәдениет	Тұлғаның ақпараттық жағдайды талдау қабілеті мен ақпараттық жүйені нәтижелі ете алатын іс-әрекеті.
В.А.Каймин Ақпараттық мәдениет	ЭВМ-нің көмегімен ақпаратты жинақтау, іздеу және сараптау біліктілі. ЭВМ-ді қолдана отырып әдеби, графикалық және шығармашылық формада өз ойын және идеясын білдіру іскерлігі.
Е.Я.Коган, Ю.А.Первин Ақпараттық мәдениет	Тұлғаның күнделікті өмірге қажетті ақпараттық жүйелермен, мәліметтер базасы және электронды кестелер, компьютерлер және ақпараттық жүйелермен жұмыс істей білу іскерлігінің мәдени деңгейі.
А.Кочеулова Ақпараттық (мәдениет) сауаттылық	Жалпы ғылыми, білімдік және тәжірибелік мәнге ие қажеттіліктерді қанағаттандыру мақсатындағы ақпаратты қолдануға қажетті білім, іскерлік, дағдының жиынтығы.
Н.В.Макарова Ақпараттық мәдениет	Ақпаратпен мақсатты түрде жұмыс жасау және оған компьютерлік ақпараттық технологиялар, заманауи техникалық құралдары мен әдістер арқылы қол жеткізу.
В.В.Малаев Ақпараттық мәдениет	Адамның барлық ақпараттық технологияларды өзінің іс-әрекетінде жанжақты қолдану іскерлігі.
В.Д.Мансурова <i>Медиа-мәдениет</i>	Бұқаралық ақпарат әлемімен сауатты қарым- қатынас жасау.
А.А.Новикова Медиа-мәдениет	Тұлғаның медиамәтіндерді қабылдау, талдау және бағалау, медиа-шығармашылықпен айналысу, жаңа білімдерді игеру қабілеті.
Э.П.Семенюк Ақпараттық мәдениет	Барлық ақпараттық қарым-қатынастарды обьективті сипаттайтын адамдық мәдениеттің ақпараттық компоненті.
А.Ю.Харитонов Ақпараттық мәдениет	Ақпарат және ақпараттық процестердің негізгі әдістері жайындағы білімнің болуы және оларды өзекті мәселелерді шешуде қолдану іскерлігінің қалыптасуы.

Ал бүгінгі күні ақпараттық және компьютерлік технологиялардың кеңінен өріс алуы қоғам мен адамдарға тек жақсы жағынан ғана емес, жағымсыз жағынан да әсерін тигізуде. Өз заманында М.Маклюэн: «Шын мәнінде сауатты болуы үшін медиа әлемінде сауатты болуы қажет» [2] деген болатын. Әйгілі канадалық әлеуметтанушының сөзі бүгінде өзінің растығын көрсетті. Медиабілім беру, оның мәні мен ерекшеліктері педагогика, психология, журналистика және әлеуметтану салалары үшін ең бір пікірталасты мәселелерге айналды.

XXI ғасыр түрлі ақпараттардың бұқаралық ақпарат құралдары арқылы ешқандай кедергісіз тасымалданып жатқан уақыты. Бұл ақпараттардың екі жағы бар: бірі жастардың интелектуалдық ой-өрісін көтеруге, білімін шыңдауға әсерін тигізсе, енді бірі керісінше жастардың тәрбиесіне кері ықпал етіп, тіпті олардың физиологиялық және психологиялық дамуын тежеп отыр. Бүгінгі күнде теледидар мен ғаламторға тәуелді жастар пайда болып, соның негізінде «виртуалды элем» деген түсінік те енді. Шет елдерде шығарылған арзанқол дүниелер, сериалдар мен мульттоптамалар, ойындық аппараттардың теріс ықпалы жеткіншіктер мен жасөспірімдердің тәрбиесінен көрініс тауып отыр. Ақпаратты дұрыс саралай білмегендіктен, қажетті ақпаратты дұрыс таңдамағандықтан жастарымыз да менталитетке еліктеп, қазақы болмысымыз бен ұлттық тәрбиемізден алшақтап бара жатыр. Мұның барлығы бізге тосқауылсыз ағылып келіп жатқан ақпараттың әсері.

Бұқаралық ақпарат құралдарына еркіндік берілген қоғамда ақпараттың қажеттісін алу мен оны тиімді пайдаланудың өзіндік қиындықтары болатындығы сөзсіз. Зиянды ақпараттар әсіресе, толық калыптасып улгермеген, ақпараттық мәдениеті қалыптаспаған жастар мен жасөспірімдердің санасы мен тәрбиесіне кері әсерін тигізеді. Яғни, медианың адам өміріне, әсіресе жасөспірімдер мен жастардың өміріне ықпал ету мүмкіндігі күннен-күнге артып келеді. Бүгінгі жаһандану заманында ақпаратты кедергісіз алатын қоғамның орнауы заңдылық деп танылса, екінші жағынан жастарды ақпарат тасқынының кейбір кері ықпалдарынан сақтандыру керектігі де ақиқат. Әрбір тұлға қоғамда қалыптасқан барлық ақпараттық ресурстарды қолдана білумен қатар, олардың қажеттісін таңдай алу қабілетін игеруі қажет. Сондықтан, бүкіл әлемде орын алып отырған әлеуметтік өзгерістер мен ақпарат тасқыны түрлі медиаресурстарды пайдалануда дәстүрлі түрде қалыптасқан жүйелерді, оқыту әдістері мен технологияларын қайта қарастыруды талап етіп отыр.

Елбасы «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» атты мақаласында «Табысты болудың ең іргелі, басты факторы білім екенін әркім терең

түсінуі керек. Жастарымыз басымдық беретін межелердің қатарында білім әрдайым бірінші орында тұруы шарт. Себебі, құндылықтар жүйесінде білімді бәрінен биік қоятын ұлт қана табысқа жетеді» [1] деген болатын. Осы тұрғыдан алғанда, білім беру де мәдениеттің бір жаһандық ақпараттандыру үрдісін бөлігі ретінде Медиабілімнін зерттеуші маңыздылығын ғалымдардың пайымдауынша, ақпараттық қоғамның дамуы классикалық білім беру парадигмасының орнын басып отырған жаңашыл білім парадигманың қалыптасуымен байланысты. Оның негізінде білім беру арқылы тұлғаның дамуы жатыр. Жаңа білім беру парадигмасында студент педагогикалық ықпал ету объектісі емес, оқу үрдісін ұйымдастырудың жаңа формалары арқылы қарапайым репродукциядан тыс оқытушымен диалогқа түсетін таным іс-әрекетінің белсенді субъектісі болып табылады.

Болашақ маманның бәсекелестікке бейімділігі оның жинаған білім қорымен ғана өлшенбейді, алған білімін өмір сүрудің, өзін-өзі дәлелдеудің, сындарлы қасиеттерін дамыта отырып, өзгелермен тіл табыса әрекет етудің құралы ретінде қолдана білуінен көрінеді.

Олай болса, заман талабына сай болу үшін кез келген адам белгілі көлемдегі білімге ие болып қана қоймай, сонымен қатар өздігінен білім ала білуі маңызды: қажетті ақпаратты іздеп, таба білу, ол үшін түрлі дереккөздерін пайдалана біліп, яғни өзін үздіксіз дамытып отыруы қажет. Ал бұл, «жаңа технологиялардың ағыны алып келетін өзгерістердің бәріне дайын болу деген сөз». Олай болса, білім беруді ақпараттандыруға қатысты дүниетанымдық және әдістемелік ұстанымдарды қайта қарастыру көкейкесті мәселелердің қатарында. Өйткені, қоғамда кәсіби мәселелерді өз бетімен шеше алатын, өзінің кәсіби бағыты бойынша үздіксіз білім алуға қабілетті, ақпараттық технологиялар, бұқаралық коммуникация салаларында жеткілікті дәрежеде білімге ие мамандарға қажеттілік туындап отыр. Сондықтан, медиабілім мәселесі түрлі ғылымдар тарапынан жан-жақты және кешенді түрде қарастырылуы қажет [3].

Заманауи талаптарға сәйкес, медиабілімді базалық білім беруде әрбір оку пәнімен кіріктіру – медиабілім берудегі мақсатқа жетудің бір жолы болып табылады. Демек, әртүрлі медиабілім беру міндеттерін шешу мақсатында медианың дидактикалық және тәрбиелік әлеуетін толыққанды түрде қолдана отырып, «сыртқы» ақпараттық ағымдар мен оқу пәні арасындағы ортақ аспектілерді іздестіру қажет. Бүгінгі күні аталған өзекті мәселелердің бірқатары жоғары оқу орындарында «Медиапедагогика» арнайы курсын ендіру нәтижесінде өз шешімін табуда.

Бәсекеге қабілеттіліктің бастауында сапалы білім алу тұратыны белгілі. Жастар уақыт сұранысына жауап беретіндей білімді болу тиіс. Технологиялардың қарқынды дамыған заманында күн сайынғы өзгерістер жастардан жаңашылдықты талап етумен қатар, уақыт жылдамдығына ілесіп білім сапасын да жедел толықтырып отыруды қажет етеді. Еліміздің тұңғыш Президенті Нұрсұлтан Назарбаевтың айтқанындай, табысты болудың ең іргелі, басты факторы білім екенін әркім терең түсінуі керек. Жастарымыз басымдық беретін межелердің қатарында білім әрдайым бірінші орында тұруы шарт. Себебі, құндылықтар жүйесінде білімді бәрінен биік қоятын ұлт қана табысқа жетеді.

Әдебиеттер:

- 1. Назарбаев Н.Ә. «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру», «Егемен Қазақстан», 17 сәуір, 2017 ж.
- 2. Маклюэн М. Понимание медиа. Внешние расширения человека / Пер.с англ. В. Николаева. М.: Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц». «Кучково поле»,2003. 464 С.
- 3. Пензин С.Н. Университет и формирование медиакультуры. –М.: МАКС Пресс, 2003. С.110-111.
- 4. Козловский П. Культура постмодерна. М.: Республика, 1997. 217 с.
- 5. Мелюхин И.С. Информационное общество: истоки, проблемы, тенденции развития. М.:Изд-во МГУ, 1999. 48 с.

Toktamysov S.Zh.

TRADITIONAL AND INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN EDUCATION

Токтамысов С.Ж. к.и.н., доцент, Академия Акварели и изящных искусств Сергея Андрияки,Россия

ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СФЕРЕ ОБРАЗОВАНИЯ

Самостоятельная работа (СР) по истории определяется государственным образовательным стандартом, учебным планом и рабочей программой дисциплины. СР представляет собой вид внеаудиторной учебной деятельности, направленной на непрерывное самообразование, который предполагает определенный уровень самостоятельности учащегося от постановки задач до осуществления самоконтроля. Самостоятельная внеаудиторная работа по истории проводится с целью: си-

стематизации и закрепления полученных теоретических знаний студентов; углубления и расширения теоретических знаний; развития познавательных способностей и активности студентов: самостоятельности, ответственности и организованности; формирования самостоятельности мышления, способностей к саморазвитию, самосовершенствованию и самореализации.

С введением ФГОС нового поколения значение СР существенно возрастает. Субъектная позиция обучающегося становится главным условием формирования опыта практической деятельности, и на его основе – овладения соответствующими компетенциями[1]. Это в свою очередь требует соответствующей реорганизации учебного процесса, внедрения новых информационно-образовательных технологий, обновления технического и программного обеспечения СР, использование новых технологий текущего контроля знаний и умений.

В традиционной методике самостоятельная работа направлена на дублирование мысли преподавателя или автора учебника, т.е., характер самостоятельной работы - это работа по образцу. В основном это работа с учебником: ответы на вопросы, комментарии к тексту, таблицам, рисункам, фотографиям, работа с атласом. Помимо формального компонента (оценка знаний), СР выступает как элемент подготовки к восприятию нового материала; при изучении новых знаний и формировании определённых навыков и умений; при обобщении и систематизации знаний.

Формирование познавательной самостоятельности и активности на уроках истории приобретает особую актуальность в связи с непрерывным увеличением объёма научной информации и процессом быстрого «старения» знаний. Актуальной проблемой в сфере повышения эффективности обучения является формирование умения и навыков самообразования учащихся, развития их способностей самостоятельного приобретения знаний, быстрого реагирования на актуальные вызовы. Повышается интерес учащихся к предмету. Это проявляется в их активности на уроке, в стремлении знакомиться с дополнительным материалом, в попытках анализировать события современности, находить аналогии в истории, давать свою оценку событиям сегодняшнего дня и прошлого времени.

При работе с печатными источниками учащиеся выполняют широкий спектр заданий (от составления вопросников, планов, опорных конспектов до написания сочинений). Отвечая на вопросы, выполняя задания, которые постепенно усложняются, учащиеся развивают свое мышление, речь, логичность изложения, преодолевают стеснительность, неуверенность в себе, развивают логическое мышление, коммуникативные навыки.

Структурой самостоятельной работы по истории могут выступить три этапа: подготовительный, исполнительный и проверочный, в которые входят анализ задания, поиск способов его осуществления, составление плана работы, выполнение, проверка и оценка результатов.

Постепенное развитие и нарастание самостоятельности учащихся и уровня их активности приведёт к возможности выбора индивидуального способа изучения материала на уроке и в последующем выполнении домашнего задания.

Контрольная работа — одна из форм проверки и оценки усвоенных знаний, получения информации о характере познавательной деятельности, уровня самостоятельности и активности студентов в учебном процессе, эффективности методов, форм и способов учебной деятельности. Отличительной чертой письменной контрольной работы является большая степень объективности по сравнению с устным опросом. Для письменных контрольных работ по истории важно, чтобы система заданий предусматривала как выявление знаний по определенной теме (разделу), так и понимание сущности изучаемых предметов и явлений, их закономерностей, умение самостоятельно делать выводы и обобщения, творчески использовать соответствующие знания и умения.

Результаты самостоятельной работы могут быть обсуждены в учебной группе. Индивидуально проработанный материал можно обсудить в общеаудиторной фронтальной беседе; индивидуальное творческое задание можно предложить для рецензирования с последующим обсуждением в группах или всем классом; общее групповое задание делится на индивидуальные, итоги которого обсуждаются группой, или всем классом вместе с преподавателем.

Практические задания по истории довольно разнообразны, и могут включать: составление вопросников по теме, параграфу, тестирование, восстановление пропущенных событий, нахождение ошибок в тексте, викторина, сочинение, выполнение иллюстративных работ, составление таблиц и графиков.

Особое значение на уроках истории имеет работа с историческими документами, справочной литературой. Хорошие результаты с точки зрения усвоения материала дает рецензирование книг, публикаций СМИ, используемых на занятиях. Полезным является работа с иллюстративным материалом, учебными картинами, диаграммами, схемами. Использование технических средств — аудио и видеоаппаратуры даст на уроках истории дополнительные возможности для эффективности обучения и расширения самостоятельной работы учащихся на уроках.

Ответы на вопросы и выполнение заданий являются наиболее распространенным видом самостоятельных работ по истории. Их роль при осмыслении и закреплении знаний развития мышления учащихся исключительно велика. Особенно эффективна продуманная система заданий, учитывающая индивидуальные возможности ученика, уровень самостоятельности, необходимый для их выполнения.

По целевому назначению их можно разделить на три разноуровневых типа, соответствующих трем уровням развития познавательной деятельности студентов.

Вопросы и задания первого уровня предполагает воспроизведение учебной информации. Как правило, они используются при закреплении нового материала. Вопросы и задания второго уровня рассчитаны на применение учащимися знаний и умений в знакомой учебной ситуации (по образцу). Это наиболее распространенный тип заданий, имеющих универсальный методический характер. Они могут использоваться при устном опросе и закреплении нового материала; в качестве письменных контрольных заданий; для итогового повторения. Вопросы и задания третьего уровня предусматривают творческое применение знаний и умений в новой учебной ситуации (ситуационное моделирование) также это могут быть задания аналитического и обобщающего характера. Они ориентированы на выявление личностного отношения учащихся к историческим фактам, явлениям, процессам, политическим и государственным деятелям, выработку самостоятельных суждений и оценок.

Вопросы, поставленные в начале урока, перед изучением новой темы, создают проблемную ситуацию и тем самым еще больше активизируют самостоятельную мыслительную деятельность учащихся для поиска ответа.

Для проверки и контроля самостоятельной деятельности учащихся, глубины усвоения материала используются и другие приемы, например, тестирование.

Тестирование охватывает взаимосвязанные элементы знаний, нацелено на проверку имен, дат, понятий, терминов, исторических событий, причинно-следственных связей. К достоинствам тестов относятся: объективность, скорость оценки результатов, комплексность проверки, возможность использовать на всех этапах обучения и фронтально, и индивидуально. В результате достигается возможность сразу же после изучения нового материала проверить качество его усвоения.

Итак, работа учащихся по вопросам, выполнение заданий, тес-тов требует активной самостоятельной работы по добыванию знаний и тем самым способствует повышению качества знаний, эффективности обучения.

Достаточно активно учащиеся проявляют свою самостоятельность в лабораторных и практических заданиях. Лабораторная работа по истории - это раскрытие темы изучения, анализ различных источников: документов, карт, фотографий, статистических данных. Учебная группа делится на несколько подгрупп. Каждая подгруппа выполняет свой объем задания, а затем все полученные результаты анализируются, сопоставляются и дают общую картину изучаемой проблемы.

В лабораторных работах активность учащихся достаточно высокая, так как каждый участник группы выполняет свою задачу и понимает меру своей значимости в общем деле. Интерес учащихся поддерживается и тем, что они самостоятельно анализируют причинноследственные связи, и раскрывают сущность поставленной проблемы.

Другой формой КСР выступает подготовка самостоятельной творческой работы. Формы творческих работ различны, одна из них — написание реферата. Здесь нужно выбрать цель, а именно: сделать обзор и анализ одной или нескольких работ на интересующую тему. Другой путь — самостоятельный анализ какого-либо конкретного текста (исторического источника) с привлечением комментариев и научной литературы.

При написании доклада по заданной теме следует составить план, подобрать основные источники. Это самостоятельная научно-исследовательская работа студента, в которой раскрывается суть исследуемой проблемы. Работая с источниками, следует систематизировать полученные сведения, сделать необходимые выводы и обобщения.

Написание исследовательской работы по истории важно и в контексте междисциплинарного характера. Сама специфика истории как науки предполагает, что исследователь ориентируется в экономических, политических, религиозных, социологических, философских аспектах рассматриваемой проблематики. Поэтому исследовательская работа по истории дает возможность студенту выработать широкий, комплексный, целостный взгляд на мир, соединить в процессе создания работы сведения о мире и обществе, почерпнутые из разных наук.

Таким образом, написание исследовательской работы по истории дает ученику возможность представить историю как многогранный процесс, который можно изучать с разных точек зрения и нельзя постичь без знания современных наук об обществе, как инструмент понимания событий и явлений, которые происходят в современном мире.

Дополнительным элементом КСР может выступать и "метод проектов". "Метод проектов" ориентирован на самостоятельную деятельность учащихся — индивидуальную, парную, групповую, которую студенты выполняют в течение определенного отрезка времени. "Ме-

тод проектов" всегда предполагает решение какой-то проблемы[2]. Решение проблемы предусматривает, с одной стороны, использование совокупности разнообразных методов, средств обучения, а с другой – предполагает необходимость интегрирования знаний, умений из различных областей науки, техники, технологии.

Важным составным элементом КСР по истории является и внеаудиторная самостоятельная работа (ВСР). ВСР представляет собой планируемую, организационно и методически направляемую преподавателем деятельность студентов по освоению учебной дисциплины и приобретению профессиональных навыков, осуществляемую за рамками аудиторной учебной работы студентов. Освоение содержания учебного материала происходит в процессе реализации различных типов, видов и форм организации ВСР.

Перспективным, инновационным элементом организации ВСР могут выступить кейс-технологии. Процесс обучения с использованием кейс-технологий представляет собой имитацию реального события. Сущность кейс-технологий состоит в том, что учебный материал подается студентам в виде профессиональных проблем (кейсов), а знания приобретаются в результате активной и творческой работы — самостоятельного сбора необходимой информации, ее анализа с разных точек зрения, выдвижения исследовательских гипотез, выводов, заключения. Кейс-технологии помогают развивать такие компетенции, как способность к проведению анализа и диагностики проблем, умения четко формулировать и излагать свою позицию, умения дискутировать, воспринимать и оценивать информацию, которая поступает в вербальной и невербальной форме[3].

Анализ конкретных учебных ситуаций состоит в том, что студент, ознакомившись с описанием проблемы, самостоятельно анализирует ситуацию, диагностирует проблему и представляет свои идеи и решения в дискуссии с другими студентами. Это метод обучения, при котором студенты и преподаватели участвуют в непосредственном обсуждении деловых ситуаций или задач (кейсов). Кейсы составляют основу беседы аудитории под руководством преподавателя. Поэтому данный метод включает в себя одновременно и особый вид учебного материала, и особые способы использования этого материала в учебном процессе[4].

Среди традиционных форм ВСР по истории можно выделить конспектирование. Существуют два разных способа конспектирования — непосредственное и опосредованное. Непосредственное конспектирование — это запись в сокращенном виде сути информации по мере ее изложения. При записи лекций или по ходу семинара этот способ оказывается единственно возможным, поскольку не существует возмож-

ности повторно прослушать уже пройденный материал. Опосредованное конспектирование начинают лишь после прочтения всего текста до конца, после того, как будет понятен общий смысл текста и его внутренние содержательно-логические взаимосвязи. Сам же конспект необходимо вести не в порядке его изложения, а в последовательности этих взаимосвязей: они часто не совпадают, а уяснить суть дела можно только в его логической последовательности. В этом контексте нарушение порядка изложения текста компенсируется ссылочным аппаратом и различными уточнениями.

В современной практике организации СР по истории используются и телекоммуникационные, мультимедийные проекты и технологии, предполагающие работу в тематических Интернет-форумах и обмен информацией по электронной почте. Распространен такой вид самостоятельных занятий как учебно-исследовательская работа, в рамках которой отрабатываются различные методы исследования, в том числе лабораторное наблюдение, эксперимент, опросы, использование математических методов для обработки полученных данных, а также оформление полученных выводов и результатов в форме структурированного текста. Дополнительным элементом здесь может выступать веб-квест - специальным образом организованный вид исследовательской деятельности, для выполнения которой студенты осуществляют поиск информации в сети по указанным адресам[5].

Важным элементом в проведении КСР по истории является осуществление контроля и оценка его результатов. Результаты СР оцениваются в ходе текущего контроля и учитываются в процессе промежуточной аттестации обучающихся по дисциплине история. Контроль результатов внеаудиторной СР обучающихся осуществляется на семинарских, практических, лабораторных занятиях. Одним из инструментов оценивания и учета продуктов самостоятельной деятельности обучающихся является формирование «портфолио». Портфолио-отчет содержит индивидуальные текущие работы: тесты, эссе, проектные работы, списки литературы. Это своеобразный дневник самостоятельной деятельности учащегося.

Все большее число образовательных организаций различных уровней используют в своей повседневной деятельности дистанционные образовательные технологии и электронные образовательные ресурсы. Прослеживается тенденция к развитию новых технологий дистанционного обучения, которые позволяют транслировать знания в отдаленные регионы, а также расширяют возможности образовательных организаций. Системы тестирования становятся «умнее» и уже сейчас умеют подстраиваться под студентов, определяя с большей точностью их уровень знаний. Развитие сети Интернет позволяет получить

доступ к лучшим образовательным практикам и учебным курсам, а поисковые технологии найти практически любую общедоступную информацию.

Применение современных коммуникационных технологий и средств мультимедиа позволяет существенно повысить качество образовательного процесса и наладить обратную связь со студентами. Электронные средства обучения имеют цель - развить у преподавателя навыки организации электронного обучения с целью снижения загруженности рутинными операциями контроля знаний, и перевод освободившегося времени на организацию ориентированного на студента обучения, улучшение качества учебных материалов.

Можно констатировать, что самостоятельная работа студентов выступает как средство организации познавательной деятельности, как ведущая форма учебной деятельности, обеспечивающая усвоение фундаментальных, методологических знаний по специальности история. Система электронного обучения позволяет принимать различные письменные работы и консультировать студентов в процессе их выполнения. Для указанных задач могут быть использованы такие компоненты системы обучения, как форумы и задания. Помимо творческих заданий можно заранее сформировать комплект домашних заданий в форме тестов, не ограниченных по времени. В этом случае система проставит оценку после отправки домашнего задания - это позволяет существенно сократить рутинные операции проверки со стороны преподавателя.

- 1. Бартенева Н.В., Дворникова О.Л. Научно-исследовательская работа учащихся. 2005.
- 2. Toktamysov S. Zh., Aygun Ibrahim qizi Vekilova, Emil Eyler Gasimzade, Anastasia Alexandrovna Kurilova, Kirill Yurievich Mukhin. Implementing the education of future entrepreneurs in developing countries: agile integration of traditions and innovations. Journal of Entrepreneurship Education, Vol. 22, №5. 2019. Pp. 1528-2651-22-5-447.
- 3. Михайлова Е.И. Кейс и кейс-метод: общие понятия [Текст] / Е.И.Михайлова // Маркетинг 1999.
- 4. Полуянов В.Б., Перминова Н.Б. Процессный подход к управлению внеаудиторной самостоятельной работой студентов // Вестник Учебно-методического объединения высших и средних профессиональных учебных заведений Российской Федерации по профессионально-педагогическому образованию. Екатеринбург: Изд-во Росс. гос. проф.-пед. ун-та, 2006.
- 5. Христенко Л.М. Использование нетрадиционных форм работы. 2001.

Alpeissova G.T.

SOME PROBLEMS OF USING DOMBRA KUI IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF ETHNOSOLFEGGIO

Альпеисова $\Gamma.T.$

өнертану кандидаты, профессор

ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО ОҚУ ПРОЦЕССІНДЕ ДОМБЫРА КҮЙЛЕРІН ҚОЛДАНУДЫҢ КЕЙБІР МӘСЕЛЕЛЕРІ

Қәсіпқой музыканттың қалыптасуы әртүрлі аспектілерді қамтитын күрделі де санқилы құбылыс. Дүниетаным мен тәрбие берудің ұшан теңіз потенциалын қорлаған қазақтың ұлттық аспаптық музыкасын үнемі және ұтымды пайдалану қазіргі музыкалық білім берудің аса маңызды мәселелерінің бірі. Бұл мақаланың мақсаты домбыра күйлерін оку процесінде теориялық талдау арқылы ұғынудың кейбір жақтарын қарастыру.

Күйлерді талдауға дағдыландыру, белгілі болатындай, негізгі аспап сыныбында және ішінара қазақ музыкасының тарихын өткенде басталады. Бірақ мұның бәрі күйлердің аналитикалық талдауын жүргізіп дағдылануға және үйренуге, сондай-ақ, жинақтаған теориялық білімдерін сол арқылы толық көрсетуге жеткіліксіз. Қазіргі кездегі оку процесі студенттердің назарларын күйдің барлық бөліктері мен компоненттеріне аударуға, оның музыкалық өрнегін тұтастай қабылдауға және оның бойындағы көркемдік, бейнелілік нақыштарын барынша сезінуге ұмтылдыруы қажет.

Күйді тұтастай талдауды іс жүзінде пайдалану көптеген қиыншылықтарға тіреледі. Ең басты қиындық – қазақтың дәстүрлі аспаптық музыкалық шығармаларын талдауды арнайы өтетін оқу пәнінің жоқтығы және домбыра күйлерін аналитикалық талдау әдіснамасының дамымағандығы. Оның үстіне осы уақытқа дейін теориялық музыкатануда қазақтың аспаптық музыкасына музыкалықтеориялық талдау жүргізудің әдістемелік мәселелерімен айналысатын жеке сала қалыптаспай отыр.

Біз отандас музыка танушылардың ғылыми еңбектерін негізге ала отырып қазақ күйлерін аналитикалық жолмен игерудің бірнеше бағыттарын ұсынып отырмыз.

Тұтастай талдау арнайы дайындық кезеңін қажет етеді. Оны сұбхаттасу, әңгімелесу, пікір алмасу түрінде жүргізген тиімді. Бұл кезең студенттерді суреткердің туындыларында бейнеленген оның ішкі рухани әлемімен таныстырып, жақындастыруды көзейді. Ол үшін күйшінің басынан кешкен күйге қатысты нақты оқиғаны, тарихи мәліметті, аңыз әнгімені пайдалану жақсы нәтиже береді. Ендеше

студенттерді музыка тарихына қатысты және филологиялық әдебиеттермен жұмыс істеуге баулу керек.

Қазақ күйлеріне тән ерекшелік – олардың жалғыз бейнеге немесе адамның ішкі күйінің қас-қағым сәтіне құрылуы. Яғни қазақ музыкасына еуропа музыкасындағыдай қарама-қайшылықтың, шиеленістің дамуы өзек болмайды. А. Мұхамбетованың «Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности)» [3] деп аталатын әйгілі зерттеуінде аспаптық өнер мен фольклордың мызғымас байланысуының нәтижесінде мазмұндық жағынан да құрылымдық тұрғыдан да ажырамастай тұтасқан сөз өнері мен саз өнерінің бірігуі арқылы дүниеге келетін синкретикалық жанрдың бар екендігі көрсетіледі. Біздің пайымдаумызша күйдің бастауларынан сусындап оның мифологиялық, эпикалық, тарихи құраушыларын саралау студенттердің ішкі әлемдерін байыта түседі.

Күйлерді тұтастай талдауды ұйымдастыру тек бірқатар әдістемелік амалдарды қолдану арқылы ғана жүзеге асырылуы мүмкін. Солардың кейбіреуін сипаттайық.

- 1. Күйдің стилі мен жанрын айқындау. Белгілі болатындай қазақтың дәстүрлі күй өнерінде екі стиль қалыптасқан: Қазақстанның батыс өңіріне тән төкпе күйлер және де шығыс, орталық, оңтүстік өңірлерде кең тараған шертпе күйлер. Бұл күйлердің бір-бірінен стильдік айырмашалықтары тыңдаушыға бірден естілетіндіктен оларды ажырату көбіне еш қиындық туғызбайды. Сондықтан төкпе күйлер мен шертпе күйлерді салысытыра отырып талдауды студенттердің өз бетінше жүргізуіне қалдырған жөн.
- 2. Күйдің құрылымын анықтау. Ұзақ уақыт күйлер классикалық еуропалық музыканың үлгілері бойынша талданып соларға қатысты қалыптасқан музыкалық атаулар мен ұғымдар қолданылып келді. Бұл көзқарастың теріс екендігі туралы пікірді алғаш рет «Домбыра күйлерінің композициялық терминологиясы» [1] мақаласында Б. Аманов айтқан болатын. Оның мынадай айтқан сөзін келтіре кетуге болады: «Музыкалық оқу орындарында домбырашыларды оқытуда – халықтық терминологияны нақтылы түрде пайдалауының маңызы орасан зор. Халық теориясының бейнелік қоюлығы талдауға қабылдау, шығару процестерімен көнетіндігі оқу, байланыстылығы, осының бәрі жас музыканттарға ұлттық дәстүрдің рухын тереңірек түсінуге, халық таланттарына тән бейнелеп ойлауды меңгертеді» [1, 219 Б.]. Соның бастамасымен қазақ музыкатануына күйлердің этноатаулары енгізілді.
- 3. Музыкалық-көркемдік нақыштарды саралау. Талғамы мен музыканы ұғу деңгейі әрдайым аса жоғары болып келген тыңдаушылар аудиториясына орай қалыптасқан қазақтың домбыра дәстүрі сол

тыңдаушыларға әсер берудің тиісті деңгейдегі музыкалық бейнелеу құралдарының қалыптасуы мен шыңына жете жетілуін қажет етті.

Күйлерді аналитикалық жолмен талдау үшін қажетті музыка тілінің барлық элементтері музыка теориясы пәндер курсында өтіледі. Студенттердің жадындағы теориялық білімдерді орындалған күйдің музыкалық талдауын жасауға белсенді түрде жұмсауға баулу - педагогтың қол жеткізуі тиіс өте маңызды мақсаттарының бірі. Оның көптеген жолдары бар. Мысалы, педагог музыка тілінің жекелеген элементтерін, олардың ерекшеліктері мен бейнелілігіне студенттердің назарын аудара отырып, домбырада көрсетіп берсе жақсы нәтижеге жетуге болады. Шығарманың қайталанбас болмысын қалыптастыратын музыка тілінің ладоинтонационность, ырғақ, фактура, рең, динамика, қағыс сияқты элементтерінің әрқайсысы жеке-жеке арнайы қарастырылуы қажет. Соңғысының орны тіптем ерекше екенін естен шығармаған жөн, себебі қазақтың кез келген күйі тек оған ғана тән қайталанбайтын қағысымен дараланады.

Күйлердің ладинтонациялық есту қабилетін дәстүрлі қазақ музыкасында ладтардың құрылу заңдылықтарының ерекшеліктеріне негізделеді.

Төкпе күйлерге талдау жүргізуде бас буынның квинта тірегін анықтаудың маңызы зор. Себебі күйдің бұл бөлімінде буындардың канондалған реті ғана айқындалып қоймайды, сонымен қатар күйдің әріқарай дамуының нық лад тірегі беріледі.

«Ре-ля» лад тірегінің әртүрлі әуен нұсқаларын мына күйлерді талдай отырып ажыратып көрсетуге болады: «Коңыр» (халық күйі), «Қайран шешем» (Құрманғазы), «Құдаша» (Дәулеткерей), «Той бастар» (Дина), «Бұлды құс» (Есбай), «Мереке» (С.Хусайынов) және т.б. Студенттердің өзіндік талдау машықтарын дамыту мақсатында сынып және үй тапсырмаларының алуан түрлерін қолдану керек.

Күйдің талданатын келесі бөлімі бірнеше біртекті емес лад ұяшықтары қабаттасқан орта буын. Орта буынның күйдегі орталық орны оның бас буын мен сағаның аралығындағы онымен бірге сол қолдың домбыра мойнындағы орнынан да көрінеді — бұл квинтаның төрт перне аумағында жатуына сәйкес келеді. Орта буындардың бірде си- бемоль- фа квинта тірегін бекіте отырып жоғары шекте ойналатын, кейде күйдің дамуына орнықсыздық элементтерін енгізе отыра квинтаның жоғарғы тоны төменгі шекте ойналатын нұсқаларын Құрманғазының мына күйлерді талдай отырып ажыратуға болады: «Ақсақ киік», «Адай», «Серпер», «Алатау», «Аман бол, шешем, аман бол!», «Қызыл қайың», «Кісен ашқан» және т.б.

Келесі талданатын күйдің шарықтау шегі болып табылаты сағасы. Күйлердің классикалық түрлері екі сағаны қамтиды – 1 саға (лад тірегі

pe-ns¹) және 2 саға (лад тірегі pe-pe²). Саға әуеннің алдыңғы дамуымен дайындалмастан орта буыннан кейін бірден ойналатындығынан дыбыстың жоғары регистрлер аумағына секіріп кетуін құлақ оңай естилі.

Сағаның әуені ашық төменгі шек бурдоны арқылы импровизациялық сипатта дамиды.

Күйдің саз құрылымын тұтастай талдауды Құрманғазының «Ақсақ киік» күйін талдау арқылы көрсетейік.

Бас-буын бөлімі кварта арқылы орнығатын *ре-ля* квинта лад тіреіне құрылған. Күйдің тақырыбы екі лад кешені - *ля-ми* (орта буын) және *ре-ля* (бас буын) қосарланған орта буын бөлімінде бой көтереді. Орта буынның тікелей ойналуы *си бемоль-фа* лад тірегін бекітеді оның дамуы біртіндеп байыппен бастапқы лад аумағына *ре-ля* оралады. Бірінші сағадағы дыбыстың күрт секіруі *ре-ля* лад тірегіне құрылған және ол алдыңғы бөлімдердегі ладинтонация байланысын үзіп жібергендей әсер қалдырады. Шарықтаудың бәсеңдеуі бастапқы лад тірегіне біртіндеп оралу арқылы өтеді.

Сонымен, көріп отырғанымыздай, төкпе күйлердің аналитикалық талдауын жасау лад тіректерінің музыкалық композиция буындарының дыбыс кеңістігін біртіндеп толтыру принципі бойынша қатал реттелуіне негізделеді.

Домбырашы, зерттеуші, профессор Айтжан Есенұлы «Күй – тәңірдің күбірі» атты кітапта [2] буынның ішіндегі ұсақ құрылысты талдайнтын терминдерді келтіреді: «Күй «буыннан» тұрса, буынды «айшықтар» құрайды. Айшық өз кезегінде «бұрма» деп аталатын бөлшекке бөлінеді. Ал бұрмадан кейінгі ең кіші өлшем – «иірім». Қазіргі музыкалық мотивке пара-пар».

Күйлер арқылы ырғақ сезімін дамыту. Күйлерді ырғақ құрылым бойынша талдауды қарапайым «қара қағыс» арқылы орындалатын бірқалыпты ырғақтардан бастаған жөн. Мысалы Құрманғазының



«Түрмеден қашқан»:

Мұнда бірқалыпты ырғақ күйдің басында жалпылама интонациямен ашық шектерде (ре-соль) ойналады да күйдің тақырыбы мен композициясые анықтайтын әлқиссасы болып табылады. Күйдің келесі буындарында бұл ырғақ қайталанып отырады.

Бірқалыпты сегіздік ұзақтықтарға құрылған басқа қағыспен орындалатын тағы бір түрінің бейнелеу мүмкіндіктерін Махамбеттің «Жайық асу» күйін талдау арқылы көрусетуге болады:



Бұл ырғақтың күйдің ұзына бойына өзгеріссіз сақталатынына талдау барысында баса назар аудару қажет. Яғни бұл арада ырғақ тек бейнелеу құралы ғана емес сонымен қатар ол түр құраушы роль де атқарып тұрғандығын студенттер көрсет алуы қажет. Себебі ырғақ бедерінің күйдің дамуына енгізіп тұрған реттелуі күйдің түр қалыптастыруының бағыт-бағдарынан хабардар етеді. Оның үстіне лад тірегі ырғақ бедерімен бірлесе отырып түрді бекіте түседі.

Күрделі ырғақтарды талдауды бастағанда байыпты, ойлы, орнықты күйлердің бейнелілігі алдыңғы екі қысқа нота соңғы ұзақ нотамен теңестірілетін ырғақ арқылы айқындалатынына мән беру керек.

Студенттермен бірге талдауға ұсынылатын Құрманғазының «Не кричи, не шуми!» күйінде бұл ырғақ «түйдек қағыс» түрінде орындалады. Бұл қағыста күйдің аты құлаққа анық естіліп тұрады:



Талдау барысында ырғақ құрылысы күрделі күйлердің ырғақ бедері бірнеше ырғақтардың қатарласуымен беріледі. Ондай ырғақтардың талдауын Сейтектің «Сексен ер», А.Жубановтың «Би күйі», Сүгірдің «Қоңыр», «Бас Ақжелең», «Қуаныш», «Амандасар» күйлері арқылы беруге болады.

Мысалы, Құрманғазының «Маната», «Перовский марш» күйлерінде күрделі құрама ырғақ орама және қара кағыстардың кезектесуі арқылы орындалады.Осы құрама ырғақ бұл күйлердің басынан аяғына шейін өтіп күйді тұтастырушы, біріктіруші роль атқарады..

Құрама күйлерді студенттердің өзіндік талдау үшін келесі күйлерді ұсынуға болады: «Көңіл ашар» (Түркеш), «Көкіл» (Қазанғап), «Түйдек Ақжелең» (Еспай).

Күйлерді тұтас талдау, біздің пайымдауымызша, студенттерге қазақтың ұлттық дәстүрлі аспап музыкасының қайталанбас өзгешелігін, әуен құрылымының шексіз байлығын, халық және қазақ

композиторларының шығармаларының әсемдігін мен әсерлілігін терең ұғынуларына жол ашады.

Әдебиеттер:

- 1. Аманов Б. Домбыра күйлерінің композициялық терминологиясы // Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр.- Астана: Мастер Π O, 2013.- 217-228 бб
- 2. Есенұлы А. Күй тәңірдің күбірі. Алматы: Дайк-Пресс, 1996.-208 б.
- 3. Мұхамбетова А. Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002.- 119-152 бб.

Argingazinova Gulnara

THE DEVELOPMENT OF KAZAKHSTAN'S SYSTEM OF HIGHER MUSIC TEACHER EDUCATION (EARLY 60-s-MID 70-s OF THE XX CENTURY)

Аргингазинова Г.Б. магистр педагогических наук

СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КАЗАХСТАНЕ (НАЧАЛО 60-X-СЕРЕДИНА 70-X ГОДОВ XX ВЕКА)

К 60-м годам XX века в Казахстане складываются системы общего музыкального образования в общеобразовательных школах; специального музыкального начального, среднего, высшего образования; музыкально-педагогической подготовки учителей в педагогических училищах. Общий рост уровня образования на всех ступенях вызывает острую необходимость подготовки высших профессиональных музыкально-педагогических кадров для общеобразовательных школ, музыкальных и педагогических училищ, что вызвало открытие в педагогических вузах республики новой специальности «Музыка и пение». Стала очевидной актуальность формирования в Казахстане системы высшего музыкально-педагогического образования.

Основы высшего музыкально-педагогического образования в Казахстане были заложены в период с начала 60-х до середины 70-х годов XX века.

Общественно-политические, социально-экономические, культурные факторы, связанные с начавшимся в стране после исторического XX съезда КПСС (1956, февраль) процессом десталинизации [1], масштабным социально-экономическим проектом по освоению целинных и залежных земель Казахстана, Западной и Восточной Сибири,

Урала, Поволжья, Дальнего Востока, Северного Кавказа на основе решения Пленума ЦК КПСС «О дальнейшем увеличении производства зерна в стране и освоении целинных и залежных земель» (1954, 23 февраля-2 марта) [2] стали движущей силой реформ в сфере образования, стратегию которых обозначил «Закон об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в СССР», принятый Верховным Советом СССР 24 декабря 1958 года [3]. Став мощным стимулом перестройки всей системы педагогического образования республики, он ускорил открытие новых специальностей, отвечающих запросам времени. В казахстанских вузах впервые была открыта специальность «Музыка и пение», готовящая музыкальнопедагогические кадры высшей квалификации для общеобразовательных школ, средне-специальных педагогических и музыкальных училищ [6].

Открытие специальности «Музыка и пение» имело исключительное значение для музыкально-педагогического образования Казахстана, поскольку до 60-х годов XX века учителей музыки общеобразовательных школ ни в вузах, ни в средних профессиональных учебных заведениях республики не готовили.

Единственный музыкальный вуз страны — Алма-Атинская государственная консерватория им. Курмангазы, созданная в 1944 году и музыкальные училища (Алма-Атинское (1932), Карагандинское (1952), Семипалатинское (1955), Усть-Каменогорское (1955), Петропавловское (1957), Чимкентское (1958), Павлодарское (1958), Рудненское (1963), Темиртауское (1963)) были нацелены на подготовку профессиональных исполнительских кадров (композиторов, музыковедов, пианистов, струнников, духовиков, народников, вокалистов, дирижеров). Выпускники данных учебных заведений распределялись в концертные организации, филармонии, оркестры, хоры, музыкальные училища, музыкальные школы. К работе в общеобразовательной школе были подготовлены в основном только выпускники специальности «Хоровое дирижирование», в учебные планы которых входила «Методика музыкального воспитания» и педагогическая практика в общеобразовательной школе.

Педагогические училища Казахстана также не выпускали учителей музыки, музыкальные дисциплины изучались и в последующем велись в 1-4 классах учителями начальных классов. Поэтому в Казахстане проблема обеспечения обшеобразовательных школ профессиональными учителями пения стояла весьма остро.

Специальность «Музыка и пение» открылась в 6 вузах: Усть-Каменогорском педагогическом институте (1960), Казахском государственном женском педагогическом институте в г. Алма-Ате (1961), Кызылординском педагогическом институте им. Н.В. Гоголя (1964), Целиноградском государственном педагогическом институте им. С. Сейфуллина (1966), Казахском государственном педагогическом институте им. Абая (1967), Чимкентском государственном педагогическом институте культуры (1967) [5].

Одним из первых вузов, начавших подготовку в Казахстане специалистов с высшим музыкально-педагогическим образованием для общеобразовательной школы и педагогических училищ, стал Усть-Каменогорский пединститут (открыт в 1952 г., с 1991 г. - Восточно-Казахстанский государственный университет имени Сарсена Аманжолова). В 1960 году на факультете ПМНО организовывается секции музыки, преобразованная в 1965 году в кафедру «Музыка и пение». В 1972 году на базе четырех кафедр: вокала, дирижирования, основного инструмента, теории музыки открывается музыкально-педагогический факультет [4].

В г. Алма-Ате, столице Казахстана, в Казахском государственном женском педагогическом институте, организованном согласно Постановления СНК КазССР № 457 «О подготовке квалифицированных педагогических кадров из числа казахской женской молодежи» в тяжелый военный 1944 год (ныне Казахский национальный женский педагогический университет), на филологическом факультете отделение музыки открылось в 1961 году под руководством известного казахского композитора, заслуженного деятеля искусств Б. Байкадамова. В 1967-1968 учебном году создается музыкально-педагогический факультет, вначале с двумя, затем с четырьмя кафедрами: «Истории и теории музыки» (в последующем «Казахской музыки», «Теории и методики обучения музыке», «Теории и методики музыкального образования»), «Музыкальных инструментов», «Теории музыкального воспитания», «Хорового дирижирования».

В деятельности факультета сразу обозначились основные тенденции развития музыкально-педагогического образования: он первым в Казахстане начал подготовку учителей музыки для национальных казахских школ, проделал сложнейшую работу по определению перечня базовых общеобразовательных и специальных дисциплин, разработке учебных планов, программ, учебно-методической литературы, документации, лекционных, практических занятий на казахском языке для специальности № 2119 «Музыка и пение». Теоретико-практическую ценность представляла выработка методики музыкального обучения талантливых студентов, не имеющих начального музыкального образования, не заканчивавших до поступления в вуз музыкальные школы, студии и др. Актуальность поисков в данном направлении была оче-

видной, т.к. такие студенты составляли примерно одну треть от общего числа обучающихся на специальности № 2119 «Музыка и пение».

Существенным направлением работы, ставшим характерным затем для всех музыкально-педагогических факультетов Казахстана, стало культурно-просветительское, творческое развитие студентов, создававшиеся на факультетах музыкальные коллективы вносили большой вклад в процветание искусства, культуры Казахстана, становились визитной карточкой вузов, повышали имидж, престиж новой специальности «Музыка и пение», привлекали молодые таланты к обучению специальности учителя музыки.

Решением острой кадровой проблемы в отдаленном от центра южном регионе Казахстана стало начало подготовки в 1964 году учителей по специальности «Музыка и пение» в Кызыл-Ординском пединституте имени Н.В. Гоголя (ныне Кызылординский государственный университет им. Коркыт Ата). Институт открылся на базе переведенного в Кызыл-Орду Дальневосточного Корейского пединститута (1937), параллельно при нем функционировал учительский институт (1937-1941 гг.), в годы Великой Отечественной войны на его базе действовали эвакуированные Киевский и Харьковский университеты.

Открытие специальности «Музыка и пение» позволило выпускникам отделения «Музыкальное воспитание» Кызыл-Ординского казахского женского педучилища продолжить свое образование в вузе, обеспечивая проявившуюся во всех регионах Казахстана тенденцию преемственности и непрерывности процесса обучения (училище-вуз). Училище, одно из старейших учебных заведений Казахстана, открылось на базе Казахского института народного просвещения (1932), созданного в Оренбурге (1919) и переведенного в Кызыл-Орду, как новую столицу Казахстана в 1925 году. Набирая абитуриентов с базовым средне-специальным образованием, вуз имел возможность расширить программное содержание музыкальных и педагогических дисциплин [5].

Крупным событием для всего центрального и северного региона Казахстана стала организация в г. Целинограде государственного педагогического института (ЦГПИ) приказом Министра высшего и среднего специального образования КазССР № 536 (18.06.1962 г.). Институт образованный во исполнении п.5 постановления ЦК КП Казахстана и Совета Министров КазССР № 715 (17.10.1961 г.) «О мерах по обеспечению общеобразовательных школ республики учительскими кадрами», выполнял масштабную задачу по обеспечению педкадрами Целинного края, в который вошли Целиноградская, Кокчетавская, Кустанайская, Павлодарская, Северо-Казахстанская области (край создан

постановлением ЦК КПСС от 26.12.1960 г., упразднен указом Президиума Верховного Совета КССР от 19.10.1965 г.).

В 1966 году на филологическом факультете открылось отделение «Музыки и пения», приказом ЦГПИ от 06.08.1967 г. создается кафедра «Музыка и пение», в 1969 году она делится на кафедры «Специальных инструментов» и «Теоретических дисциплин и хорового дирижирования». Увеличение контингента студентов, профессорско-преподавательского состава, укрепление материально-технической базы приводит к организации в 1975 году музыкально-педагогического факультета. Открывается также кафедра «Теории и методики музыкального воспитания», объединившая музыкально-теоретические предметы, цикл дисциплин по методике музыкального воспитания и педагогической практике.

Исключительная роль в организации, развитии музыкально-педагогического факультета ЦГПИ им. С. Сейфуллина принадлежит основоположнику, первому заведующему кафедрой, первому декану, выдающемуся казахстанскому педагогу, музыкальному просветителю, домбристу, дирижеру, выпускнику Алма-Атинской государственной консерватории имени Курмангазы Сайлау Боранбаевичу Боранбаеву (1930-1978). Являясь соратником мэтров казахского музыкального искусства – композитора, народного артиста СССР, профессора Е.Р. Рахмадиева (1932-2013), композитора, народного артиста КазССР К. Кумисбекова (1927-1997), видного государственного, общественного деятеля, заслуженного деятеля искусств РК Ж.Е. Еркимбекова (1930-2018), С.Б. Боранбаев ставил перед открывающейся музыкально-педагогической специальностью большие профессиональные цели, привлекая для ее становления и развития лучшие материально-технические и кадровые ресурсы.

Первыми преподавателями факультета стали выпускники ведущих музыкальных вузов СССР: В.С. Макогон (Харьковский государственный институт культуры), Е.Г. Онищук (Львовская государственная консерватория), Ж.К. Оспанова (Алма-Атинская государственная консерватория им. Курмангазы), А.К. Джантемирова, К.Е. Каримова, Р.А. Даутова, К.С. Буркитбаева (Алма-Атинский женский педагогический институт).

Музыкально-педагогический факультет становится центром развития музыкальной науки региона, ведет глубокую кропотливую научно-исследовательскую работу по организации экспедиций по северным областям Казахстана по сбору, записи, расшифровке, обработке образцов песенного и инструментального творчества казахского народа. Результаты научной работы нашли отражение в трудах С.Б. Боранбаева «Гулден дала» (1963), «Дала эні» (1968).

Обладая стратегическим видением перспектив развития музыкально-педагогического образования в регионе С.Б. Боранбаев активно способствовал открытию музыкальных школ в городе, районных центрах, селах, трудоустройству молодых специалистов-музыкантов в школах республики, серьезному подходу к проведению профориентационной работы, поиску талантливой молодежи. Концертно-исполнительская, просветительская работа, создание агитбригад, ежегодная организация концертов, лекций в самых отдаленных совхозах, поселках Акмолинской, Кокчетавской, Павлодарской области с целью пропаганды классического, народного музыкального искусства, прослушивание, отбор талантливой молодежи на местах, привлечение их к участию в концертах студентов музфака, ориентация на подготовку к поступлению в пединститут, давала свои плоды: конкурс абитуриентов на специальность «Музыка и пение» был одним из самых высоких по региону.

Благодаря неутомимости. упорству, волевым качествам, профессиональному личностному «фанатизму» С.Б. Боранбаева музыкально-педагогическая специальность активно вошла в систему музыкального образования всего Северного региона республики. Являясь примером истинного служения искусству С.Б. Боранбаев способствовал формированию большой когорты музыкантов-педагогов, поднявших музыкально-педагогическое образование на новый профессиональный уровень. Свидетельством этому на сегодняшний день является многочисленное количество директоров и преподавателей ДМШ, школ искусств, музыкальных отделений педколледжей, музыкальных колледжей, вузов столицы и всего северного региона Казахстана, выпускников музыкально-педагогического факультета ЦГПИ имени С. Сейфуллина» [5].

К началу 2000-х годов музыкально-педагогический факультет представляет собой крупное подразделение Евразийского национального университета им. Л. Н. Гумилева с кафедрами «Теории и методики музыкального воспитания», «Исполнительского мастерства», «Вокально-хоровой», «Традиционного музыкального исполнительства», казахским и русскими отделениями, обучающимся по очной и заочной форме. На факультете была организована филармония с большими творческими коллективами: казахским, академическим смешанными хорами, оркестром казахских, русских народных инструментов, духовым оркестром, инструментальными, вокальными ансамблями, солистами. В 2010 году в связи с реорганизацией ЕНУ им. Л.Н. Гумилева факультет прекращает свое существование.

Востребованность специалистов с высшим музыкально-педагогическим образованием приводит к открытию в Алма-Ате в 1967 году

кафедры «Музыка и пение» в *Казахском государственном педагогический институте им. Абая, являвшегося* самым первым высшим учебным заведением страны, открытом в 1928 году. *Кафедрой заведовали известные профессиональные музыканты* Б. С. Кутунов, Г. С. Августинович, С.Н. Гевич, Р. К. Касенова.

В работе кафедры проявилась такая важная тенденция развития музыкально-педагогического образования, как реализация возможности получения студентами, имеющими довузовское средне-специальное музыкальное образование, дополнительной специализации. Учителям музыки и пения присваивалась специализация по хоровому дирижированию, фортепиано, теории музыки, баяну, народным казахским инструментам, что позволяло в дальнейшем преподавать данные циклы предметов в педагогических и музыкальных училищах республики.

В 1988 г. кафедра преобразована в музыкально-педагогический факультет под руководством доктора педагогических наук, профессора М. Х. Балтабаева. В 1998 году факультет был закрыт и возобновил подготовку по специальности «Музыкальное образование» в 2008 году на кафедре «Теории и методики дошкольного и начального образования» Психолого-педагогического факультета. В 2010 году создается кафедра «Музыкальное образование и хореография» Института искусств, культуры и спорта. Кафедрой заведовали к.п.н., доцент А. К. Ахметова, к.п.н., доцент Л. Ш. Какимова, д.п.н., профессор Л. М. Нарикбаева, к.п.н., доцент К. Е. Ибраева.

Крупным творческим вузом готовившем преподавателей музыки и пения для общеобразовательных школ и педагогических училищ, специалистов культурно-просветительских организаций стал Чимкентский педагогический институт культуры имени аль-Фараби (организован приказом ЦК КП Казахстана и СМ КазССР №230 от 11.04.1967 г.). В 1967 года открылась кафедра «Общей музыки», в 1968 году кафедра «Народные инструменты и дирижирование оркестром». В институт приглашаются выпускники консерваторий Алматы, Ташкента, Киева, Одессы, институтов культуры Москвы, Ленинграда, Барнаула, благодаря самоотверженному труду которых открываются новые кафедры, специальности.

Перспективным направлением деятельности созданных музыкально-педагогических факультетов стала подготовка высших научно-педагогических кадров, открытие аспирантуры, докторантуры, диссертационных советов. Так, в ЧПИК им. аль-Фараби только за период 1968-1978 гг. двадцать преподавателей защитили кандидатские и докторские диссертации. В настоящий период специальность «Музыкальное образование» продолжает свое дальнейшее развитие в структуре

классического многопрофильного Южно-Казахстанского государственного университета (ЮКГУ) им. М. О. Ауэзова

Таким образом, в 60-е годы прошлого столетия открытие в ведущих педагогических вузах республики кафедр по подготовке учителей музыки и пения заложило фундамент системы высшего музыкально-педагогического образования Казахстана. Деятельность созданных основе музыкально-педагогических кафедр, на их факультетов сыграла значительную роль в определении тенденций развития специальности «Музыка и пение», определила основы учебнометодической (разработка учебных планов, программ, документации, учебно-методической литературы, методическое обеспечение лекционных, практических занятий на казахском, русском языках, выработка методики обучения талантливых студентов, не имеющих довузовского музыкального образования), научно-исследовательской (разработка актуальных проблем музыкального образования, исследование казахской музыкальной культуры), творческой, воспитательной деятельности (организация и концертная деятельность творческих коллективов, солистов), учитывающих цели, задачи, специфику как педагогической, так и музыкальной составляющей профессии учителя музыки. Выпускники специальности «Музыка и пение» благодаря высокому уровню музыкально-теоретической, исполнительской, психолого-педагогической подготовки стали обеспечивать учителями музыки общеобразовательные школы, педагогические, музыкальные училища, открывающиеся музыкально-педагогические факультеты республики.

- 1. Аксютин Ю.В. Хрущевская оттепель и общественные настроения в СССР в 1953-1964 гг. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН); Фонд "Президентский центр Б.Н. Ельцина", 2010. 622 с. URL: https://itexts.net/avtor-yuriy-vasilevich-aksyutin/121268-hruschevskaya-ottepel-i-obschestvennye-nastroeniya-v-sssr-v-1953-1964-gg-yuriy-aksyutin/read/page-1.html. (дата обращения: 10.12.2019)
- 2. Баишев С. Б., Дахшлейгер Г. Ф. Социально-экономические итоги освоения целинных земель в Казахской ССР // Астана: Цифровая библиотека Казахстана (BIBLIO.KZ). URL: https://biblio.kz/m/articles/view/ (дата обращения: 20.10.2019).]
- 3. Закон об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в СССР (24 декабря 1958 г.) // Библиотека нормативноправовых актов СССР. URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_5337.htm (дата обращения: 20.12.2019)
- 4. История кафедры музыкального образования: объективная и субъективная. Часть 1, 2 // ВКГУ им. С.Аманжолова: Из века в век. URL: https://www.vkgu.kz/sites/default/files/files/BOOK65/kniga_big.pdf (дата обращения: 25.12.2019)

- 5. Хусаинова Г.А., Аргингазинова Г.Б. Энциклопедия музыкальнопедагогического образования Казахстана: в лицах и фактах. Астана: ТОО Мастер По, 2018.-423 с.
- 6. Центральный Государственный архив РК. Ф.Р.1982. Оп.1. Д.213. Л.344.

Borambaeva K.S., Kassymova A.A. BASIC PARAMETERS OF VOCAL-CHOIR TRAINING AT MUSIC LESSONS

Борамбаева К.С., Касымова А.А.

ОСНОВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

История становления и развития музыкального образования свидетельствует о том, что здесь накоплен значительный теоретикометодический и практический опыт, благодаря которому мы располагаем интересным материалом, полученным в самые различные периоды. Изучением специфики профессиональной деятельности учителя педагоги-исследователи музыки занимались O.A. А.А. Баренбойм, Д.Б. Кабалевский, Э.Б. Абдуллин, В.А. Петрушин, Г.М. Цыпин, Л.Г. Арчажникова и др. Методика вокально-хоровой работы раскрывается во многих трудах дирижеров-хормейстеров П. Чеснокова, К. Ольхова, Г. Птицы, Г. Дмитриевского, В. Соколова и др. Формирование и развитие певческих навыков у детей в разных возрастных периодах изучали педагоги, ученые-музыканты Т.Н. Овчинникова, Г.П. Стулова, Н.Д. Орлова, В.К. Тевлина, Е.А. Гембицкая, В.А. Дышлевская и др. В их трудах раскрываются подходы к организации работы над развитием вокально- хоровых навыков в условиях общеобразовательной школы. Несмотря на безусловную ценность и значимость имеющегося опыта профессиональной школы по развитию вокально-хоровых навыков, зачастую будущие учителя музыки испытывают серьезные затруднения при организации этой работы в период педагогической практики. Наблюдая за их работой, методисты отмечали, что они не имеют должной, качественной подготовки в области вокально-хоровой деятельности. Не можем не отметить и то, что и учителя музыки, имеющие определенный опыт работы в школе, не демонстрируют знания, передовую методику, новые технологии в организации этой работы.

Вокально-хоровая деятельность учащихся в общеобразовательной школе требует от учителя музыки глубоких знаний об особенностях развития детского голоса в разные возрастные периоды, владе-

ния методическими приемами и способами управления ею. Вокально-хоровая деятельность учащихся призвана содействовать:

- становлению и развитию вокально-хоровой культуры школьников;
 развитию у учащихся интереса к вокально-хоровым занятиям;
- —овладению учащимися практическими вокально-хоровыми умениями и навыками;
- воспитанию у учащихся музыкального вкуса, нравственных, патриотических чувств;
- образованию, понимаемого как процесса ознакомления с лучшими, доступными учащимся образцами народной и профессиональной музыки.

Продумывая содержание и организацию вокально-хоровой деятельности учащихся, следует исходить из того, что она включает в себя следующие виды работы:

- настройку на певческий процесс и распевание;
- разучивание произведения;
- исполнение произведения;
- вокализацию фрагментов (фрагментов инструментальных произведений).

Процесс разучивания песни происходит в основном на основе репродуктивного метода - постоянного показа того, как надо и как не надо петь каждую фразу этой песни. Внимательный и старательный повтор фразы детьми после учителя – один из основных приемов при разучивании песни. Однако это требует от учителя грамотного, выразительного, вокального исполнения и огромного уважения к нему со стороны учащихся. Демонстрация учителем профессионального звучания обладает значительным эмоциональным и эстетическим воздействием. Вокально-полноценный, красивый, выразительный звук у учителя обязательно несет эмоциональный подтекст, который очень легко воспринимается детьми. В результате у них возникает нужный настрой и, как ответная реакция, желание воспроизвести услышанное, желание петь. Следует учесть, что учащиеся воспринимают и копируют не только те качества звука, которые хочет продемонстрировать педагог, но и характер тембра, все его особенности, как положительные, так и отрицательные. Поэтому звучание голоса учителя должно соответствовать требованиям:

- быть полноценным по основным качествам академического звучания;
- не содержать определенных недостатков (горлового, носового призвуков) форсировки;
- максимально приближаться к характеру звучания детского голоса.

Обязательным условием правильной работы голосового аппарата ребенка во время пения является соблюдение певческой установки: прямое положение корпуса, руки опущены или лежат на коленях, плечи развернуты, живот немного втянут. Голосовой аппарат учащихся начальных классов еще очень хрупок, характерно головное звучание, небольшая сила звука. Необходимо уделять внимание на качество звучания – развитию звонкости, полетности, ровности звучания голоса.

Выработка вокально-хоровых навыков достигается с помощью упражнений, которые даются в определенной последовательности, по линии постепенного их усложнения. Работа над вокально-хоровыми навыками в процессе упражнений основывается на следующих методических принципах:

- поддержание у детей интереса, активности и эмоциональности в процессе работы над упражнением;
- воспитание слухового контроля самих учащихся над качеством звучания;
- пение упражнений по нотам, на слоги (по логике поставленных учебных задач);
- пение без сопровождения, особо уделяя внимание выработке чистоты интонации;
 - сочетается коллективное пение с индивидуальным.

Используются специальные упражнения не связанные с разучиваемым материалом, и упражнения, построенные на разучиваемом репертуаре. Вокально-хоровые упражнения в начальных классах предполагают следующий объем и порядок учебных задач: 1. Выработка навыков певческого дыхания, работа над унисоном, воспитание напевности и легкости звучания детского голоса, отчетливой артикуляции; 2. Исполнение песен legato, non legato. Продолжение работы над чистотой интонации, унисоном; 3. Работа над навыками связного, протяжного пения в более широком диапазоне. Выработка дикционных навыков. Правильное дыхание — основа вокального воспитания. К работе над дыханием следует отнестись со всей серьезностью с самого начала работы над вокально-хоровыми навыками. Следует:

- воспитывать у детей навык брать дыхание бесшумно. Практика показывает, что дышать при пении следует одновременно и через нос, и через рот;
- систематически, целенаправленно проводить работу над чистотой интонации, строем, ансамблем. Чистому интонированию способствует пение спокойным, мягким, без напряжения звуком; высокая позиция звука, головное звучание; правильное звукообразование, единая манера формирования гласных; внутренняя собранность, дисциплинированность детей. Для выработки правильной и четкой дикции исполь-

зуются скороговорки, которые, как правило, любят дети и стараются проговорить их быстро и четко.

Овладение элементарными приемами пения известной песни с названиями нот способствует развитию не только звуковысотного слуха детей, вокальному звукообразованию, но и развитию гармонического слуха. Такой прием дает возможность исполнять несложные произведения на два голоса, конечно, при постоянной, целенаправленной работе.

Артикуляция — важнейшая часть всей вокально-хоровой работы. Она тесно связана с дыханием, звукообразованием, с интонированием и т.д. Только при хорошей артикуляции во время пения текст доходит до слушателя. Артикуляционный аппарат у детей, особенно младшего возраста, нуждается в развитии. Необходимо проводить специальную работу по его активизации. Здесь все важно: умение открывать рот при пении, правильное положение губ, освобождение от зажатости, от напряжения нижней челюсти, свободное расположение языка во рту, — все это влияет на качество исполнения. При пении важны такие особенности произношения, как: а) напевности гласных; б) умение их округлять; в) стремление к чистоте звучания неударных гласных; г) быстрое и четкое выговаривание согласных и т.д.

Нередко работу над дикцией педагог требует начать именно со слова, фиксируя все внимание ученика на его четком произношении. Первым этапом в работе над словом в пении является управление дыханием. Работа осуществляется на определенном гласном звуке. Гласный — носитель вокала. Через него осуществляется отработка позиции звука, выявление его тембральной окраски, певческая установка всего вокального аппарата. Второй этап в работе над словом в пении — усиление артикуляции согласных. В процессе пения согласные предстают как носители членораздельности в речи, ее основой. На данном этапе работы необходимо добиваться четкого произношения согласного наравне с вокально-правильно сформированным гласным. Третий этап работы — выработка предельно выразительной, ясной дикции. На данном этапе работы способ произношения слов в пении должен меняться в зависимости от жанра и стиля исполняемого произведения.

Формирование навыков хорового строя и ансамбля Хороший строй зависит от того, в какой степени развит музыкальный слух у учащихся, от их внимания и владения певческими навыками. Строй зависит также от физического и эмоционального состояния учащихся. Большое значение для хорового строя имеет музыкальная грамотность поющих. Приведем основные методы работы над строем.

1) Предварительный анализ песни и выделение трудных в интонационном отношении мест. Тщательная работа над отдельными фразами

(пение с названием нот, на слоги и т.д.). Не следует из-за отдельной трудной в интонационном отношении фразы повторять много раз всю песню сначала до конца. Это притупляет внимание учащихся, снижает их заинтересованность, не содействует улучшению строя.

- 2) Сочетание индивидуального и группового методов работы. Пение всего класса следует чередовать с пением отдельных групп и индивидуальным опросом.
- 3) Пение в среднем темпе и в средней динамике (меццо-форте, меццо-пиано), то есть в наиболее естественных и удобных для работы певческого аппарата условиях.
- 4) Метод транспонирования: разучивание трудных в интонационном отношении мест в другой, более удобной тональности. Этот прием рекомендуется в том случае, когда интонирование усложняется из-за неудобной тесситуры. Транспонирование рекомендуется тогда, когда поющие теряют остроту внимания. В многокуплетных или минорных, протяжных песнях рекомендуется транспонирование в процессе работы на полтона вверх. При этом обостряется слуховое восприятие, повышается внимание к звуку.
- 5) Пение без сопровождения. Такой вид пения развивает, совершенствует слух, повышает внимание поющих, к чистоте интонации и тем самым воспитывает навыки точного интонирования; развивает ладогармонические чувства и способствует укреплению как мелодического, так и гармонического строя; приучает сильнее чувствовать частный и общий ансамбль; дисциплинирует, способствует развитию внутренней собранности, укрепляет внимание, развивает самостоятельность в пении, повышает выразительность исполнения. Для воспитания навыков пения без сопровождения могут быть использованы такие вспомогательные приемы:
- петь всем классом песню, внимательно прислушиваясь к пению учителя (без аккомпанемента);
- петь всем классом или группам мелодию с негромкой гармонической (аккордовой) поддержкой на инструменте;
- петь без сопровождения часть песни или всю песню целиком, выученную с аккомпанементом.
- 6) Пение по нотам. Разучивание песни по нотам значительно повышает сознательность учащихся.

Мелодические, ритмические, гармонические трудности преодолеваются не только путем слушания и воспроизведения голосом, но и путем их осознания. Слово «ансамбль» означает слитность, согласованность, уравновешенность. Каждое слово, каждый звук песни должны исполняться всеми учащимися вместе, одновременно, с одинаковой силой. Малейшее невыполнение этого правила хотя бы одним челове-

ком нарушит ансамбль. В хоровом пении мы различаем ансамбль ритмический, темповой, динамический, интонационный, тембровый, художественный, исполнительский. Все технические приемы, используемые в работе над ансамблем, связаны с методами, необходимыми для выработки строя, четкого ритма, нюансов, культуры звука и т.д. Достижению единого исполнения текста всеми учениками помогает четкий, ясный дирижерский жест учителя.

Типичную трудность ритмического ансамбля представляет исполнение пунктирного ритма. Четкий показ учителя, одновременное дыхание, мягкое, но ясное исполнение затактовой длительности помогут преодолеть и эту трудность. Слитности голосов — необходимому условию уравновешенности хорового звучания способствуют: единообразное формирование гласных звуков; смягчение, округление звучания верхних голосов; более легкое и светлое звучание вторых голосов. Единовременность и единообразие исполнения динамических указаний, гибкая певческая нюансировка представляют также обязательное условие хорового ансамбля.

При определении содержания и организации вокально-хоровой работы с детьми особое значение приобретает реализация принципа единства художественного и технического как в процессе вокально-хоровой работы так и в процессе работы воплощения музыкально- образного содержания произведения. Работа над вокально-хоровыми навыками и умениями предполагает одновременно осмысленное и выразительное исполнение. Учитель музыки должен постоянно готовить учащихся к выразительному пению, находить и применять технические приемы, которые способствуют раскрытию музыкального образа исполняемого произведения.

Литература:

- 1. Алеев Б. В помощь школьному хормейстеру и учителю музыки. Новгород, 1997.
- 2. Шенталинская Т.С. Музыкальный фольклор и школа // Спутник учителя / Сост. Т.В. Челышева. М., 1993.
- 3. Кабалевский Д.Б. Как рассказать детям о музыке? М., 1987.
- 4. Овчинникова Т.Н. Об отборе репертуара для работы с хоровым коллективом // Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / Сост. О.А. Апраксина. М., 1990.
- 5. Струве Г.А. Хоровое сольфеджио. $_$ М., 1994.
- 6. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. M., 1992.

Gorbenko Serhiy

HUMANISTIC ASPECTS OF MODERN GENERAL ARTISTIC EDUCATION

Горбенко С.С.- доктор педагогических наук, професор Национального педагогического университета им. М.П. Драгоманова, г.Киев (Украина)

ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ АКТУАЛИТЕТЫ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В современных условиях одним из самых актуальных, на наш взгляд, вопросов педагогической науки является конструирование и разработка нового содержания общего образования на гуманистической основе, перспективных технологий с учетом национально-культурных традиций и мировых достижений. Целью такого обучения и воспитания должно быть развитие личности, воспитание человека культуры, преобразование ребенка из объекта на субъект познания. Важное место в этом процессе занимает искусство, ибо оно способно открыть индивиду окружающий мир не просто как жизненнопрагматическую структуру, а как особенную форму активности человека. Это может происходить только в случае, когда учащемуся будут созданы условия для свободного раскрытия своих способностей, чувств, желаний, эмоций.

Проблема гуманизации образования нашла свое отображение в работах Г. Балла, М. Берулавы, И. Беха, Е. Бондаревской, И. Зязюна, Л. Кондрашевой, Г. Корнетова, О. Пехоты, С. Подмазина, В. Сластенина, Т. Сущенко, Е. Шиянова и др.; в художественной педагогике известны работы Е. Гаспарович, О. Гуминской, О. Комаровской, Е. Печерской, А. Растрыгиной, О. Рудницкой, О. Хижной и др. Однако в этих работах недостаточно освещены актуальне направления современного художественного образования гуманистической направленности.

В настоящее время в системе образования Украины осуществляется поиск новой модели школы. Ее основные положення заложены в Концепции «Новая украинская школа», которая является долгосрочной реформой и сопровождается существенными изменениями всех составных образования [7]. Национальная школа должна создавать эстетическую и этическую атмосферу воспитания и обучения на протяжении всей жизни личности в измерении парадигмы гуманизации образовательного процесса. Тезис о том, что каждый школьный предмет следует излагать как искусство ведет нас к тому, что искусство есть направлением и средством обновления педагогики. Какие же основные ак-

туалитеты художественного образования существуют на сегодняшний день в контексте изложенных подходов?

Важной задачей современности является диалогизаци обучения и воспитания учащихся, которая характерна для личностно ориентированного образовательного процесса. Полнота такого общения зависит от уровня подготовленности учащегося к ведению подобного «диалога». объема его художественного и жизненного опыта, индивидуальных особенностей. К примеру, в музыкальном обучении и воспитании ми виделяем диалогическую триаду: слушатель - музыкальное произведение – автор. Работа слушателя определяется двумя задачами: первая - понять произведение так, как его понимал сам автор, увидеть созданный художественный образ «глазами» автора. Вторая задача – включить произведение в свой контекст, то есть выработать свою точку зрения в процессе диалога с автором, согласиться с ним или вступить в дискуссию, увидеть условный мир «глазами» слушателя. Разносторонность и многомерность художественного произведения позволяет учащемуся одновременно в реальном взаимодействии занимать разные позиции, чередовать их. Один и тот же учащийся получает возможность перехода из одной точки зрения в другую. Такие действия практически обеспечивают взаимовлияние позиций, создают условия для их последующего «слияния» и определения своей личностной позиции [5, с.8]. Причем, при авторитарном общении содержание сознания учителя вытесняет содержание сознания учащегося, от которого требуется безусловного покорения требованиям и суждениям учителя. При этом диалог становится, с одной стороны, организационной формой субъект- субъектного общения на уроке искусства, а с другой основой творческого мышления, самореализации и самоопределения личности. Это не просто общение по поводу произведения искусства. Это процесс общения относительно своего «Я» и «другого» в художественном произведении.

В этих условиях необходимо отношение к ребенку со стороны учителя как к наивысшей ценности, признание его права на свободу мышления, высказывания. Учащийся не должен оставаться проповедником идей учителя, он обязан быть «...творцом собственной деятельности, которая предусматривает не только «учитывание», но и «включение» его личностных функций в учебный процесс, развитие неповторимого субъективного, эмоционально-личностного отношения к миру, самого себя и своей деятельности»[2, с.20].

Одной из важнейших задач в художественном образовании всегда было *развитие творческого потенциала* индивида. Еще более актуальным становится это направление в условиях гуманизации образовательного процесса, преобретая новое содержание, проявляя сущест-

венные особенности. Философы часто трактуют творчество как освоение и очеловечивание действительности, как духовное и материальное преобразование, которое осуществляется в процессе познания. Твореская деятельность - это природная форма самовыражения личности, проявления ее индивидуальности. Л.Выготский отмечал, что творчество имеет место не только там, где создается что-то абсолютно новое, но и там, где человек вносит свое понимание, что-то по-своему отображает, изменяет, группирует уже созданное [3].

Различные виды творчества (музыкально-поэтический, изобразительный, композиторский, хореографический, театральный) формируют активное и гибкое отношение к окружающему миру, развивают наклонность не к пассивному усвоению правил поведения и форм общения, а к личностной поисковой активности детей. Сущность творчества не в формальном накапливании знаний, умений, навыков, а в использовании, как средства для открытия, новых путей, закономерностей и способов деятельности, которые ведут к получению, неизвестных ранее, результатам. Творческое развитие учащихся предусматривает:

- нетрадиционное формирование целей художественных занятий: они должны ориентироваться, прежде всего, на развитие ребенка, культуру его мышления и чувств, а не приобретение определенных знаний и навыков;
- уважительное отношение к национальным художественным традициям, их хранение и умножение на основе всестороннего использования творческого

потенциала личности;

- высокий уровень самореализации учащихся, реализация их художественных интересов, потребностей, особенностей развития мотивационной сферы;
- определение специальных методов обучения, среди которых одним из наиболее продуктивных является метод моделирования процесса творчества. Учащийся должен увидеть, осмыслить и осознать процесс рождения для него нового, стать на позицию творца и углубиться в процесс свого художественного замысла. Обязанность учителя при этом привлечение детей к разнообразным формам творческой деятельности, педагогическая поддержка их желания реализовать свои творческие возможности и бережное, внимательное отношение к результатам работы своих воспитанников;
- рассмотрение творчества как процесса, который предусматривает тесную

взаимосвязь между восприятием и деятельностью.

Основными критериями для определения уровней творческой развитости учащихся должны стать: творческая умелость, эмоциональная восприимчивость, интеллектуальная способность. Важная роль при этом отводится учителю, которая состоит в том, чтобы, во-первых, своевременно заметить в учащемся зародышей художественнотворческих качеств, во-вторых, сосредоточить внимание на их развитии, в третьих, уберечь от угасания. К сожалению, в школьных условиях проявление детьми творческих способностей часто не только не получают поддержки со стороны учителя, а просто не замечаются им или не принимаются.

Важной необходимостью современного художественного образования является экзистенциальность – развитие интуиции, творческого представления, эмоций, чувств. Каждое высокохудожественное произведение – это особенная модель окружающего мира, понимаемого и представляемого личностью. Поэтому, полноценное художественное воспитание возможно только в случае эмоционального проживання произведения (музыкального, театрального, изобразительного, хореографического) и усвоенные знания тут не всегда помогут. К сожалению такая направленность художественно-воспитательного процесса далеко не всегда наблюдается в учреждениях общего среднего образования. А ведь именно искусство способно пробуждать человека в человеке, гуманизировать личность при определенных условиях, развивать ее через чувственную сферу, наполнять новым смыслом человеческие переживания. Как отмечает известный украинский ученый-педагог И.Зязюн, «развитие ребенка будет успешным, эффективным только в том случае, если образование, обучение и учение сопровождается позитивними эстетическими чувствами...» [4, с. 74]. Для ребенка искусство носит экспрессионистический характер: «ребенок творит не то, что видит, а то, что чувствует»[4, с.75].

К числу важнейших гуманистических приоритетов современного художественно-образовательного процесса следует отнести целенаправленную и последовательную *организацию самообразования*. Для того чтобы знания и чувственность формировались самостоятельно, то есть без непосредственной помощи учителя, необходимо так организовать художественную деятельность учащихся, чтобы они постоянно принимали участие в процесах постановки и решения проблемних заданий. Кроме того, этот процесс предус-матривает:

- использование художественной инфраструктуры школы, учреждений культуры с их воспитательным потенциалом и необходимостью расширения знаний о разных видах искусства с учетом потребностей, интересов, способностей и возрастных особенностей учащихся;

- внедрение возможностей педагогического коллектива относительно выбора направлений художественного обучения и воспитания на основе учета местных этнокультурных традиций;
- взаимодействие школы и семьи в реализации художественного самообразования;
- использование личностно ориентированных стимулирующих влияний на процесс художественного самообразования учащихся посредством, предложенных учителем, индивидуальных заданий, соответствующих методов самоорганизации в различных видах деятельности на основе индивидуально-дифференцированного подхода и партнерских взаимоотношений;
- преобретение детьми всех возрастных категорий, при вспомагательной роли учителя, умений и навыков самостоятельного знакомства с художественными произведениями, историей их написания, особенностями творчества авторов через использование средств массовой информации, справочной и другой специальной литературы;
- формирование у учащихся личностных взглядов, вкусов, убеждений в области художественной деятельности; умений самостоятельно мыслить о том или другом произведении, принимать собственные обоснованные решения;
- воспитание способности к отстаиванию своей точки зрения относительно

восприятия, представления и чувствования произведения искусства.

Актуальной задачей общего художественного образования в нынешних условиях является *индивидуальный подход* к личности ребенка. Индивидуализация создает предисловия для развития художественных интересов, которые вызывают в учащихся позитивные эмоции, благотворно влияют на их отношение к тому или другому предмету эстетического цикла. Для этого необходимо, чтобы учитель признавал право каждого учащегося «быть самим собой», уважал его как личность. Индивидуальный подход предусматривает «открытость», то есть предоставление учащемуся возможности выбора, на уроке или во внеурочное время, вида деятельности, разнообразных учебных заданий, нахождение возможностей для учета индивидуального стиля обучения ребенка. Практика свидетельствует о том, что речь здесь может идти не об абсолютной, а относительной индивидуализации по следующим причинам:

- в художественно-образовательном процессе, как правило, берутся во внимание индивидуальные особенности не каждого отдельно взятого учащегося, а группы детей, которые имеют приблизительно похожие способности и интересы;

- учитываются только известные особенности или их комплексы, такие, которые важны с точки зрения обучения, их формирования (способность к

образному мышлению, умение точно определить характер услышанной музыки, почувствовать форму произведения, состояние музыкального слуха, качество голоса и др.);

- индивидуализация реализуется не по всему объему учебной деятельности, эпизодически или в каком-нибудь из видов деятельности (исполнительском, творческом, познавательном).

Следует отметить, что самостоятельность является важным и необходимым звеном перехода познавательной активности учащегося в творческую. Специальные исследования и результаты массовой практики привели к убеждению в том, что самостоятельная деятельность — это не только работа мысли. Она охватывает и чувственное восприятие, творческую инициативу, запоминание, разные виды действий, эмоциональное отношение личности к произведениям искусства. В данной ситуации происходит переход к новому качественному уровню учащегося в овладении информацией и превращает его из думающего индивида в такого, который действует творчески. Более того, в определенные моменты обеспечивается возможность абстракции, сравнения, обобщения, что способствует упорядочению общечеловеческого арсенала теоретических и практических знаний, умений и навыков, которыми овладевает учащийся.

Возможности уроков художественного цикла в развитии самостоятельности неограничены. Это подготовка сообщений о деятелях искусства, любимом музыкальном произведении, понравившейся картине; поиск информации о терминологии для словаря, самостоятельное написание рефератов в контексте того или другого вида искусства с последующим выступлением с ним перед учащимися. Значительные возможности для развития самостоятельного мышления имеют дидактические игры, кроссворды, чайнворды, ребусы, криптограммы, тесты, тематические головоломки и т.д.

Следует отметить, что практичская реализация отмеченных выше актуалитетов общего художественного образования зависит, во многом, от *профессиональной компетентности педагога* которая, должна быть личностно ориентированной. Такая концепция лежит в основе многих исследователей (И.Белявский, М.Дьяченко, О.Пехота, А.Ростовский, В.Рыбалка, В.Сластенин, В.Сериков и др.). Ученые рассматривают процесс профессиональной подготовки будущого учителя как средство самосовершенствования его индивидуального потенциала. В художественно-педагогической отрасли он должен владеть комплексом компетенций, которые касаются его специальности, а именно:

- владение целостными знаниями о гуманизации образовательного процесса,

современных достижениях художественно-педагогической науки;

- осмысление содержания, принципов, приемов и методов личностно-

ориентированного обучения и воспитания;

- умение создавать на занятиях личностно-ориентированные ситуации,

фасилифативные отношения между учителем и детьми, ситуации успеха воспитанников;

- использование творческих видов художественной деятельности учащихся и

быть способным к личным креативным действиям;

- организация педагогом проблемного обучения на основе стимулирования эмоциональной и интеллектуальной активности учащихся в процессе восприятия художественных призведений, их интерпретации и создания.

Таким образом, содержание современного общего художественного образования является одним из важнейших факторов формирования человека культуры, духовно-нравственной личности, поэтому этот процесс должен предвидеть решение следующих актуальних задач гуманистического характера: диалогизацию общения; развитие творческой личности, ее эмоционально-чувственной сферы; самостоятельность, индивидуальный подход к учащимся, формирования компетентности педагога в личностно-ориентированном художественном обучении и воспитании.

- 1. Ашихмина Н.В. Методика формирования профессиональной компетентности будущих учителей музыкального искусства // Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський держ. університет імені Миколи Гоголя. Ніжин: НДУ ім М.Гоголя, 2019. №1. С.96-102.
- 2. Безкоровайная О.В. Гуманизация школы основа самоутверждения личности школьника // Гуманітарні науки. 2005. № 2. С.18-21.
- 3. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: психологический очерк. М.: Просвещение. 1991. 93с.
- 4. Зязюн И.А. Три кита новой философии образования: гуманизация индивидуализация, интеграция // Директор школи, ліцею, гімназії. 2000. № 1. С.74-76.
- 5. Масол Л.М. Художественное образование в Украине //Искусство в школе. 2003. № 1. C.7- 9.
- 6. Раструба Т.В. Педагогические условия подготовки учителя к личностно ориентированному музыкальному образованию учащихся // Наукові записки.

Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський держ. університет імені Миколи Гоголя. - Ніжин: НДУ ім М.Гоголя, 2019. - №1. - С.48-54.

- 7. Сидоренко В. Концепты новой украинской школы //Методист.- 2018 №5 (77). С.4-22.
- 8. Филипчук Г.Г. Педагогика человечности //Я-концепція академіка Неллі Ничкало у вимірі професійного розвитку особистості. Зб.наук. пр. К.: Національна академія педагогічних наук України, 2014. С.43-54.

Zhazitova Gulsara, Kurmangalieva M.S.

METHOD OF APPLIED SYSTEMS FROM SAULE KURMANGALIYEVA'S EDUCATION TO MARIA VLADIMIROVA

Жазитова Гулсара, Құрманғалиева М.С.

өнертану ғылымдарының кандидаты, доцент

СӘУЛЕ ҚҰРМАНҒАЛИЕВАНЫҢ МАРИЯ ВЛАДИМИРОВАДАН БІЛІМ АЛУДАҒЫ ҚОЛДАНЫЛҒАН ЖАТТЫҒУЛАР ЖҮЙЕСІНІҢ ӘДІСТЕМЕСІ

(Материал Сәуле Құрманғалиеваның сұхбатынан алынған)

Мария Владимирова жүйелік вокалдық- техникалық жаттығуларды енді бастаған әншінің табиғи дамуыны негізгі шарт деп қана емес, сонымен қатар әншіні профессионалдық музыкалық жетілуінің негізі деп санаған. Бірінші кезеңде вокалдық жаттығулар басты құрал болып саналады, бұл жерден дұрыс жасалған профессионалды дауысты иелеуді жетілдіреді. Бірақ күнделікті вокалдық- техникалық жаттығулар мақсат емес, тек әуенді дыбыс қай жағдайда да неғұрлым жоғарғы деңгейде тұрғанымен, егер ол бөлек өз алдына тыңдарманды ойымен қанағаттыра алмайды.

Оқушының вокалдық- техникалық қатынасында оның табиғи талантын жетілдіруде М.Владимировна өз жаттығуларында да, мүмкіндігінше сезімге және әншінің орындау шеберлігіндегі дыбысына да мән береді. Осы қағидамен жұмыстың тәсілімен жүйесі анықталады. Көбінесе оқушыға әр түрлі рольде қалыптасуына комектеседі, оған кез-келген жағдайда әр түрді көңіл – күйде болуды ұсынады. Дыбыстың интонациялық әдемілігімен оның динамикасына аса мән бермейді.

Осылайша Владимировна оқушының бастапқы вокалдықтехникалық жұмысында көркемдік фантазиясын және оның шығармашылық индивидуалдығын ашып оны дамытады. М. Владимировна вокалдық жаттығулармен күнделікті дайындалу өте пайдалы және керек деп санайды. Себебі бұл дайындық әншінің оның шығармашылық, коркемдік репертуарында немесе рольдерін ұйымдастырады делінген. Егер оқушының айтарлықтай жетіспеушілігі жоқ болса, онда мен оны жақын арада өздігінше дайындалуға бұйырамын. Ал, сабақ уақытында дұрыс жасады ма жоқ па, бұл тек, дауытың дұрыс қалыптасуына ғана көмектемпейді, сонымен қатар «оқушының күнделікті жаттығулар бейімділікті үйретеді» дейді.

М. Владимировна әнші қандай жағдайда болмасын, ән айта алу керек деп санайды. Егер окушының ауырыңқырап, денсаулығы болмай тұрған жағдайда, ол окушымен сондада дайындалады. Бірақ, күнделікті сабақ уакытын азайтып, барық диапозонда емес, күнделікті сабақтан жеңіл шығармалармен жұмыс жасаған, кей кезде тек қана жаттығулар жасаған және т.б. Күнделікті вокалдық жаттығулар шамамен 15-20 минутқа созылады.

Енді бастап келе жатқан оқушыларға одан көбірек талап етіледі. Жаттығудан кейн студент 2-3 минут дем алады: одан кейн оқушының 1-2 курс оқу жылдарына вокализдермен және қиын емес шығармалардың мәтінімен жұмыс жасайды. Әдетте ол екі жеңіл ариялар, романс және ән. Шығармалар көлемі дауыспен қалай қолдануына және оның қабілетіне байланысты. Владимирова өте абайлап жұмыс атқарған. Оқушының дауыс апарыты шаршамау үшін, және көңілі бөлінбеу үшін, сабақ уақытында дем алуға көп үзіліс уақытын жасаған. Оның қолданған Жаттығулары интонациялық немесе ритмикалық қиындықтар тудыратын жаттығулар емес, көлемі жағынанда үлкен емес. Ол күнделікті жаттығулар, жеңіл сатылардан құралған гаммалар, арпеджио, групетто және т.б.

М.Владимирова көлемін көп емес және мелодиялық факту-расын қиындатпаған.Оқушының көңілі дыбыс пен дауыс жүйесінің қалыптасуына (көңіл) мән беру керек екеніне негізделген. Бұл жұмыста вокалды енді бастап келе жатқан, қиын вокалдық жетіспеушіліктері бар студенттермен жұмыс жасағанда са мән беріледі. М.Владимировна әртүрлі орындау дауыс сапасын бір нотада және бір мелодияда дамытқан. Ол, бір жоғарыда айтып кеткендей талаптардың бірте-бірте және вокалдық міндеттерді қадағалауына қатал көңіл бөлді.

Вокалдық міндеттерді бірте бірте жіне дәйекті қиындату принципі толықтай анық. Сабақтың ең басынынан бастап, студенттің саналы көз қарасын, дауысты қалыптастыруына әр жаттығудың тапсырмасын орындау міндетіне жете біліп, дыбысын мұқият тыңдауын талап етті. Өйткені бірте- бірте оқушының өзінің дұрыс айтып жатқандығын дұрыс бағалай алатындай «вокальный слух» қабілеті дамып қалыптаса бастайды. Бұл қабілеттің дамуын М.Владимировна өз оқушыларынан жиі байқайды: «Маған қарамандар, өз-өздеріңмен емін-еркін айтыңдар,

дұрыс болмаған жағдайда мен қателеріңді айтам, ал барық уақыт менің сендердің айтып жатқан кездеріңде растауды күту қажет емес».

Владимирова барлық оқушыларға негізгі талаптарын сақтау, арқылы сабақты әр оқушының жеке ерекшеліктеріне байланысты өткізіп, өзінің керекті нәтижесіне қол жеткізді. Оқушынымен жүжұмысында әсіресе енді бастаған оқушымен ол, өте төзімді және сабырлы бірақ өз талаптарына тұрақты. Бастысы оқушы сабақта өзінің максималды ерік- жігер мен тілек білдіруі қажет. Ал, егерде бір нәрсе қолынан келмей жатса, ол оқушының бұлшық еттері үйренбегендіктен, бұған тек қана уақыт және шыдамдылықпен табандылық қажет. Ең бастысы- шеберлікті меңгеру, яғни мақсатқа жететін дұрыс жолды табу. Бастапқыда жиі кездесетін жаттығулар жоғарыдан төмен әуен қолғалысы дауыс позициясын жоғары бекітуге өте пайдалы деп санайды.

Жоғарыда айтып өткендей жоғарғы позиция дыбысы – профессор М. Владмирова мектеп ерекшеліктерінің бірі. Бұл пози-цияны сақтап калу, әуен төмен түскен кезде дауыстың бір регистрде қалуына ықпал етеді. Интонацияның дәлділігіне, тембрдың жақса-руына ықпал етеді. Сонымен қатар дауыстың орындалуы жарқын болып шығады. Бұл қасиеттер диапазонның жоғары кеңейуіне ықпал етеді. М.Владимировна оқушыларын суйемелсіз айтуға үйретеді, өйткені ол есту қабілетін дауыстың орындаушылық батылдығын дамытады. Ол жаттығуды ойнайды, одан кейн оқушы суйемелсіз қайталап беруі қажет. Сирек сүйемелдейтін тек тоналдық тон береді.

Мұғалім вокалистермен дайындалған кезде тыныс алу әдісін меңгеруге өте көп көңіл бөледі. Бұл барлық оқу кезеңінде көп көңіл беруді және табандылықты талап етеді. М.Владимирова вокалдық жаттығулар жүйесін төрт топқа бөлуге болады.

Бірінші топқа бастапқы жаттығулар енеді. № 1,2,3,4,5,6,19. Бұл жаттығулар мақсаты- дауысты дайындау, яғни әншінің көңіл- күйін бағыттау, тыныс алу назарын бағыттау, дыбыстық шабуыл және дауысты жүйеде дұрыс құра білу болып табылады. Мысалы:



Екінші жаттығулар тобы – гаммалар. Олар № 8, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18. Бұл жаттығуларда дауыстың бір келкі шығуы, дауыс жылдамдығы, интонация дәлдігі, дем алуды нығайтады, және диапазонды кеңейтеді. Мысалы:



Үшінші топ арпеджиоға негізделген: № 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30.

Бұл жаттығулардың негізі – емін еркін дыбыс шығару, әнші кең алқымды дем алуға, динамикалық дыбыс, кең диапазонды ән айтуда сеніммен батылдық пайда болады.Мысалы:



Төртінші топқа №16, 20, 21, 22, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42 енеді. Бұл жаттығулар кейбір дайындықтарды талап етеді. Бұларды дайындығы жақсы орындайды. ІІІ, ІV, V курстар. Бұл жерде кантилена, дауыстың икемділігі тағайындалады: трель, филировка және т.б. Мысалы:



Владимирова жоғары дауыстармен дайындалғанда жаттығулар сабақты қай тональностан бастауына қарай жазылған. Сабақ үстінде бірте-бірте төменгі нотадан жоғарғы нотаға шығу орындаушылығы дами түседі. Бастапқы кезеңде барлық негізгі жұмыс, вокалдықтехникалық жұмыс енгізіледі: диапазон ортасында бір жарым октава көлемінде.

Оқушылар бастапқы кезенде гаммаларды, үш дыбысты-лықтарды, арпеджионы баяу темпте, жеке жеке дыбыспен немесе топқа бөліп екі дыбыстан, одан кейін қайталап және жылдам темпте орындайды. Өткінші ноталарда әншінің көңілін дыбысқа, апораға және тыныс алуға көңіл аударады. Мұғалім «кеуде опорасын» барлық диапозанда бірдей сақтап қалуды талап етеді.

Бастапқы жаттығулар. І және ІІ жаттығулар. Жаттығу баяу темпте біркелкі күшпен,таза таза интонациямен айту қажет. Нотадан нотаға кірмесіз жұмсақ өту. Бастапқы сабақтарда дем алуға тактілер арасында үлкен үзілістер жасауға болады. Владимирова еркін дем алу тәсіліне көп көңіл бөледі. Ол окушының асықпауын фразыны толғымен аяқтап келесі тональдікке ауысуға, дем алуға асықпауын қадағалады. Музыкалық тапсырма өте оңай — екі және үш дыбыстылықтың жалғасуы қажет кезеңде, оқушының назары ең бастысы дыбысты деммен айту, өйткені керекті кідірістерді жасауға қиын болады. Жаттығуда бірте — бірте музыкалық фразаны үлкейту әншінің демді үнемдеп, қадағалауына үйретеді.

Владимирова оқушының дем шығару және ан айтқан кезде тыныс алу тәсілін бір қолын беліне, бір қолын кеудесіне қойып қадағалауын талап етті. Демді лезде жұмсамауды талап етті, бірақ дем шығару тәсілін ұмытпау, әсіресе студенттің көңілін ән айту кезінде кеудесін төмен түсірмеуді көңіл бөлді. Дегенмен оқушы алдында екі- үш дыбысты ғана бір деммен айту керек болса, бірақ енді бастаған әншіге бірінші сабақтарда бұл да өте қиынға соғады. Жаңадан

бастаушылармен Владимирова бұл жаттығуларды екі-үш рет қайталап, кей кезде жарты тондармен жоғары тональдікті көтеріп және қайта келіп, бірақ диапазонның ортасын ұстаған. Ол шамамен бірінші октава ми бастап екінші октава ми ға дейн. Бұл жаттығуларды оқушылар басында жабық ауызбен атап айтқанда «үнсіз дыбыс» «немым». Бұл тәсілді М.Владимирова бірінші сабақтан бастап көрсетеді.

Одан кейн оқушылар а,и дыбысына айтуға тырысып көреді, бұл орындау мұғалімнің ойынша оңай болса, дауысты дыбыстарға, сонымен қатар м,л,н,э,р дауыссыз дыбыстарын қосады. Егер де дауысы артқы жақта, тілі немесе астынғы жағы еркін қозғалмаса, ре дыбысына айтуды ұсынады. Бұл тәсілді және оның ұзақтығын әр кімге жеке түрде қолданады. Бірінші жаттығулар әншіге өзінің көңілін тыныс алуды ұйымдастыруға дауыстарын қыздыруға көмектеседі. Жаттығуды қандай курс болмасын барлығы орындайды. Жоғарғы курстар бір тональдікте созылмалы түрде екінші жаттығудан бастап айтды. 3 жаттығу.

Бұл жаттығуды барлығы баяу, одан кейн айтады. Егерде студенттің дыбыс шабуылы жай болса, немесе демін ұстай алмаса, Владимрова мұндай кезде бірінші бөлек-бөлек дыбыстармен қатты дыбыс шабуылымен одан кейін қайта қайталау керек. Егерде студентте бұл жетіспеушіліктер болмаса, оған келесі тапсырма беріледі; бірінші дыбысты тура интонацияда дұрыс алу, баяу және жылдам темптерде жақсы опорада айту. 4 жаттығу. Үшіншіні қайталау бірақ жылдамдатып айту.

Бұл жаттығулар қандайда бір дәрежеде жақсы айтатын студенттерге беріледі. Орнықты дем алу тәсілін меңгерген, кейін және баяу темпте пассаждар интонациялық таза орындалады. Пассажды екіден алтыға дейін ба-бо-бэ-бу-би-,да-до-дэ-ду-ди, біртіндеп дауыссыз дыбыстарды қосып қайталау. Буындарды ауыстыру тыныс шығаруды және әншілік дикцияны жаттықтырады. Озық студенттер бірінші пассажды баяу одан кейін жылдам екі-үш рет айтады. Доминантада кей кезде тоникада. Бұл жаттығу тыныс алу координациясын нығайтуға, дауыс икемдігін дамытуға ықпал етеді. Мысалы:



5 жаттығу. Мұғалім бұл жаттығумен сабақты әсіресе тенор-лармен және төменгі ноталары осал жеңіл сопранолармен бастайды. Мұғалім пікірі бойынша берілген оқушыға қай буын дыбысы оқушыға бірінші дыбысты доминантадан бастап, оны жақсы тыныс алу опорасымен, жақын айту,жоғары интонациялық таза болуын пайдалылығына байланысты жеке түрде талап етеді. Дыбысты жоғарыдан төмен және қайтадан жоғары орындаған кезде, бірінші тондағы қағиданы сақтап қалуды тапсырады. Егер де сабақты осы жаттығулардан бастаса, жоғарғы дауыстар ми-бемоль октавасынан ми-бемоль /ми2/ октавасында, баяу темпте дыбыстың бір келкілігін сақтай отыра айту керек. 6 жаттығу.

Жоғарыдан төмен мажорлық гамма.Гамманы төрт дыбыспен бір демде, сольфеджиомен дауыссыз немесе дауысты буынға, әр окушының жеке қабілеті бойынша орындайды. Кейбір студенттерге жоғарғы атака дыбысында нга буынына айтқан өте дәл, артық дем шығарусыз, бірден жақсы опорада болуы қажет.Бастапқы дыбыс тоныны есте сақтап қалып, сонымен қатар жоғарыдан төмен түскен кеде жоғарғы позицияны жоғалтып алмау керек. Бұл гаммада Мария Владимирова студенттің игерген дыбыс опорасын және диапазонын тексереді. Гамманы жақсы тыныс алу опорасымен, ешқандай ешқандайда бір нюаныссыз, толық дыбысты дауыспен орындайды. Алтыншы жаттығуда оқушы уақытылы бас және кеуде резонаторының қосылуын сезіне бастайды.

Шамамен оқудың үшінші жылында Владимирова гаммалардың соңында интервалдар, жоғарыдан-төмен октава қосып жаттығуды күрделендіре түсіреді. Сол кезде жоғарғы дыбыстарды еш қиындықсыз айтады. Уақыт келе дауысы одан әрі әсерлендіре түседі. Жоғары октаваға өткен кезде бірінші тонды есінде сақтап қалуы тиіс, және де төмен түскен кезде ешқандай басымсыз және дыбысты еш нығайтусыз айтуы қажет. Бұл нәтижеге жету үшін оқушыдан үлкен мұқияттылық және төзімділік талап етеді.

Егер окушы осыған қол жетізе алған болса, дауыс бір келкі және кеуде опорасы нығайтыла түседі. Дыбысты әсерлеу (филирование звука). Дыбысты әсерлеудегі- өткен кезеңдегі барлық шешуші мағана береді. Дыбыс опорасы, тыныс алу, бас резонаторымен опораны жоғалтпай қолдана білу. Филировка осы талаптарды иегере білген окушыға, ешқандай жаңа тәсіл қажет емем. Ешбір қиындықсыз оңай шыға бастайды. Сондықтан Владимирова дыбыс филировкасын жеткілікті дайындығы бар кезде ғана рұқсат етеді. Дыбысты әсерлеу

жұмысында қолқаның функциялық координациясы, тыныс алу және резонатр өте жаксы орындалуы қажет. Уақыт өте келе бір үндестікте дауысты ұстай білу, бір нотадан бір нотаға ауысу және қайта оралу шеберлігі дами бастайды. Мұғалімнің үлкен назарын филировка дыбысы кең артқы жақтан шықпауын қадағалау, өйткені мұндай дауыс залда естілмейді, әсіресе оркестрден де естілмейді. М.Владимирова өткінші ноталарда ауызды біраз кеңірек ашуға болады, бірақ қайта оралған кезде тыныс алу опорасы бір сәтке болсын бос болмауы қажет. және де сонымен қатар дауы жеңіл, ұшқыр, тежеуліксіз шығуы қажет. Бұл жерде дем шығарумен демді ұстап қалу тәртібі үлкен мағана береді. Демге қанадайда бір күш беру, сонымен қатар шамадан тыс дем алудан өте сақ болу қажет, өйткені онысыз эластикалық әдемі және мастерлік филировка орындаушылығына жету мүмкін емес. Бұл нюанс орындаушыдан өз дауысын игеруге аса улкен назарды, улкен музыкалық талдамды, шыдымдылықты, батылдықты талап етеді. 19 жаттығу. Бұл жаттығуды сонымен қатар баяу темпте орындау қажет. Сондықтан жоғарыда айтқан жаттығуларға жатқызуға болады. Бұл жаттығу жоғары дауыстарға, дауыстың ортасында бір келкі шығуына ықпал етеді. Дауысты и дыбысынан бастап, одан кейн а дыбысына айту, бірінші және екінші төрттік такт – и, және үшінші төртінші такта. Бұл жаттығулар шамадан тыс кең, жабық, немесе ащы тембрлі дауысты оқушыларға пайдалы болып келеді. Сол кезде дауысты жинақтауға ықпал етеді. Бұл топтағы жаттығуларда әдетте 1,2,3, және 6 орындайды. Бірақ орындаушының жеке әншілік шеберлігіне байланысты сол кездің өзінде вокализдер және шығармаларды мәтінмен орындайды. Біріншіден сабақтың басында, яғни дауысты қыздыруға мұгалім көбінесе 2,4 немесе 5,6 жаттығуларды қалдырады. Қай курста болмасын барлык окушылар орындаулары тиіс. Гаммалар. 7 жаттығу. Байсалды қозғалыспен жоғарғы дыбыста тоқтап тұру тәсілімен айтылады. Одан кейін бір-екі рет аса бір жылдам темпте қайталанады. 9 ноталы гамманы байсалды бір темпте айтып шығу өте қиын, сондықтан екі-үш бастапқы жаттығуардан кейін, оқушы толығымен дауысы ән айтуға дайын. Владимирова бірінші дыбыстан бастап, төменгі регистрда болса, жоғарғы позицияны есте сақтап жоғарыда айту керек. Бастапқы кезде бұл оқушыларға оңайлыққа соқпайды. Әдетте олар бірінші тонды ауыр кең дауыспен, жоғарыдан төмен гамманы орындаған кезде тұмшаланып естіледі. Мұқият назар аударып жұмыс жасағанда, бірте бірте дауыс біркелкі болады. Жоғары дауыс иелерінде көбінесе төменгі дыбыстары әлсіз болып келеді. Оқушыны форсированиядан сақтау керек, бірақ ол уақыт өте келе анықталады. Дауысқа шамадан тыс күш бергенде, төменде ауыр немесе жоғарыда дауыс форсировкасы болуы мумкін.

Жеңіл дауыстар /сопрано/ әдетте гамманы ре, кейде и,а немесе я, ауысып, жоғарыға көшкен кезде оқушының шеберлігіне байланысты жеке- жеке тапсырма беріледі. Дем көп шығып кетіп жатса, буынды жоғарыда доминантада қайталайды. Ол дем шығауды қадағалауға мүмкіндік береді. 8 жаттығу. Тыныс алу опорасын және атака дыбысының дәлділігін, мұқият назар аударуын талап етеді. Тынысты төртінші тактіден кейін ғана алуға тиісті. Темп айтарлықтай жылдам. 9,1,11. Жаттығулар 7 жаттығудың үлгісі. 12,13,14. Жаттығуларда жыллам темпте женіл, Typa атакамен киындыксыз Жаттығулар қалыптастырады. темпті жылдамдату, фразаларды үлкейту, осы және келесі гаммаларда студенттің өз тынысын қадағалауын, дем алуды автоматық түрге алып келеді. Мысалы:



15, 16, 17, 18, 20, 21, 22 жаттығулар дауыстың созылмалы, қозғалмалы болуын дамытуына арналған. Бұл жаттығулар шеберлігі жақсы студенттер III курс немесе одан да жоғары оқушылар орындайды. Тыныс алудың эластикалық дамуын, интонациялық таза болуын дамытады. Гаммаларды орындау интонацияның, тыныс алу опорасын нығайтатынын тағы да бір айтып өткен жөн. Тыныс алу және гортань байланысы дауытың қозғаламалы дамуына көмектеседі. Жылдам жаттығулар оқушының жеңіл, тез тыныс алып шығаруға уйрететін унемдеу шеберлігін қалыптастырады. 38,39,40,41 жаттығулар дауыстың икемділігін трельге дайындайды. Арпеджио. 23 және 24 жаттығулар арпеджиомен жұмыс жасау алдында дайындық болы табылады. Жаңа бастаушы әншілер ушдыбыстылықтарды бөлек – бөлек дыбыстармен орындап бастайды. Фразаны екі дыбысты лигамен жалғастыра айту, атаканың дәл болуына, дауысты әсерлеуге, яғни дауыстың опорада болуына әсер етеді. Сондықтан көп оқушылар бір демде арпеджио айтудың алдында, оны бөлек-бөлек екі дыбыстан орындайды. Ол- опорада дауыс сапасын жақсартып және дауыстың толық түрде шығуына, интонацияның таза болуын дамытады. Одан кейін арпеджио баяу темпте бір демде айтылады. Одан кейін Владимирова тағы бір рет жылдам темпте айтуды талап етті. М. Владимировна дауысты жоғарыға қарай дамытуға көп көңіл бөледі. Сондықтан дыбыстарды бірнеше рет /екі-төрт /қайталатады. Батылдықпен өзіне сенімділікті өжет дамыту қажет. Өйткені көркемдік шығармада көбінесе жоғарғы дыбыстарда шығарманың шарықтау шегі болып табылады. Диапазонды мейлінше кенейту және игеру кез келген

проссионал әншіге өте маңызды. Әсіресе опералық әншіге. 28,29,30 жаттығулар, дауыстың жұмсақ болуын жоғарыдан төмен жұмсақ тусуді дамытатын минорлық арпеджиолар. Бұл форсировка (шамадан тыс күш берін) студенттерге өте пайдалы. Студенттер дауыс қалыптасу сезімін тез есте сақтап қалады. Бас резонаторы. 32,42 жаттығуларды IV,V курс студенттері орындайды. 32 жаттығуда улкен мажорлық арпеджио минормен ауысып келіп отырады. Бұл жаттығуды міндетті турде баяу темпте, әндете жоғарғы дыбыста кідіріп, жеңіл пассажбен аяқтау қажет. 42 жаттығу дауысты қызыдыруға дауыстың барлық диапазонда біркелкі болуына көмектеседі. Баяу темпте. 34,35, және 36 жаттығулар- хроматикалық дыбыстар дауыстың интонациялық таза болуын дамытады; бірінші баяу темпте, одан кейін элсін әлсін жылдамдата береді. 33 Жаттығу төменгі регистрді жақсы дамытады. Бұл жаттығуларды Владмирова сирек береді, тек төменгі ноталары ұзақ уакыт дамымай жатқан кезде ғана береді. Осылайша Владимированың вокалдық жаттығуларында негізгі талабы – әншілік тыныс алу әдісі, дауыс қозғалысын дамыту, таза интонация, дауыспен еркін қолдана білу, филировка және трель. Қажетті диапазонды игеру, дауы тембрн байыту, профессионалдық шыдамдылықты талап етеді. Диапазонды жоғары дамыту туралы. Владимирова тәжірибесінен музыкалық қабілеті жақсы оқушыдан кейбір тәсілдерді қолданып, диапазонды жоғарыға дамытуға керекті нәтижеге қол жеткізуге болады. Егерде оқушыда ән айтуда, дауыс құрлыс аппаратында дауысы сәйкес және айта қаларлықтай жетіспеушіліктер болмаса, жоғарғы ноталары қосылып қиын шығады, немесе демді шамадан тыс алуы, тамақтың қысылуы, дауыстың фарсировкасы және т.б болады. Владимирова жоғары дамытуда нақты бір жүйені қолданады. Оның айтуынша «Жоғарғы регистрді дамытудың негізі- ортаңғы ноталарды дамыту негізінде дамиды».

М.Владимировна диапазонды дамытуда жоғарғы регистрда орындау негізгі тәсіл екенін басып айтады. Егер де табиғи жоғарғы ноталары дамымаған және қысыңқы болса, оқушының қиындық тудыратын ноталарға ауысуында жоғарыда және демді жоғарыға алу ұсылынылды. Сонымен қатар, оқушыларға жұмсақ таңдай, және таңдай шымылдығы көтеріңкі болуын есіне түсіреді. «Жұмсақ таңдайды және шымылдығын көтеріп, демді жоғарыға жіберіп, демді жақтың жоғарғы артқы қабырғасына жіберген сияқты сезімі болуы керек»- дейді ол. Өрнекті ауыстыру «Дыбысты дайындап шығару» орындау «демді дайындау» көбінесе оқушының дауыс апаратының қиындықсыз, кедергісіз шығуына және белгілі бір жұмыс этабында жұмсақ, жеңіл дыбыс ұсынысын еш қиындықсыз шығуына жетеді. Жоғарыға еш қиындықсыз шығу үшін ең бастысы, дем қысыңқы емес,

гортань еркін болуы, керек. Еске слаып кететін, Вадимирова дауыстың жоғарыға дамуын преходттық дыбыстардың дамуына байланысты деп санайды. Сопранаға келетін болсақ, мұғалім ми екінші октавадан бастап, жинақы айту, ал фа және фа-диезді дауысты у дыбысында құруды сұрайды. Бірақ, дауыс формасын дауысты а дыбысында сияқты сақтап қалу керек. Оқушының диапазонын кеңейтуде мұғалімнің сабақтың басында лезде толық дыбысты дауысты және жарқын тембр дауысын талап етпейді, тек еркін дыбыс демімен айту керек екендігін ғана талап етеді. «Қазір мейлі тембр болмасын, бастысы дыбыс қалыптасуы жоғарыда болуы маңызды және дұрыс нәтижеге қол жеткізу үшін маңызды,»- дейді Владимирова. Әрбір оқушы әртүрі, жеке тұлға. Әр кезде М. Влади-мировна кез келген жағдайға үйлеседі. Бұған дәлел болатын жағдай тек көп жыл сыныпта мұғалімді байқау ғана емес, сонымен қатар көптеген дайындап шығарған жоғарғы дәрежедегі әншлері бар.

Komarovska Oksana

ARTISTIC COGNITION OF THE PERSONALITY: FEATURES OF THE ORGANIZATION IN THE EDUCATION OF HIGH SCHOOL STUDENTS

Комаровская О.А. доктор педагогических наук,

заведующая лаборатории эстетического воспитания и художественного образования Института проблем воспитания Национальной академии педагогических наук Украины, Киев

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОЗНАНИЕ ЛИЧНОСТИ: ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ В ОБУЧЕНИИ СТАРШЕ-КЛАССНИКОВ

Динамичное и довольно неоднозначное по содержанию информационное пространство, в котором ныне объективно пребывает человечество, мотивирует педагогику искусства искать неординарные пути формирования своеобразного художественного иммунитета у подрастающего поколения и тех, кто будет обучать это поколение искусству в ближайшие десятилетия.

Прежде всего, речь идет о способах педагогического воздействия на ценностную сферу личности, которая, как показывают исследования лаборатории эстетического воспитания и художественного образования Института проблем воспитания Национальной академии педагогических наук Украины, все стремительней и настойчивей пытается как раз

«освободиться» от педагогического влияния. Причин такого «сопротивления» множество, но главная среди них - ослабление диалога и толерантности в принятии убеждений и ценностей «другого», что исходит как от учителя, так и от учащегося, а именно: недостаточная гибкость педагога в реагировании на ценностные ориентации учащихся и стойкая тенденция некоторого отставания учителя в оценивании реальных информационно-художественных процессов, которые интересуют молодежь, и как следствие - нарастающая к старшим классам школы утрата доверия со стороны воспитанников, наличие трудно преодолеваемых шаблонов в общении взрослых и детей по поводу искусства, недостаточная готовность учащихся к проживанию и присвоению ценностей на фоне пока еще низкого уровня сформированности критического мышления, нехватки времени для охватывания вниманием огромного количества информации, неразвитость эмоционального интеллекта в плане умения и желания управлять своими интересами и потребностями в искусстве и т.д.

В связи со всем сказанным и возрастает необходимость смены векторов толерантной организации художественного познания учащихся, что особенно актуализируется касательно старшеклассников, которые близко подошли к выбору жизненного пути, и особенно в связи с тем, что так или иначе они предстают перед неизбежностью самостоятельного содержательного наполнения своей жизни и влияния на культуру своего окружения и общества в целом.

Необходимо отметить: статья является некоторым продолжением публикаций автора в предыдущих материалах «Боранбаевских чтений» [1; 2], в частности в изложении понимания процессов реформирования художественного образования в контексте актуального ныне компетентностного подхода и роли связанных с его реализацией личностных художественных ценностей [8].

Обозначим некоторые акценты в понимании феномена «художественное познание»:

- 1) прежде всего, художественное познание понимаем как бесконечный процесс погружения личности в искусство, во время которого происходит многосложное его освоение на разных уровнях художественно-когнитивном, эмоциональном, мотивационном, деятельностно-операциональном, деятельностно-творческом, что интегрировано в целостный художественно- ценностный контекст;
- 2) из предыдущей позиции вытекает следующая: «художественное познание» не тождественно приобретению знаний об искусстве (языке разных видов искусства, выразительных средствах, жанрах, фактах и т.п.), что часто наблюдаем в педагогической практике.

Погружаясь в произведение искусства,

во-первых, реципиент должен быт готов «принять» те информационно-эмоциональные импульсы, которые исходят от произведения; вне такой сформированной готовности остается закрытой эмоцинальная сфера как основа художественного познания; потому перед учителем всегда стоит двуединая задача: подготовить ученика к эмоциональному «принятию» импульсов и научить (мотивировать) его готовиться к такому «принятию» самостоятельно;

во-вторых, реципиент способен «прожить» принятые импульсы: от готовности «принять» и зависит то, насколько эффективно состоится «проживание», вне которого невозможна индивидуально-образная интерпретация воспринятого, то есть невозможно сотворчество, а значит, и создание воображением воспринимающего собственного художественного образа-впечатления, который далее подлежит художественной рефлексии;

в-третьих, важным этапом, вне которого невозможно художественное познание, является осмысление воспринятого; причем, речь должна идти также о двуедином процессе — осмыслении произведения искусства и о рефлексии его влияния на собственное эмоциональное состояние, своего отношения к нему и его причины и т.д.; именно такое осмысление создает почву для появления личностной ценности, которая нацеливает на новый этап познания в разных формах и видах деятельности;

3) художественное познание бесконечно, но при этом циклично; цикличность обусловлена множественностью встреч с отдельными произведениями и культурными артефактами, эстетическим опытом, возрастными особенностями учащихся, жизненной ситуацией и т.д.; каждый цикл неизменно содержит в себе все описанные составляющие.

Таким образом, перед учителем искусства — сверхзадача: систематически, охватывая все виды художественной деятельности учащихся на уроке и вне урока, организовывать художественное познание детей в единстве всех составляющих и нацелено на образование личностных художественных ценностей. А учитывая специфику освоения медиасредств современными учащимися [3; 6], особые требования следует предъявлять к организации художественного познания в учебных пособиях для школьников, построенных на диалоге, интерактивном общении, усиленной провокации эмоционального отклика, мотивировании самостоятельного поиска, актуализации собственного эмоционально-эстетического опыта, необходимости саморазвивать на его основе критическое мышление и т.п.

Коротко рассмотрим, каким образом эти требования воплотились в новом учебнике для украинских старшеклассников по искусству [4]. Из чего исходил авторский коллектив?

Содержание учебника соответствует программе [5], в которой не указано конкретных произведений, имен, явлений, но обозначен региональный подход к организации материала: обращение к искусству разных регионов мира (в первой части – искусство африканского, американского, дальневосточного, индийского, арабо-мусульманського культурных регионов; во второй – искусство Европы, изучение которого кульминационно завершается новым витком погружения в искусство Украины). Следует заметить, что региональный подход продолжил содержание учебных программ предыдущих классов обучения искусству школьников (например, в 8 и 9 классах упор делался на ознакомление з различными художественным стилями, еще раньше – с видами и жанрами искусства).

В старших класах современной украинской школы «Искусство» – курс выборочно-обязательный: то есть, выбор его из предлагаемых учащимися уже осознан. Но вместе с тем, погружение в искусство в старших классах – это итог школьной программы, а значит, предусматривает осмысление знакомого: важен баланс введения нового и актуализация опыта предыдущих лет обучения, когда введение новых понятий накладывается на этот опыт, расширяя его, а повторение определенных понятий, фактов, имен, произведений предполагает усложнение творческих задач. Но все же большинство тем содержат новые факты, причем акцент сделан на ознакомлении с именами и творчеством XX и XXI ст., что вызывает особый интерес у школьников, воспринимается ними как нечто «дышащее» современностью (музыканты Дж. Кейдж, Дж. Крам, К. Пендерецкий, Е.Вила-Лобос, К. Гардель, А. Пьяццолла, А. Пярт, хореографы – Р. Лабан, М. Грэм, М. Бежар, Р. Пети, М. Марен, И. Килиан, скульпторы Г. Вигеланд, Д. Пауер, живопись африканской школы Пото-Пото, современные архитектурные шедевры Арабо-мусульманского культурного региона и др.). Подчеркнем, что опора на искусство конца XX-XXI ст. важна, поскольку, как показали опросы учителей, сложность составляет определение «современного в искусстве», тем более в общении со старшеклассниками, у большинства из которых уже сформировалась собственная субкультура и представления о «современном» и «устаревшем».

Особое внимание в подборе произведений искусства уделяется художественному наследию разных стран, внесенному в список ЮНЕСКО.

Для современной Украины особенно важно возвращение «забытых» в силу разных историко-политических причин и процессов имен гениальных творцов, которые ярко «зазвучали» на страницах учебника (С. Воробкевич, В. Барвинский, Д. Сичинский, М. Гайворонский и др.);

введен раздел, посвященный крымскотатарскому песенному и танцевальному фольклору, творчеству А. Караманова.

Материал учебника, о котором идет речь, отобран по принципу доминантности, то есть таким образом, чтобы показать наиболее значимые феномены искусства каждого региона мира, его художественную «визитную карточку». Это позволяет старшеклассникам идентифицировать значимость каждого из регионов (стран) в художественном пространстве, не превращая художественное познание в более узкое изучение истории искусства.

Вместе с тем, предлагаемый учебной программой региональный подход обусловил воплощение идеи «художественного путешествия»: три раздела учебника соответствуют логике «путешествия» как постепенного «возвращения домой» из наиболее географически отдаленных уголков мира, далее через страны Европы — в Украину, мотивируя тем самым учащихся к осмыслению собственной самобытности и одновременно — европейскости и принадлежности к мировому культурному сообществу.

В каждом разделе алгоритм подачи материала и, соответственно, знакомство с ним учащимися, строится по единому плану: от архитектурного облика (первое, с чем сталкивается «путешественник») – к другим видам искусства (музыка, хореография, театр, визуальные искусства), но с учетом специфики региона/страны. Идея «путешествия» по Украине реализуется как последовательное ознакомление учащихся с шедеврами, выдающимися личностями, которые презентуют разные регионы страны, подчеркивают их вклад в общую сокровищницу нации: западные области (именно в них попадает «путешественник», возвращаясь из Европы в родную страну), далее – искусство южных областей страны, Крыма, восточных, северных, центральных областей с завершением «путешествия» в столице Киеве. Такой подход предложен впервые и оказался очень важен для старшеклассников и учителей – представителей этих регионов.

Идея «художественного путешествия» значительно упростила насыщение предлагаемого старшеклассникам текстового материала «эмоцией», «импульсами», о которых выше шла речь, нацеленных на установку для «принятия» и дальнейшего осмысления материала; как пример такого «насыщения» – отказ от излишне обобщенных и «наукообразных» названий разделов, рубрик текста, поэтизация таких названий («Энергия движения в древнеегипетском наследии», «Экспрессия красок, форм и чувств» (искусство латинской Америки»», «Вызов традициям» (об изобразительном искусстве США), «Музыка северных фьордов», «Мудрость и гордость кавказских гор» и др.). Или: создание визуальных эпиграфов к разделу об искусстве региона/страны по еди-

ному композиционному плану, что создает эффект визуальноэмоционального ожидания, мотивирует учащихся в работе с учебником узнавать и идентифицировать изображения при дальнейшем чтении, формируя желание «продвижения» по его страницам.

При этом во всех разделах учебника последовательно проведена идея связи искусства определенного культурного региона – и украинского искусства. Например, учащимся предлагается ознакомиться с живописью Д. Бурлюка, посвященной японской тематике, живописью В. Забашты – китайской; сопоставить латиноамериканские ритмы с поэзией выдающейся украинской поэтессы Е.Телиги (например, известное стихотворение «Танго»); аналогично обозначаются связи и интерес зарубежных творцов к Украине (музыкальные произведения Ф.Листа, посвященные украинской истории, обработки украинских народных песен Б. Бартоком и др.).

Такая логика способствует национально-патриотическому воспитанию, формированию гражданского самосознания, потребности национально-культурной самоидентификации учащихся и в то же время — межкультурной толерантности, уважения к культурному многообразию и Украины, и мира в целом через искусство.

Принцип доминантности в содержании каждого раздела учебника сочетается с идеей единства всей палитры искусств, которая реализуется различными целесообразными приемами, направленными на формирование целостного художественного мировоззрения. Например, это сопоставление выразительных средств при воплощении одного сюжета в разных искусствах разными авторами, в разных жанрах), сопоставление в пределах презентации искусства одной страны примеров из разных эпох как провокация для старшеклассников диалога «противоположных» художественных предпочтений.

Кроме того, сам текст принципиально излагается авторами как интерактивное общение с собеседником—старшеклассником — в виде «спонтанных» обращений к читателю (подумать, возобновить в памяти информацию из прошлых лет, уточнить, подискутировать, сравнить), введением сопутствующих интересных фактов и др. Значительное удивление возникает у старшеклассником, например, при сравнении традиционной живописи Мадхубани (Индия) и народной картины в украинском декоративно-прикладном искусстве (М. Приймаченко), картин украинки К. Билокур и француженки — представительницы наивного искусства С. Луи.

Важным в организации художественного познания старшеклассников является баланс между «информативной» частью материала (при условии его максимального эмоционального насыщения) и практически творческой: задания («творческие мастерские») к каждой теме предлагаются как импульсы к самостоятельному творческому поиску и предполагают открытые ответы, возможность дискутировать, выдвигать гипотезы, что является потребностью в этом возрасте и составляет основу деятельностного освоения знаний. Ориентиром для авторов учебника, кроме непосредственно эстетического фактора, был вектор творческих заданий на осмысление учащимися своей ответственности за сохранение общечеловеческого и национального художественного наследия, то есть формирование у них общекультурной компетентности как интегральной основы всей системы жизненных компетентностей (помимо предметных) [7].

Каким образом предлагается формировать жизненные (ключевые) компетентности? Так, диалог с искусством, интерактивное общение, заложенное в тексте, содержание практически-творческих и своего рода провокативных заданий предполагает активную социализацию учащихся и развитие их коммуникативной культуры (написать на основе произведения диалог «из современной жизни», «рассказать младшим учащимся», организовать дискуссию в соцсетях и т.п.); раскрытие предпринимательских способностей, прежде всего, гибкости и нестандартности мышления, быстрой реакции и принятия творческих решений, умения презентовать свои творческие достижения, убеждать, проявляя артистизм; все эти качества важны в любой профессиональной сфере, которую изберет для себя выпускник школы. Учащимся предлагается, выполняя задания, выступить в роли менеджера, экскурсовода, эксперта-искусствоведа, туристического агента, критика, журналиста, педагога, театрального администратора и др.

Ряд заданий «творческой мастерской» апеллирует к знаниям из разных сфер, например: выявить и «удивиться» математическим закономерностям построения замков и крепостей, символике числа в музыке или архитектуре, законам симметрии в классическом балете и т.п.; применить инженерные способности, знания по физике, химии, к примеру, в «разработке» конструкций декораций, выборе материалов для скульптуры; обдумать юридические аспекты творчества (специфику авторского права в искусстве, что особенно актуально для поведения в современном медиапространстве), предложить свое решение экологических и социокультурных проблем (сохранение среды при возведении новых архитектурных сооружений, художественного наследия), объяснить особенности искусства определенной страны в зависимости от ее природных и географических условий и др.

В статье представлены лишь некоторые позиции авторов учебника как иллюстрации к возможностям творческой организации процесса художественного познания. Еще раз подчеркнем: для современного школьника обучение искусству, прежде всего, опирается на эмоцио-

нальное погружение в него, создание психолого-педагогических ситуаций образования личностных ценностей, а главное, - позиционирование учащегося как субъекта процесса познания.

Литература:

- 1. Комаровская О. А. Методико-воспитательные ориентиры художественного познания учащихся. VIII Боранбаевские чтения: Модернизация исторического сознания как ведущий фактор художественного образования в глобальном мире. Астана, «Мастер По» ЖШС, 2019. С.118-123.
- 2. 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. С.11 18.
- 3. Медіаграмотність та критичне мислення на уроках суспільствознавства: посібник для вчителя / Т. Бакка, О. Бурім, О. Волошенюк, Р. Євтушенко, Т. Мелещенко, О. Мокрогуз; За ред. В. Іванова, О. Волошенюк. К.: ЦВП, АУП, 2016. 243 с. (укр., Медиаграмотность и критическое мышление на уроках обществоведения: пособие для учителя).
- 4. URL: http://www.aup.com.ua/mediagramotnist-ta-kritichne-mislen/
- 5. Мистецтво. Підручник для 10 (11) класу закладів загальної середньої освіти / Комаровська О.А., Миропольська Н.Є., Ничкало С.А., Руденко І.В. Харків : Видавництво «Ранок», 2019. 192 с. (укр., Искусство. Учебник для 10 (11) класса учреждений общего среднего образования).
- URL: https://pick.net.ua/uk/10-class/2362-mystetstvo
- 6. Мистецтво. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 10-11класи. Рівень стандарту 2017. (укр., Искусство. Программа для общеобразовательных учебных заведений. 10-11 классы).
- URL: https://osvita.ua/school/program/program-10-11/58883/
- 7. Моляко В. А. Проблема функционирования творческого восприятия в условиях избыточности информации разной модальности и значимости. Актуальні проблеми психології: Зб.наук.праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України. К.: Видавництво «Фенікс», 2013. Т. XII. Психологія творчості. Вип. 16. С. 7-19.
- 8. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи. Упорядники Л.Гриневич, О. Елькін, С.Калашнікова та ін. Заг. ред. М.Грищенко. МО Н України. $2016.-40\,\mathrm{c}.$
- 9. Komarovska Oksana. Strategies of Contemporary General Arts Education / Individual Spirituality in Post-nonclassical Arts Education; Collective monograph; ed. by O.Oleksiuk. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.2019.PP.3–19.–URL: https://www.cambridgescholars.com/download/sample/65809

Korganbek Sh.D., Ahmetova A.B.

PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES FOR TEACHING CHILDREN IN CONDITIONS OF ORCHESTRAL MUSIC MAKING

Қорғанбек Ш.Д. Мәдениет қайраткері, Білім беру ісінің құрметті қызметкері, Ахметова А.Б.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ В УСЛОВИЯХ ОРКЕСТРОВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Важнейшей задачей образования в нашей стране является всестороннее развитие молодого поколения. Сейчас, когда широко развита электроника и техника, когда интернет глубоко укоренился в человеческом сознании, молодое поколение, школьники всё больше отдаляются от искусства и замыкаются на компьютерных развлечениях. Всё меньше можно найти ребят, увлечённых музыкой, желающих посещать творческие коллективы. Особую актуальность сейчас приобретает проблема тенденции к снижению художественно-творческого уровня в музыкальном творчестве.

Значительный вклад в решение этой проблемы вносят детские музыкальные школы, дворцы школьников, художественные школы, школы искусств, хореографические школы и т.д., где дети через мир искусства постигают богатство человеческого духа, учатся мыслить, искать, творить. Очень важно, чтобы каждому была привита любовь к музыке, чтобы каждый, независимо от того, станет он профессионалом или нет, научился передавать свои переживания, мысли языком музыки и понимать её.

Музыка формирует человека — его сердце и ум, его чувства и убеждения, весь его духовный мир. Гармония ума и сердца — вот конечная цель воспитания современного человека. Достижению этой великой цели во многом способствует и правильная организация музыкального воспитания ребят в школах с музыкальным направлением.

Современная педагогика возлагает большие надежды на эстетическое воспитание детей в школах. Учебный процесс должен быть творческим, тогда ученики, не обладающие яркими музыкальными данными, не уйдут из школы, не окончив её, как это иногда случается, они не утратят интерес к музыке. Для достижения этой цели используются индивидуальные и коллективные формы работы с детьми. На индивидуальных занятиях преподаватель имеет возможность сконцентрироваться на одном ребенке, глубже узнать его личностные качества, особенности и на основе этого планировать и проводить работу по разви-

тию индивидуальных способностей, профессиональных навыков и мировоззрения. Коллективные занятия учат ребят работать сообща, соотносить свое «Я» и общие цели.

Коллективная деятельность, коллективный труд — есть основа нашей жизнедеятельности. Умение трудиться — это верный залог того, что дети найдут свой путь в жизни. Поэтому важной задачей хорошего педагога является возможность дать ребенку приложить свои силы, умения и знания для развития его способностей, таланта.

Только в коллективе достигается единство «хочу» и «надо». Поэтому детей надо включать в общественно-полезный труд, организовывать среду обитания школьников: объединять детей в большую дружную семью, называемую коллективом. Следует строить свою работу так, чтобы занятия в коллективе ребята воспринимали как часть и продолжение своей жизни.

Оркестрово-ансамблевое музицирование активно вовлекает ребят в творчество, оказывает воздействие на его внутренний мир, психологические установки, эмоционально-нравственную культуру. Оркестр выступает как фактор, формирующий такие стороны поведения ребят, как добрые взаимоотношения с окружающими, культуру речевого общения, внешний облик, умение и желание разумно и интересно проводить свой досуг, следить за собой. Подростки, посещающие коллектив, полюбили музыку, их жизнь стала более насыщенной, интересной, богатой впечатлениями. Занятия музыкой, коллективная деятельность на занятиях и концертах — всё это делает ребят лучше, красивее, они учатся держать себя в обществе, внимательно относиться к живущим рядом люлям.

Цель, которая ставится перед любым оркестром — не столько научить играть на инструменте, вырастить будущую знаменитость, сколько создать такую среду, где бы ребенок развивался как личность, развивались его способности и дарования. Засевая ум наших детей семенами мудрости и добродетелей, мы воспитываем, прежде всего, добрых и порядочных людей. Музыка делает жизнь ребят наполненной, осмысленной. Она вводит в мир прекрасного, учит жить по законам красоты, по-новому воспринимать действительность.

Детский коллектив лишь тогда становится воспитывающей силой, когда он возвышает человека, утверждает в каждом чувство собственного достоинства, уважение к самому себе. Музыцирование в оркестре помогает ребятам познавать мир и воспитывает их, причем ни только их художественный вкус и творческое воображение, но и любовь к жизни, к природе, любовь к своей родине.

Руководитель детским коллективом обязан владеть широкими знаниями в собственной области. Подлинно профессиональное руко-

водство детским коллективом при современных требованиях, предъявляемых к уровню его творческой деятельности невозможны без опоры на знания общих условий функционирования творческого процесса. Такая постановка вопроса отвечает задаче перехода деятельности оркестра на строгие научно-методические основы.

Оркестр — это коллективная форма игры, в процессе которой несколько музыкантов исполнительскими средствами сообща раскрывают художественное содержание произведения. Исполнение в оркестре предусматривает не только умение играть вместе. Здесь важно другое — чувствовать и творить вместе. Единство художественных намерений, единство эмоционального отклика на исполняемое, вдохновенная игра всех — вот чем характеризуется оркестровое искусство. Только тогда музыка может выполнить свою эстетическую, познавательную и воспитательную роль, когда дети научатся по-настоящему слышать и понимать её. Музыка способна воздействовать на всестороннее развитие ребенка, побуждать к нравственно-эстетическим переживаниям, вести к преобразованию окружающего, к активному мышлению.

Работа музыканта в оркестре, несомненно, сопряжена с определенными трудностями, не так легко научиться ощущать себя частью целого. В то же время игра в оркестре воспитывает у исполнителя ряд ценных профессиональных качеств — она дисциплинирует в отношении ритма, дает ощущение нужного темпа, способствует развитию мелодического, гармонического и тембрального слуха, вырабатывает уверенность, помогает добиться стабильности в исполнении.

Необходимо иметь два состава инструментального оркестра: подготовительный и учебно-концертный. Подготовительный состав: младшая группа неполного состава оркестра, учащихся 1-2 классов, где подобран простой репертуар, и ребята получают первые навыки оркестрово-ансамблевой игры, учатся понимать дирижерские жесты, привыкать жить законами коллектива. Учебно-концертный – это основной состав, который ведет интересную учебную, концертную, и творческую деятельность. Далеко не каждый может стать солистом, а вот оркестрантом быть обязан. Оркестровое исполнительство во многом отличается от сольного. Детям- инструменталистам обязательно постоянно играть в оркестрах и ансамблях. Подготовка к игре в оркестре должна проводиться не только на уроках оркестра, ансамбля, но и на уроках специальности. Специальность дает большие возможности для более глубокого, детального изучения учащимися особенностей инструмента, звуковых и технических. Большое внимание на уроках специальности уделяется решению художественных задач изучаемых произведений, звукоизвлечению, отработки технических приемов, правильным исполнением штрихов.

Однако, с первых же дней занятий ребенка желательно подключать к участию в игре ансамблем. Чувство ансамбля, умение слушать партнера воспитывается уже в начальный период обучения игре на инструментах. Уже в этот период требуется интонационное, тембральное, динамическое единство разнородных инструментов. Преподавателю следует обращать внимание ученика на ритмический рисунок, точность держания своей партии и самое главное на игру качественным и красивым звуком. Это развивает не только ритм, слух, интонацию, но и, самое главное, чувство ансамбля, чувство ответственности за совместное дело. Так постепенно ребенок привыкает к совместному, ответственному коллективному труду. Теперь его можно и нужно вводить в коллектив оркестра.

Очень важно, чтобы работа руководителя оркестра и преподавателей по специальности была согласованна, чтобы к детям предъявлялись одинаковые требования. По единым требованиям должна идти работа качеством звукоизвлечения, над штрихами и артикуляцией, метроритмом, динамикой. Более того, желательно, чтобы преподаватели сами играли в оркестре, потому что совместная работа помогает им лучше понять своих учеников. Педагоги показывают личный пример оркестрантам и помогают в работе руководителю.

Чтобы новые ученики без страха и боязни, с радостью вошли в основной коллектив, их надо приглашать на репетиции и концерты оркестра в качестве зрителей. Разучивать с ними на уроках по специальности оркестровые партии произведений, которые исполняет оркестр, затем вводить их в состав оркестра. На данном этапе важна помощь и опека старшими детьми младших.

Цель учебной работы в оркестре - это обучение детей профессиональным навыкам игры в оркестре, развитие творческих способ-ностей оркестрантов, воспитание сплоченного музыкального коллектива. Работа в этих трех направлениях должна тесно переплетаться на каждой репетиции, на каждом внеурочном мероприятии.

Всю работу руководителя детского оркестра можно разделить на три этапа: Подготовительный этап, репетиции с оркестром, концертное выступление.

Подготовительный этап начинается с подбора учебного и концертного репертуара, который должен соответствовать техническим и художественным возможностям учебного коллектива, решать учебнотворческие и художественно-исполнительские задачи, способствовать всестороннему развитию музыкантов, развивать их эстетические вкусы.

Подбор репертуара – важнейший участок работы дирижера. Очень важно накапливать репертуар, бережно сохраняя старый и добавляя

новый. Концертов бывает много, в разных аудиториях, с разным менталитетом у людей. Поэтому важно в своей копилке иметь разнообразный материал: от традиционного до современного. При подборе репертуара надлежит руководствоваться тщательным исполнительским и дирижерским анализом партитур во всех их деталях. Подбор репертуара находится в прямой зависимости от технического уровня оркестрантов.

Оригинальных произведений для детских оркестров очень мало. Поэтому основной источник нового репертуара — это переложения. Главный критерий при отборе репертуара — это возможность сохранить идейно-эмоциональное содержание. Необходимо стремиться к тому, чтобы в репертуаре оркестра были сочинения разнообразные по стилю, жанру и форме. Даже если произведения сложные, но интересные, дети с удовольствием разбирают их, учат, играют.

Оркестровая репетиция начинается, как правило, с тщательной настройки инструментов. В школьном коллективе это лучше делать самому руководителю. Постоянная, систематическая забота о строе оркестра — важнейшая часть работы дирижера. Хорошо настроенный оркестр существенно влияет на качество исполняемых произведений. Предварительная настройка необходима для приведения к единому эталону высоты всех инструментов оркестра с целью чистого интонирования. Для лучшей настройки оркестра следует применять выстроенный по камертону инструмент — баян или рояль. Также полезно использовать тюнер.

Каждый руководитель должен знать специфику, строй, диапазон, выразительные возможности, способы звукоизвлечения инструментов, составляющих основу его оркестра.

Основным средством общения дирижера с оркестром является дирижерский жест. Задача руководителя — научить юных музыкантов понимать его язык. В первый период обучения дирижер должен сообщить участникам оркестра определенный объем знаний об основных элементах дирижерского искусства, а затем, на всем периоде обучения, практиковать игру по руке, учить понимать указания дирижера и выполнять их.

Так же необходимо, чтобы на каждой репетиции в работе были произведения, ставящие различные задачи. Например, произведение на стадии разбора, произведения на стадии художественной обработки, произведения на завершающем этапе работы, произведения для повторения.

На занятиях руководитель должен создать творческую атмосферу, суметь заинтересовать учащихся, вызвать у них желание увлеченно работать и находить удовлетворение в изучении произведения, сделать репетицию живой и интересной. Здесь важно все: доброжелательное отношение к музыкантам, что является основой взаимоотношений с дирижером, его образный, ассоциативный, лаконичный язык, темперамент. Внешний облик руководителя, его манера общения должны дисциплинировать коллектив, вызывать в нем творческое отношение к исполнению, а волевое воздействие дирижера — сочетаться с тактом, корректностью, терпимостью и чуткостью к оркестрантам. Репетиция — акт напряженный, поэтому посмеяться, пошутить — значит, на какое-то время выключиться, отдохнуть, чтобы потом опять собраться и продолжить работу.

В репетиционной работе руководителю следует обращать внимание на правильные приемы звукоизвлечения, необходимо стремиться к интонационной чистоте, ритмической точности, штриховому единству, правильной фразировке, динамике, темпу. Прежде всего, следует добиться точности воспроизведения музыкального текста, ритмического рисунка. Затем уточняются штрихи и динамика. Поэтому основными методами работы являются:

- 1) дирижерский показ (движение рук, мимика);
- 2) словесные пояснения (пение, как вариант слова);
- 3) слуховая наглядность (показ фраз при помощи игры на какомлибо музыкальном инструменте).

Сыгранность, т. е. слаженность групп первых и вторых голосов, стройность ее звучания, чувство ансамбля (умение слышать друг друга в совместном исполнении) и, наконец, умение «понимать руку» дирижера и правильно реагировать на его указания — все это предопределяет полноценную работу коллектива в целом.

Основной смысл репетиции — работа над музыкальным произведением. Логическим завершением работы над произведением дирижера и оркестра является концертное выступление, успех которого в значительной мере будет зависеть от воздействия руководителя на коллектив. Концерту предшествует генеральная репетиция, на которой рекомендуется сыграть все произведения без остановки с целью проверки их качества, а также психологической подготовки всех участников коллектива к выступлению.

Концерт – это подведение итогов, праздник, пришедший на смену кропотливой репетиционной работе.

Концертное выступление активизирует сплочение коллектива, повышает уровень музыкально-эмоционального состояния, обостряет чувство взаимозависимости, внимание, приносит ощущение радости от общения с музыкой, со слушателями, от самого процесса игры.

Успех концерта зависит, прежде всего, от степени подготовки, уровня мастерства дирижера и всего коллектива. В то же время кон-

цертное выступление позволит выявить недоработки не только художественного, но и организационно-воспитательного порядка.

Каждый концерт для ребенка – праздник и ответственное испытание на организованность, выдержку, собранность и силу воли. Ведь день перед концертом проходит иначе, чем обычный день. Очень важно перед концертом создать хорошее настроение, успокоить ребят, настроить на общение с музыкой. Дети любят концерты – любят делать людям добро, создавать для них праздник в будний день. Зачастую зритель – друг и с благодарностью относится к труду музыканта, к выступлению.

Хорошая похвала за честный и добросовестный труд всегда приятна. Ребятам важна оценка выступления и слова благодарности. Успех – приятный и важный стимул для творчества, он развивает способность относиться к своей работе, к своему искусству объективно и самокритично. Впечатления от встреч со зрителем дают участникам коллектива возможность сравнивать, сопоставлять, думать, а главное – вызывают желание стать лучше, оправдать ожидания слушателей и руководителя.

Литература:

- 1. Сарыбаев Б., Казахские музыкальные инструменты. А., 1987
- 2. ОмароваГ., С.АмановаС. Инструментальная музыка казахского народа. А.,1985
- 3. Ильясова К. К. Становление народно-инструментального и профессионального исполнительства в Казахстане // Молодой ученый. 2016.
- 4. Ветлугина Н.А. Детский оркестр. М.: Просвещение.
- 5. Кононова Н.Г. Обучаем игре на детских музыкальных инструментах. 1990

Mukhtarova G.S. Sydygali D.D.

MAJOR AND MINOR PROGRAMMES: OPPURTUNITIES OF THE KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ART

Мухтарова Г.С. кандидат философских наук, доцент Сыдыгали Д.Д.

ПРОГРАММЫ MAJOR И MINOR: ВОЗМОЖНОСТИ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ

С 2019 года Вузы Казахстана получили возможность самостоятельно разрабатывать образовательные учебные программы.

Поэтапные реформы, происходящие в области образования получили развитие с присоединением Казахстана к Болонский процессу и международным стандартам образования.

Вместе с тем, в рамках реализации, представленного в 2017 году проекта закона «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты РК по вопросам решения академической управленческой самостоятельности вузов» экс - министр МОН РК Е.Сагадиев отмечал, что «Внедряется принцип разработки образовательных программ в привязке к национальной рамке квалификации. Как вы знаете, национальные рамки квалификации разработаны. Теперь национальная рамка квалификации определяет результаты обучения и компетенции. Они согласованы с профессиональным сообществом» [1].

Внедрение образовательных программ в реестр и их доступность дает возможность каждому абитуриенту возможность ВУЗа. Как отмечает далее министр «Мы усиливаем конкуренцию, подравниваем слабые образовательные программы по лучшим и следим за востребованностью образовательных программ наших вузов. Соответственно, меняется лицензирование. Если раньше лицензировались специальности, то теперь лицензируются направления подготовки, внутри которых образовательные программы должны быть внесены в реестр. Это мировая практика и базовый принцип предоставления академической свободы вузам» [1].

Одним из важных факторов новой образовательной системы для обучающихся является формирование индивидуальной траектории обучения обучающего.

В формирование индивидуальной траектории обучения существуют следующие два направления: major (углубленное освоение дисциплины) и minor (дополнительное освоение дисциплины).

«major» - это основная образовательная программа, дисциплины которого формируют профессиональные компетенции. «minor» - это дополнительная образовательная программа, дисциплины которого формируют дополнительные компетенции. При этом эти дисциплины являются непрофильными для направления подготовки, и это могут быть взаимосвязанные дисциплины, либо не связанные друг с другом» [2].

Данные программы major, предусматривают углубленное освоение дисциплины, а minor, предусматривают дополнительное освоение дисциплины. Программа «мажор» и «минор» позволяет выстроить новую модель образования, когда каждый обучающийся сможет самостоятельно формировать собственную индивидуальную образовательную траекторию.

«Маjor» формирует профессиональные компетенции, предполагающие изучение дисциплин по основной обучаемой классификации по диплому.

Программа «minor» предполагает собой выбор студентом дисциплин не по своему профилю, а из смежных областей знаний.

«Минор» при желании и личном выборе студент может получить на платной или бесплатной основе, как дополнительную компетенцию.

Дисциплины, пройденные в рамках программы «минор» могут быть засвидетельствованы в транскрипте приложения к диплому. Это необходимо как для выпускника, но и для работодателя.

Рассмотрим возможности внедрения программы «мажор» и «минор» в рамках Казахского Национального университета искусств.

В связи с тем, что КазНУИ является многопрофильным университетом искусств здесь есть уникальная возможность внедрения программы «major» и «minor».

Выпускник ВУЗа искусства должен быть всесторонне подготовлен. Так например, будущий специалист искусства любого профиля должен знать произведения классической музыку, уметь разбираться в видах стилях, жанрах изобразительного искусства и др.

Так например, для студентов разных специальностей искусства можно предложить модуль по истории искусств: История музыки, история изобразительного искусства, история театра, история кинематографии, мировая художественная культура, история моды, история дизайна и др.

Вместе с тем можно предложить модуль по педагогике и психология: детская и возрастная психология, арт — терапия, музыкальное образование и др.

Актуальным будет модуль по интеграционным дисциплинам: музыка и сценография, музыка и кинематография, музыка и театр и др.

Минор изучается начиная со второго курса. Дисциплины минора должны состоят из нескольких взаимосвязанных дисциплин, изучаемых последовательно или могут изучаться в любом академическом периоде, если е связаны между собой.

Кредиты за дисциплины минора входят в кредиты основной программы и входят в основную часть образовательной программы. Минор по объему занимает от 1/6 до 1/8 части от общей трудоемкости программы.

Порядок выбора студентом каждой образовательной программы производится самостоятельно из общего перечня.

В программе 100 конкретных шагов по реализации пяти институциональных реформ главы государства Н.А. Назарбаева, как 78 шаг отмечается «Необходимо поэтапное расширение академической и

управленческой самостоятельности вузов с учетом опыта Назарбаев Университета» [3].

В свете предстоящего перехода ВУЗов из статуса Республиканских государственных учреждений на формы управления национальных акционерных обществ важным фактором в свете конкурентноспособности ВУЗов необходимо использовать возможности и плюсы Каз-НУИ, имеющего огромные возможности и потенциал многопрофильного высшего учебного заведения в области искусства.

Требования к выпускникам усиливаются в связи с постоянным развитием технологий. «Около 60 % выпускников не могут устроиться на работу по специальности. Это говорит о качестве нашего образования. Даже в период учебы молодежь подрабатывает преимущественно не по своему профилю», — сказал в ходе церемонии закрытия Года молодежи и старта Года волонтера в Нур-Султане Президент Токаев К. Т. [3].

Система образования должна стать более гибкой и быстро адаптируемой к требованиям рынка и времени. «Ключевым приоритетом образовательных программ должно стать развитие способности к постоянной адаптации к изменениям и усвоению новых знаний» как отметил Глава Государства в своем Послании от 10 января 2018 года [5].

Важным фактором в подготовке квалифицированных специалистов является предоставление как обучающимся, так и самим высшим учебным заведениям академической свободы.

В рамках студентоцентрированной парадигмы обучения программы «MAJOR» и «MINOR» дает возможность формирование индивидуальной траектории обучения.

Литература:

- 1. https://www.zakon.kz/4925710-v-kazahstane-vuzy-budut-sami.html
- 2. Нарбекова Б.М. Программы MAJOR-MINOR в Казахстане: состояние дел, проблемы и потребности
- 3. 100 конкретных шагов по реализации пяти институциональных реформ главы государства Н.А. Назарбаева
- $4. \ https://otyrar.kz/2019/12/nekotorye-vuzy-prevratilis-v-kontory-po-pechataniyu-diplomov-tokaev/$
- 5. Послание Президента Республики Казахстан Н. Назарбаева народу Казахстана 10 января 2018 г.

Sagatova A.Zh.

DEVELOPMENT OF PERFORMING CULTURE OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN THE CLASS OF DOMBRA

Сагатова А.Ж.

РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В КЛАССЕ ДОМБРЫ

В современном музыкальном образовании Республики важное место занимает дисциплина «Основной инструмент». На специальности 6В01401 -Музыкальное образование дисциплина «Основной инструмент» представлена следующими инструментами: классическим европейским - фортепиано, казахским народным домбыра, русскими народными - баян, аккордеон. В настоящей статье сделана попытка раскрыть развитие исполнительской культуры обучающихся в классе основного инструмента — домбыра. Основным жанром инструментального творчества на домбре является кюй. Как пишет профессор, домбрист Есенұлы А. «Искусство кюя — один из ведущих жанров казахской музыкальной культуры. Кюй является зрелым, высокоразвитым искусством, впитавшим в себя весь этос нации, и главным свидетелем ее славной истории» [1, С.5].

В контексте последующего рассуждения необходимо остановиться на понимании «исполнительской культуры», определение которой в литературе имеется достаточно. Так, некоторые музыковеды определяют исполнительскую культуру как целостную коммуникативную систему, включающую в себя проблему понимания автора и исполнителя, исполнителя и аудитории в процессе воспроизведения музыкального текста. Исследователь Иванова В.В. считает, что исполнительскую культуру музыканта «составляют лучшие черты авторского творчества... обусловленного необходимостью воплощения композиторского замысла, передачи заложенных в произведениях идей и взглядов». Она «несет в себе не только манеру исполнения автора (исполнителя), но и стиль композитора, его эпохи, которую отличают эстетические воззрения, интересы, потребности, вкусы» [2, С.180].

В музыкальной педагогике исследователи связывают исполнительскую культуру с уровнем развития культуры самой личности студента, при этом, отмечается, важность психологической структуры личности. Так, исследователь Ивахненко А.А., считает, что «значение исполнительской культуры музыканта состоит в наличии у него духовно-нравственных, общекультурных, музыкальных и профессиональных возможностей для понимания смысла музыки и воплощения его в исполнении музыкальных произведений. При этом важнейшим условием

для развития исполнительской культуры является ситуация, когда исполнитель открывает для слушателя собственное понимание исполняемого произведения, то есть интерпретирует его» [3, С.259]. Отсюда вытекает важное понимание исполнительской культуры музыканта как способности к художественной интерпретации музыкальных текстов.

Особенности формирования исполнительской культуры на домбыре обусловлено ее строением, штриховой техникой, функционированием в качестве сольного инструмента. В сознании слушателей домбыра еще ассоциируется как сопровождение исполнения песни либо эпоса. В советское время, домбыра стала основным инструментом оркестра казахских народных инструментов. Исполнители на этом инструменте стали получать профессиональное образование в музыкальных вузах и ссузах республики. Этот факт придал мощный импульс развитию инструмента. Однако до сих пор существуют проблемы в формировании основ исполнительской культуры игры на домбыре, особенно в среде будущих учителей музыки.

Исполнительство на домбыре складывалось в традиции казахского народа на протяжении многих веков. И формировалось исполнительская культура в рамках устной традиции — «учитель — ученик» (ұстазшәкірт). От учителя перенимались секреты композиторского творчества, тонкости исполнительского мастерства, особенности инструментального мышления. В традиции доминировала синкретическая форма исполнительства, когда кюй звучал с рассказом об истории его создании, либо легенды. Оно исходило из тесной связи инструментальной музыки с устным фольклором. В советское время появилась новая форма исполнения как концертное исполнение, которое по мнению доктора искусствоведения, профессора Мухамбетовой А.И. «сопровождалось перенесением на эстраду только самих кюев, без легенд. Концерт представляет идеальные условия для восприятия музыки, отчего перенесение на эстраду легенды, сопровождающих кюи, оказывается во многих случаях необязательным» [5, с.152].

Концертное исполнения кюя требует определенных навыков, знаний, и конечно большой практической подготовки, включая психологоличностную настроенность.

Эффективность профессиональной подготовки будущего учителя музыки в классе домбыра зависит не столько от знаний и навыков, сколько от способности принимать творческие решения. При этом важен индивидуальный, художественный опыт самого студента. Так, например, от его личности зависят музыкальные потребности, культурная эрудиция, проявляющаяся в музыкальной образованности. Степень исполнительской культуры зачастую исходит не только от владе-

ния инструментом, но и от эмоционального и ценностного отношения к жизни и искусству.

Исполнение кюя — задача особой сложности, ведь сам кюй — высокодуховное искусство. Как пишет профессор Кокумбаева Б.Ж. «Кюй совмещает в себе духовную высоту и одновременно «сращенность» с обыденной жизнью человека»[4,с.106]. Освоение каждого кюя, его интерпретация позволяет развить исполнительскую культуру студента. Кроме того, оно способствует расширению музыкального кругозора, а также совершенствованию исполнительской техники.

В работе над исполнительской культурой студента важно постичь смысл интонации музыкальных фраз кюя, увидеть логику развития музыкального образа, что в целом отражается на композиционном строе произведения. Главным направлением в развитии исполнительской культуры является формирование музыкально-образного мышления и воображения. Образная сфера кюя является основополагающей стороной не только исполнительства, но и музыкального творчества в целом. Именно благодаря образной сфере будущие учителя музыки проникают в самую суть исполняемой музыки.

Работа над исполнительской культурой идет по методическому принципу от простого к сложному. Музыкальным материалом служат кои народных композиторов, а также современных авторов. Например, работа над технически сложным музыкальным текстом кюя Құрманғазы «Сарыарқа» не должна отгораживаться от художественного контекста произведения. Образное содержание произведения, заключающегося в свободном духе казахской степи, требует точной эмоциональной передачи. Техника исполнения также должно помочь передать красоту и мощную стихию кюя Құрманғазы. В работе может помочь прослушивание кюя в исполнении известных кюйши. Нескончаемый звуковой поток кюя поможет совершенствованию технической игры студента, так и формированию духовной стороны его личности.

Расширение образного содержания кюя также способствует развитию исполнительской культуры. Например, раскрыть эмоции в кюе Даулеткерея «Жігер» нельзя обычными характеристиками («грустно», «весело», «радостно» и т.п.), здесь требуется большая чувственно-эмоциональная работа. Драматургическая сущность произведения имеет строго обусловленную внутреннюю жизненность и процессуальность. «В нем сосредоточены философские проблемы о бесконечности бытия и осмысления круговорота жизни. Такая образная сфера заключена в сдержанных интонациях, окрашенных в трагические тона. Мы слышим и патетику, и безысходность, и надежду в лучшее. Вся сложная палитра образов раскрывается благодаря богатому духовному миру автора» [6, С.226] В основе вхождения в образный мир кюя Даулетке-

рея «Жігер» происходит овладение мастерством звуковедения, тембральным строем, стилем композитора.

Интересной представляется работа над другим кюем Даулеткерея, который отражает совершенно другой эмоциональный мир. Так, в кюе «Жеңгем сүйер» раскрывается женский образ, работа над которым способствует тонкому развитию духовно-эмоциональной сферы студента. Главной целью в этом процессе — учить эмоциональному пониманию женских образов в музыке и способам его передачи слушателям. Как известно, автор кюя Даулеткерей тяготел к утонченной музыке, часто обращался к любовной лирике и женским образам. В кюе «Жеңгем сүйер» изображение хрупкого женского образа передано с особой грациозностью и изящностью музыкально-ритмического движения.

В работе над концертным исполнением этого произведения необходимо добиваться тонкой штриховой техники и звуковедения, которые должны передавать закругленные и стройные мелодические фразы, отражающие тонкость и задушевность эмоционального строя кюя.

Принимая во внимание, что значительную часть репертуара для сольной домбры составляют произведения народных композиторов, следующим аспектом исполнительской интерпретации являются произведения композиторов XX века.

Например, эмоциональная сфера произведения М.Тналина «Есілім еркем» насыщена образами родных степных просторов. Мелодическая сторона, ярко передающая художественно-эмоциональную насыщенность произведения, требует тонкости воспроизведения звука, технического мастерства при переходе с одной струны на другую. Эмоциональная работа направлена на приобретение навыка передачи длинных волнующих фраз, перетекающих из одного тембра струны в другой. При этом внимание исполнителя заостряется на свободном дыхании ритмического строя произведения.

Процесс эмоционального познания кюя М.Тналина «Есілім еркем» содействует формированию исполнительской культуры через понимание особенностей художественно-образного мышления композитора, а также способствует формированию личностного душевного отношения через нежные и красочные интонации, переливающиеся разными тембровыми красками. Таким образом, качество интерпретации зависит от музыкально-образного мышления и воображения студентов и способствует формированию исполнительской компетентности будущего учителя музыки.

Пополнение концертного репертуара играет и воспитательную роль, особенно в процессе в подготовке того или иного произведения на сцене. Репетиции требуют воспитания таких качеств как пунктуальность, дисциплинированность, ответственность. Репертуар должен по-

полняться за счет всего лучшего, что имеется в музыкальном наследии казахского народа. Ведь благодаря этому обогащается духовный мир, внутренняя культура, эстетические вкусы обучающихся.

Самая сложная задача в формировании исполнительской культуры студента заключается в умении правильно самонастроиться в эмоциональном плане на концертное выступление. В этой ситуации важно эмоциональное состояние, связанное с предконцертным и концертным выступлением. Для преодоления сценического волнения имеются специальные методы, которые в данной статье не рассматриваются.

Увеличение количества концертных выступлений позволяет совершенствовать исполнительскую культуру, формирование которой происходит в рамках практических занятий по основному инструменту в течении трех первых курсов. Важной дисциплиной в этом процессе представляется «Исполнительское мастерство учителя музыки», преподаваемая на выпускном курсе.

Таким образом, развитие исполнительской культуры включает формирование ряда профессиональных компетенций, таких как владение исполнительской техникой и исполнительским мастерством. Одним из основных компонентов, влияющих на уровень исполнительской культуры будущих учителей музыки, является музыкально-исполнительское мышление, которое должно быть сформировано на высоком уровне. Оно заключается в способности чувствовать, понимать и интерпретировать яркие художественные образы величественного жанра казахской инструментальной музыки - кюя.

Литература:

- 1. Есенұлы А. Кюй послание всевышнего. А. Көкіл, 1997. -196 с.
- 2. Иванова В. В. Структура и содержание исполнительской культуры музыканта //Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 2 (40). С. 179-183.
- 3. Ивахненко А. А. Развитие исполнительской культуры педагога-музыканта как путь защиты от профессиональной деквалификации // Теория и практика общественного развития. 2015. № 11. С. 258-261.
- 4. Кокумбаева Б.Д. Культурология тенгрианского искусства: Учебное пособие. Павлодар: Научно-издательский центр ПГПИ, 2012. 156 с.
- 5. Мухамбетова А.И. Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век.- А:Дайк-Пресс, 2002.- С.119-152.
- 6. Сагатова А.Ж. Работа над эмоциональной сферой в курсе оркестрового дирижирования //Материалы Международной конференции, посвященной 10-летию КазНАМ, Астана, 2008. 412c. С. 224-227.

Khasyanova T.V.

THE PROBLEM OF FORMING SINGER SKILLS OF ACTORS IN THE VOCAL CLASS

Хасьянова Т.В. заслуженный деятель РК

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ АКТЕРОВ В КЛАССЕ ВОКАЛА

Искусство - важнейшее средство приобщения к общечеловеческим духовным ценностям через собственный внутренний опыт, через личное эмоциональное переживание. Естественно и ненавязчиво, вводя обучающегося в контекст культуры человеческих отношений, оно выражает и формирует отношение человека ко всем явлениям бытия и к самому себе. Искусство активизирует чувственную сферу человека, стимулируя одновременно мыслительную деятельность, способствуя появлению новых идей и проектов, увеличивая творческий потенциал сознания, его производительную отдачу в соответствии с объектом приложения умственных способностей человека.

Г.П. Шевченко подчеркивает, что «специфичность эстетического, в том числе музыкального воспитания в том, что оно формирует у обучающихся понимание красоты, утонченность, обостренность мировосприятия, духовные потребности и интересы, эмоционально-эстетическое отношение к действительности и искусству, развивает творческие способности. Такое проявление эстетического начала как художественное видение, ритм, воображение, ассоциативность, фантазия, интуиция, синтезация разрозненных представлений и т.п. имеет важное значение и носит универсальный характер. Без них невозможно современное производство, научное творчество, нравственное развитие личности».

С древнейших времён музыкально-эстетическому воспитанию придавалось огромное значение. Так, например, античная система образования и воспитания предполагала обязательное обучение детей, начиная с 7 лет, в двух школах: школе «грамматиста», где они учились читать, писать и считать, и школе «кифариста», обучавшей пению и игре на музыкальных инструментах лире, кифаре, флейте. Существовали также специальные мусические школы, ставившие перед собой задачу эстетического воспитания. В программу этих школ входило обучение грамоте, литературе, музыке, а с IV века до нашей эры - и изобразительному [2, с.475].

Голос - это особое богатство, природный дар, который дан человеку от бога. Пользоваться певческим голосом человек начинает с дет-

ства по мере развития музыкального слуха и голосового аппарата. С раннего возраста дети чувствуют потребность в эмоциональном общении, испытывают тягу к творчеству.

Проблема художественно-эстетического воспитания студентаактера в классе вокала всегда актуальна. Одной из задач современного образования является, повышение качества образования. Приоритетом в этом вопросе является обеспечение (создание) для студентов – актеров такой формы занятий, в которой можно интегрировать нравственные и образовательные предметы как литература, история, мировая культура, искусство, религия, музыка. Класс вокального пения, при определённом старании преподавателя, является наиболее эффективной и демократичной формой общего развития учащихся, поскольку заключает в себе специфичные компоненты обозначенных предметов, а также является доступным для всех детей активным видом творческой деятельности [5, с. 187-194].

Класс вокала для студентов актерского мастерства - это не просто форма решения воспитательно-педагогических задач, связанных с проблемой формирования личности школьника, но и приобщение к музыкальному искусству, обучение конкретному виду музыкального исполнительства - вокалу. Пение - это сложный психофизиологический процесс, связанный со значительными изменениями жизненно-важных актов организма (дыхание, газообмен, артериальное давление, кровообращение, сердечный ритм, работа эндокринной системы), в результате которого меняется (развивается) и эмоциональное состояние обучающегося. Такая взаимосвязь общего и вокального воспитания делает процесс обучения студента-актера пению более серьёзным занятием, требующим правильного методологического подхода преподавателя.

Направленность классов вокала для студента-актера позволяет наиболее полно реализовать его творческий потенциал, способствует развитию целого комплекса умений, совершенствованию певческих навыков, помогает реализовать потребность в общении.

Актуальность данных классов связана с ростом числа драматических произведений с элементами вокала, расширением концертноисполнительской деятельности самих актеров, стилем сочинений, которые пишутся с расчетом на голосовые возможности исполнителей. Всякий актер находит возможность для творческого самовыражения личности через сольное и ансамблевое пение, пение народных и современных песен с музыкальным сопровождением. Увлеченность модными новинками, звуковыми эффектами и неумение видеть в музыке подлинно ценное духовно объединяет, а порой и опустошает еще не сформированную личность. Внимание студентов-актеров занятием вокалом позволяет пополнить и углубить получаемые им знания о музыке в целом, совершенствовать исполнительские навыки и навыки восприятия искусства, приобщает к музыкальной культуре, а также формирует самостоятельность и творческую активность.

Заинтересованность студентов-актеров к занятию вокалом способствует их музыкальному развитию и оказывает на них положительное воздействие. В целом занятия вокалом способствуют формированию музыкальных вкусов и развитию творческого воображения учащихся, превращению эстетических установок в регуляторы практической деятельности школьника.

Обучение в классах вокала и вокального ансамбля осуществляется на основе единства вокального, общего музыкального и художественного развития учащихся, повышения их культурного уровня.

В результате этого процесса у студентов-актеров воспитывается осознанное, творческое отношение к музыке и вокальному искусству, обеспечивается приобретение устойчивых вокальных навыков в сочетании с элементами исполнительского мастерства, происходит освоение разнообразного жанрового репертуара. В процессе обучения у учащихся вырабатывается умение выбирать и использовать средства музыкальной выразительности, понимать и доносить до слушателей содержание исполняемых произведений, прививается навык публичных выступлений. В основе учебно-педагогической работы лежит система воспитания певческого голоса, и слуха в благоприятной среде, способствующей правильному функционированию, развитию и сохранению здорового голосового аппарата учащихся [4, с.146].

Обучение в классе вокала осуществляется с широко используемыми творческие заданиями. Они развивают у студентов-актеров: вокальный слух, смысловое интонирование, внимание и память, речь, фантазию, образный склад мышления. Имея в виду, что урок вокала, в известной степени, процесс рутинный, имеющий в основе комплекс традиционных и обязательных педагогических приемов, следует порой отступать от них, изменять привычную практику, идя навстречу индивидуальности студента. Это обстоятельство ведет к поиску индивидуальных приемов и методов для воспитания внимания, памяти, музыкального и вокального слуха, ритмического чувства и большого количества различных ощущений: эмоциональных, акустических и интонационных. По пути к воспитанию этих качеств и навыков целесообразно идти не столько от жесткого тренинга, сколько от игры и формирования стойкого интереса к предмету и, что очень важно, к самому процессу урока, как основе основ. Другой важнейшей учебно-педагогической задачей музыкально-образного мышления, так как усвоение

многих элементов вокальной техники напрямую связано с музыкальнообразным строем тех произведений, над которыми идет работа, включая вокализы и вокальные упражнения (распевки).

Упражнения для распевания должны быть доступны логическому пониманию студента, легко восприниматься на слух и усложняться постепенно. Пение вокализов, начиная с простейших, следует вводить, когда учащийся овладеет элементами звуковедения и культуры звука. В качестве вокализов поначалу можно использовать мелодии известных песен.

В целом, в учебно-воспитательной работе, возможно, предусмотреть условно четыре основных этапа:

- подробное ознакомление со студентом-актером, установление контакта с ним, его психическое и физическое освобождение. Усвоение обучающимся необходимых установочных, теоретических сведений и терминов;
 - приобретение понятия навыков;
- закрепление полученных певческих навыков, развитие данных, приобретение начальных исполнительских навыков;
- дальнейшее развитие исполнительской техники. Большое внимание исполнительских навыков и подготовке концертных выступлений [3.].

Продвигаясь от простого к более сложному, необходимо стремиться к тому, чтобы концертное исполнение являлось следствием эмоционального отношения студента-актера к музыке и содержанию исполняемых произведений. А показ музыкальных спектаклей, сказок и детских опер - результатом коллективного творчества, отображением музыкального мышления студента.

Накопление вокальных навыков (организация певческого дыхания, формирование естественности в звукообразовании и правильной артикуляции) и совершенствование качества звучания (тембра, звуковысотного и динамического диапазонов, вокального интонирования, подвижности голоса, чёткости дикции), установление взаимосвязи между слуховым восприятием звукового образа и вокальным представлением должно осуществляться непрерывно на протяжении всего обучения.

Основным индикатором правильного методического обучения в певческом исполнительстве является ровность и чистота вокального интонирования учащегося.

Преодоление технически сложных задач должно осуществляется посредством вокального показа преподавателем, при этом важно соблюдать оптимальные условия для звуковысотного восприятия студента-актера.

Уровень вокального развития характеризуется качеством исполнения, заключающимся не только в тембре и интонации, но, первоначально, правильным звукообразованием, артикуляцией, дыханием поющих.

Методы вокального воспитания студентов-актеров опираются лишь частично на практику обучения взрослых вокалистов, так как имеют свою специфику, и, прежде всего, опытно-возрастную. Педагог встречается с еще не сложившимся аппаратом и психикой, а интенсивно растущим и развивающимся организмом молодого человека, изменяющимися

В группу технических качеств вокалиста входят: правильное певческое дыхание; чистое интонирование; дикция; артикуляция; звукообразование.

Под художественными качествами вокалиста подразумеваются: моциональность; артистизм; музыкально-эстетический вкус.

Технические качества исполнителя-вокалиста - это физические качества, развиваемые в процессе занятия вокалом.

Выразительность исполнения выступает как условие эстетического воспитания студентов-актеров средствами вокального искусства и достигается за счёт: мимики, выражения глаз, жестов и движений; богатства тембровых красок голоса; динамических оттенков и отточенности фразировки; чистоты интонирования; разборчивости и осмысленности дикции; темпа; пауз и цезур, имеющих синтаксическое значение. Выразительность исполнения формируется на основе осмысления содержания музыкального произведения и его эмоционального переживания детьми.

Вокальная работа над произведением условно состоит из следующих этапов: ознакомление с песней, освоение мелодии и текста, работа над выразительностью исполнения, закрепление и повторение.

Подводя итоги, следует отметить, что развитие вокальных навыков студентов-актеров в классе вокала проходит более эффективно тогда, когда музыкальное обучение осуществляется систематически, в тесной связи преподавателя и студентов, с учётом возрастных и личностных качеств учащегося.

Литература:

- 1. Алеев В.В. Актуальные проблемы преподавания музыки в начальной школе в условиях внедрения стандартов общего образования нового поколения: [материалы интернет-встречи с В.В. Алеевым] // Нач. шк. 2010. № 5. С.
- 2. Аракелова А.О. Отечественное образование в области музыкального искусства: ист. опыт, проблемы и пути развития: монография / А.О. Аракелова; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: Рос. акад. музыки, 2012. 475 с.

- 3. Плясова М.В. Краткий сравнительный анализ норвежской и российской систем музыкального образования и воспитания // Актуальные проблемы музыкально-педагогического образования : материалы X Междунар. науч.-практ. конф. кафедры методологии и методики преподавания музыки МПГУ (Москва, 16-18 апр. 2012 г.) М., 2012.
- 4. Сизова Е.Р. Классическое музыкальное образование в России : вопросы истории и теории : монография / Е. Р. Сизова, И. Н. Немыкина ; М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, М-во культуры Челяб. обл., Челяб. гос. ин-т музыки им. П.И. Чайковского. Челябинск : Челяб. гос. ин-т музыки, 2008. 146 с.
- 5. Чиназирова А. Р. Дидактический принцип проблемности в музыкальном воспитании школьников // Вестн. Адыгейского гос. ун-та. Сер.: Педагогика и психология. 2009. Вып. 2 (44). С. 187-194.

Nazhmadinova Gulmira, Kovalev D.A

INTRODUCTION OF NEW MUSIC AND EDUCATIONAL METHODS AND FORMS IN THE PROCESS OF INDIVIDUAL TEACHING OF YOUNGER SCHOOLCHILDREN

Нажмадинова Гульмира Ковалев Д.А заслуженный деятель РК, к.п.н., доцент

ВНЕДРЕНИЕ НОВЫХ МУЗЫКАЛЬНО – ВОСПИТАТЕЛЬНЫХ МЕТОДОВ И ФОРМ В ПРОЦЕССЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

Реформирование системы дополнительного образования Республики Казахстан заставляет пересматривать устоявшиеся в теории и практике целевые установки, содержание, методы и формы работы с детьми. Разработке вопросов музыкального воспитания и образования уделяется всё больше внимания. Изучаются и обобщаются накопленный богатый опыт прошлого и современные достижения. Публикуется большое количество разнопрофильных работ, раскрывающих общие принципы, конкретные формы и методы музыкального воспитания детей в процессе их обучения игре на инструментах. Среди этих изданий значительное место принадлежит исследованиям, методическим пособиям, статьям посвящённым проблемам музыкального и исполнительского развития детей, обучающихся игре на фортепиано.

В музыкальных школах страны Казахстана, осуществляются интересные экспериментальные работы по внедрению новых музыкально –

воспитательных методов в процессе индивидуального обучения дошкольников и младших школьников.

В наших условиях, при большой общей загруженности детей, особенно важно использовать наиболее эффективные методы и формы занятий, выработанные богатым опытом педагогов-практиков и рекомендуемые современной наукой — музыкальной педагогикой и психологией.

Наиболее благоприятная ситуация возникает в тех случаях, когда педагог сочетает испытанные практикой методы воспитания с рекомендациями теории развивающего обучения. Это означает, прежде всего, продумывание педагогом путей для максимальной активации самостоятельности учащихся в решении тех художественных и технических задач, которые перед ними возникают. В процессе обучения в классе фортепиано используются, в основном, методы:

- наглядно-иллюстративный, когда ученики усваивают знания, исполнительские приёмы, полученные от педагога в готовом виде;
- словесный метод, применяющийся в единстве с наглядноиллюстративным и связанный с разъяснением тех или иных закономерностей искусства;
- метод действия « по образцу»,- когда указание педагога служит для учащегося ориентиром в исполнительском процессе;
 - метод беседы;
 - метод анализа;
 - метод сравнения;
- проблемный метод, при котором учебный материал располагается таким образом, чтобы перед учащимся была поставлена проблема, решение которой осуществляет сам преподаватель. Он излагает и показывает не только пути решения проблем, но и средства, приёмы, с помощью которых эти проблемы решаются;
- частично-поисковый метод, сочетающий объяснение преподавателя с творческой деятельностью ученика по выполнению самостоятельных работ. Например, задание найти рациональную аппликатуру в зависимости от характера, темпа и штрихов;
- исследовательский метод предполагает самостоятельное определение и решение проблем. Например, самостоятельная оценка технических трудностей исполняемого произведения и способов их преодоления; ознакомление с творчеством композитора, его эпохи [2.].

Познание мира через звуки музыки, особенно в раннем возрасте, позволяет раскрыть еще неограниченные социальными рамками творческие способности ребенка, помогает сформировать его эстетические пристрастия. Освоение фортепианной техники не требует от начинаю-

щего пианиста значительных усилий, во многом обучение представляется ему как новая, интересная игра.

Между тем, обучение фортепианной игре — сложный и многогранный процесс. Он включает в себя не только пианистическое развитие ученика. Необходимым элементом развития является также и расширенная воспитательная работа. Ее основные направления: воспитание мировоззрения и моральных качеств, воли и характера, эстетических вкусов и любви к музыке, интерес к труду и умение работать.

Проблема заключается в том, что преподавателям по фортепиано, не всегда удается отойти от модели музыкального образования, принятой ранее, и на которой воспитывались многие. В настоящее время, чтобы достичь положительных результатов, необходимо уделять гораздо больше внимания развитию личности учащегося, используя при этом широкий спектр средств и форм педагогической деятельности. Почти все виды музыкальной деятельности в самых первоначальных основах доступны детям и обеспечивают разносторонность их музыкального и общего развития. Через воспитание эстетического отношения к окружающей жизни, через развитие способностей эмоционально воспринимать строй чувств и мыслей, выраженных в произведениях, ребенок входит в образ, верит и сам действует в воображаемой ситуации. Влияние музыки побуждает его к способности радоваться за других, переживать за чужую судьбу, как за свою.

Уже с первых лет обучения надо приучать детей осмысливать исполняемую музыку и в доступной для них форме её анализировать. На последнем этапе обучения они должны уметь на уровне своих знаний и возрастных возможностей охарактеризовать произведение, его форму и жанровые особенности, использованные в нём выразительные средства, темы и их развитие, определить кульминацию, пояснить встречающиеся термины. Изучая с учеником педагогический репертуар, необходимо обобщать типические закономерности работы над музыкальным произведением, над сочинениями разных жанров и характерными для них средствами выразительности.

В век компьютерных и информационных технологий педагогу музыки, в классе фортепиано, важно сформировать способ сочетания традиционных и новаторских методов проведения уроков. Эти критерии можно акцентировать для занятий с детьми на начальном этапе обучения. Детей пугает все монотонное, однообразное, многочасовое — это критерии классической программы, которую используют и сегодня в различных развивающих центрах, а так же в Детских музыкальных школах. Вследствие этого было отмечено большой процент отсеивания детей, нежелающих продолжения обучения. Именно поэтому для современного ребенка имеет большое значение занимательный характер

урока, применение компьютерных технологий, введение в урок игровых или нестандартных ситуаций.

Вместе с тем, встретить качественный материал, посвященный этой теме, как в литературе, так и в интернете, довольно не просто. В этом заключается причина необходимости создания различных разработок для практической работы в классе фортепиано.

Приступая к практической деятельности, каждый педагог класса фортепиано, имея достаточный теоретически багаж, обязан в кратчайший период обрести практические наработки для решения задач.

Профессор Г.Г.Нейгауз говорил в своей книге, что занятие искусством, единственно прочный базой всегда будет добытое собственными силами и на собственном опыте изведанное. Каждый педагог в своей повседневной деятельности обязан заново «открывать» для себя уже известные истины [4, c.32].

Многолетний опыт музыкального обучения показывает, что начинать занятия с детьми следует в самом раннем возрасте. Пять, шесть лет — это тот возраст, когда стоит закладывать фундамент музыкального воспитания. Дети в этом возрасте отличаются активной любознательностью, начинают осмысливать связь между явлениями и событиями, делают элементарные обобщения и вполне могут начинать свой путь в мир музыки. Важно не переступать порог свойственного детям игрового метода обучения, стремиться всё время держать ребёнка в зачитересованном состоянии, будоражить его воображение всеми доступными вам и его способами. Именно такую цель надо преследовать во время обучения, в подготовительный период, проводя его в виде игр-заданий.

Очень важно, в какой атмосфере развивается ребёнок, особенно в совсем юные годы своей жизни. Хорошая музыкальная среда способствует воспитанию духовных качеств ребёнка. Музыка - один из видов искусства, который обращен непосредственно к человеческим чувствам.

Задача преподавателя в этот период - зажечь в ребёнке интерес к музыке, создавать на уроках атмосферу творчества, непринужденности. Поддерживая интерес к занятиям, оставаясь при этом как бы сотоварищем в игре, преподаватель должен постоянно изучать ребёнка и, обучая, учиться сам. При этом чрезвычайно важно, чтобы учащийся по возможности не замечал, что он является объектом воспитания. Он должен просто-напросто посвятить себя интересной и близкой ему деятельности и уважать в преподавателе того, кто помогает ему в совершенствовании этой деятельности. Желательно, чтобы преподаватель стал как бы образцом, шаблоном для ученика.

Постепенно, с течением времени преподавателю нужно нацеливать ребенка на то чтобы он сам активно участвовал в этом совершенствовании. Уроки должны приносить учащимся радость. Учащиеся, которые идут на занятия со страхом, никогда не смогут извлечь из них настоящей пользы. Поэтому преподаватель музыки должен быть не только хорошим специалистом. В работе с юными музыкантами необходимо учитывать особенности их возраста и характера. С того момента, как ребёнок впервые прикоснулся к инструменту, мы развиваем его способность концентрироваться. Большую роль в первый период обучения играет домашнее окружение, семья. Важно, чтобы взрослые, приведшие ребёнка в инструментальный класс, не заканчивали на этом свое участие. Весёлые и полезные игровые занятия с детьми пяти – шести лет – это целый мир интересных пальчиковых игр, упражнений, музыкально – ритмических и подвижных игр, попевок, песенок, игрсказок, игр со словом и театрализованных игр. Принципы постепенности и систематичности особенно важны при разучивании подобных игр. Ритмичные движения пальчиков и рук возбуждают речевые центры головного мозга, активизируют и стимулируют развитие речи, происходит тренировка зрительной памяти. При этом последовательность движений идёт от простого к сложному. Объём детского внимания невелик, в связи с этим я стараюсь использовать в работе с малышами принцип доступности, заключающийся в исполнении небольших по объёму песен-игр, с ясной формой, запоминающейся мелодией, которая удобна по диапазону и способствует развитию певческих навыков. Концентрации внимания ребёнка и его распределению помогает не только медленный показ движений пальцев и рук, который желательно сопровождать яркими иллюстрациями, но и выразительность подачи материала: разнообразные интонации в голосе, чёткая дикция, выразительная мимика, яркое, художественное исполнение песни, например, из сборника Е.А.Поддубной «Музыкальные пальчиковые игры» [3.].

Урок в классе фортепиано - это всякий раз увлекательная игра. С ее помощью нужно постараться пробудить в ребенке творческое начало, способность рассуждать и мыслить, дать понять ученику, что ноты несут в себе всю тайну музыки. Первые два года обучения - это особый период жизни ребенка, где создается фундамент, на котором будет строиться дальнейшее развитие ученика, на базе которого формируется отношение к музыке как к искусству. Часто для ученика музыкальная школа бывает первой школой, учитель музыки - первый учитель, с которым он общается. Музыка для него — любимая песня, музыкальная сказка, музыкальная передача по радио или телевидению, она для него нечто больше, чем забава [1.].

Сочетание приведенных методов с учетом определенных принципов их внедрения позволяет привнести в урок фортепиано простор для фантазий как преподавателя, так и ученика. Оно позволяет также строить свои уроки каждый раз по-новому, в зависимости от возраста, характера, способностей, знаний ученика.

Литература:

- 1. Алексеев А.Д. "Методика обучения игре на фортепиано" М., 1978.;
- 2. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков. Л., «Музыка», 1985.;
- 3. Юдовина-Гальперина Т. А. За роялем без слез, или я детский педагог. Санкт-Петербур.: Союз художников, 2002.

П СЕКЦИЯ

МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР/ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Abilda Altynbek, Abdinurov Alibi CREATIVITY KURMANBEK MYRZABEKOV

Әбілда А. Е., Әбдінұров Ә. Қ. өнертану кандидаты

КҰРМАНБЕК МЫРЗАБЕКОВТЫН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Опера – қазақ өміріне орыс мәдениеті арқылы енген Еуропа өнері. Кеңес өкіметінің орнауымен басталған сауаттандыру, көшпелі өмір салтында болмаған ұжымдық өнер ордалары мен түрлерін ашу (театрлар, филармониялар, халық аспаптар, симфониялық оркестрлер, хор капелласы т.б) жер-жерде қолға алынды. Казак драма театрынан еншісін алып бөлініп шыққан музыкалық театрдың (1933ж) түп-төркіні, халқымыздың мәдени өмірінде алар орны үлкен, дәстүрлері ән орындаушылық пен күйшілік мектердің мол мұраларына негізделген болатын. Сондықтан ұлттық опера жанрының тырнақалды туындылары «Айман-Шолпан», «Қыз Жібек», «Ер-Тарғын», «Абай», «Біржан-Сара» халықтың жатсынбай тамашалайтын сүйікті шығармаларына айналды. Театрдың одан кейінгі шығармашылық тарихы жеңісі мен жеңілісі, қуанышы мен қайшылығы мол ізденістерге толы. Ұлттық маман кадрлардың өсіп жетілуіне байланысты қазақ операсының музыкалық тілі, негізгі айтпақ ой-идеясы мен тақырыптарының аясы кеңейді. Халқымыздан ұлттық музыка, орындаушылық өнер ерекшеліктері әлемдік және орыс операларын меңгеруге жылдам бейімделеді.

Қазақтың ұлттық опера өнері қазіргі танда қарқынды дамып келеді. Осы тұста опералық әншілерге жаңаша көзқарас пен құрметке ие. Классикалық музыка мәдениетінің айтулы ірі тұлғалары: бұлбұл энші Куләш Байсейітова, режиссер Жұмат Шанин, әнші әрі режиссер Кұрманбек Жандарбеков, әнші, режиссер, драматург, Канабек Байсейітов, атақты биші Шара Жиенқұлова, қайталанбайтын әншілер – Манарбек Ержанов, Ғарифолла Құрманғалиев, Үрия Тұрдықұлова, суретші Анатолий Ненашев, жазушылар – Мұхтар Әуезов, Сәбит Мұқанов, Бейімбет Майлин, композитор Евгений Брусиловский атақты курметті өнерпаздарды атай аламыз[1.76.].

Қазақстанның вокалдық өнер тарихы жаңа кезеңді бастан өткерді. Бұл уақыт композиторлардың шығармаларының кәсіби тұрғыда жетілуімен ғана тоқталмай, әншілердің орындаушылық деңгейі сөз етілді. Жас буынды мамандар кәсіби әншілік білім алды. Әрбір вокалдык орындаушы өзінін әншілік мектебімен. орындауымен, стилімен, вокалдық шеберлігімен ерекшеленді. Әйтсе де олар ұлттық фольклордың жалғаушылары ретінде қалды. Театрымыздан өте келе тек қана қазақ опералары емес, сонымен қатар жаңа туындылармен үздіксіз толығу үстінде болды. Соның ішінде Е.Брусиловскийдің «Дударай», А.Жұбанов пен Л.Хамиди «Төлеген Тоқтаров», С.Монюшко «Галька», Б.Сметана «Проданная невеста», Д.Верди «Трубадур», М.И. Глинка «Руслан и Людмила», Дж.Верди «Травиата», Д.Россини «Севильдік шаштараз», Дж.Верди «Риголетто», Римский-Корсаков «Снегурочка» және басқалары өз көрермендерін жатты. Театрдың шығармашылық құрамы М.Мұсабаев, Б.Әшімова, Н. Қаражігітова, Ш. Үмбетәлиев, Р.Байсейітова. 3.Кастеева. **F.**Есімов. Ә.Дінішев. Е.Искаков. Р.Жұбатырова, Х.Қалиламбекова, Е.Серкебаев, К. Мырзабеков, Р.Бапов, С.Байсұлтанов, Г.Түткебаева, М.Түкеев сынды жаңа жас орындаушылармен де толықты. Осы тұста қазақ даласында, қазақтын классикалық ән өнерінде баритон дауысын әлемге паш еткен санаулы әнші тұлғаларымыз бар. Солардың ішінен суырылып өзінің адамдық қасиетімен және де өнері арқылы тынбай еңбек ете отырып дауысымен танылып, өзіндік өнердегі сара жолын дамытып келе жатқан, көптеген талантты жандарға үлгі болар – Құрманбек Оспанұлы Мырзабеков жоғарыда көрсетілген аға-апаларының жолын қуып айрықша өнерімен танылған жан. Жалпы Құрманбек Мырзабеков жайлы бүгінгі күнге дейін қалған деректемелер жоқтың қасы. Осы тұста ғылыми зерттеу аркылы Құрманбек Мырзабеков жайлы деректемелер мен оның шығармашылық жолы жайлы, орындаушылық ерекшеліктері мен стилистикалық ерекшеліктерін сөзге арқау ете отырып баяндағымыз келеді.

Құрманбек Мырзабеков қарапайым отбасында 1930 жылы қазан айында дүниеге келген. Әншілік өнерге жақын болды. Әскер кезінде хорда ән салып, жеке солист ретінде өзінің өнерімен алға шығады. Музыкалық шығармашылық жолын мектептен кейін 1951 жылы Алматы қаласында, қазақ консерваториясында ұлы ұстаз А.М. Кургановтың сыныбына оқуға түсіп, тәлім алады. 1955 жылға дейін білім алып, музыкалық шығармашылық жұмысын театрда жалғастырады. Қ. Мырзабековтың шығармашылық жолында көптеген гастрольдік бағыттар мен өзіндік ерекшеліктерге толы өнерлері болды. Қ.Мыразбеков шығармашылық бағыты Ермек Серкебаевтың шығарма-

шылығымен байланысты болды. Құрманбек Мырзабеков Ермек Серкебаевтың дублері болған.

Құрманбек Мырзабеков кеңес өкіметінің опералық және камералық әншісі, баритон дауысты иесі, әртіс, көптеген марапаттарға ие болаған жан. Ол— кеңес одағынан бастау алған аға орындаушылардың алғы буыны деп атай аламыз. Дарынды тұлғаның мектебі мықты, өте жоғары талапты дауыс иесі, тембрінің бояуы өте ерекше. Музыкатанушы И.Рублевскаяның кезекті макаласында «Звучит ария Фигаро» атты тақырыпта былай дейді: «Құрманбек Мырзабеков дауысыда ерекше, тембрінің бояуы әншінің бейнесін ашады. Әнші өте қарапайым және шынайы әнші, бұл қасиеттерді өзінің рөлдерінде байқауға болады» деп айтады [2, б].

Құрманбек Мырзабеков сондай-ақ камералық және опералық әнші ретінде өнер көрсетті. Оның репертуарында қазақ халық әндері, орыс және шетел композиторларының шығармалары болды. Ол Румынияда (1953), Пәкістанда (1954), Францияда (1955), Үндістанда (1955), Қытайда (1956), Бельгияда (1960), Индонезияда (1963), Швейцарияда, Швецияда, Финляндияда, Кубада және т. б. шет елдреде гастрольде Ермек Серкебаевпен бірге дублері ретінде өнерін көрсеткен.

Жалпы Қ.Мырзабековтың сомдаған бейнелері мен оның шығармаларын айтып өтер болсақ Е.Брусиловскийдің «Қыз Жібек» - Бекежан, «Дударай» - Дудар, А. Жубанов — Л. Хамиди «Абай»-да - Абай, Г.Жұбанова «Енлік -Кебек»-те - Есен, Е.Рахмадиев «Алпамыс» - Алпамыс, Дж.Верди «Травиата»- Жермон, П.Чайковский «Евгений Онегин» - Онегин, «Иоланта» -Роберт, В.Моцарттың «Дон Жуан»- Дон Жуан рөлдерін сомдады. Қазақ композиторларының әндерін де халық әндері мен опералық партияларды да орындаған. Шығармашылығына өте тиянақты, жауапты тұлға еді. Влада Лескованың «Баритон, который не обманет» мақаласында: Құрманбек Мырзабековтың студенттік шақтарынан бастап жалпы опералық бейнелерді сомдағандары жайында жазылған. Тәрбие мен әншілік дауыстық ерекшелігінің байланысы жайлы терең айтылады. «Құрманбек Мырзабековтың өзінің адами ерекшелігі мен шығармашылық байланысының ерекшелігі - ол тазалық пен жауапкершілік» - [3, б] делінген.

Құрманбек Мырзабековтың шығармашылық бейнесі әлемдік сахналарда өнерімен танымал еді, оның орындауындағы камералық әнші ретінде операның рөлдерін алып кетті. Осылайша Құрманбек Мыразбековтың өміріндегі ерекше жаңа тынысқа толы шығармашылық белесі бастау алады. Құрманбек Мыразбеков бейнеге қатты мән беретін жан, яғни тек қана орындау ғана емес, сонымен қатар бейнені алып шығу, сол бейнеге ену бағытында көп ізденіс пен еңбектене отырып, күнделікті өзін қалыпқа келтірген опера әншісі.

Қазіргі таңда қазақ вокал өнері әлемдік деңгейде опера сахналық қойылымдары арқылы жоғары сатыға көтеріліп келеді.

Қазақстанда операның бірден қаз тұрып кетуі қиынға соқты, оның жолын көптеген киындықтар тосып тұр еді. Жарты ғасырда жазылған 32 қазақ операсының бәрі бірдей табысты болған жоқ, кейбірінің сахналануы сәтсіздікке ұшырады, кейбірі репертуарға орныға алмады, ал баска бірі қойылысымен ұмытылып кетті. Тек аз ғана бөлігі ұлттық музыка мәдениетіміздің алтын қорына кіріп, классикамызға айналды. Казақстандағы опера жанрының бастауы мен дамуы бұрыннан қалыптасып қалған академиялық формалар мен әлемдік классикалық опера өнерінің ықпалында болды. Оған дәстүрлі қазақ мәдениетінің жанрлық образдық түрлері кең қолданылды. Опера жанрының дамуы барысындағы негізгі бағыт – дәстүрлі жанрлар мен әншілік - аспаптық фольклор қалпындағы үлгілерді жаңаша түрлендіру болды. Академик Ахмет Қуанұлы Жұбановтың жеке шақыртуымен келген вокалдық педагогтар, сол 1944 жылы саны небәрі 4-еу болатын. Өткенін білмеген болашақты болжай алмайды, оған нық қадам баса алмайтыны анық. Сол кездегі А.Курганов, Н.Нагулина, А.Мизонов, А.Гуцаловская бастаған күрделі де үлкен сезімді талап ететін жұмысты бүгінде солардың немере шәкірттері Алматы мен Нұр-Сұлтанның арасында жалғастыруда. Әрқайсысының атын атап, түсін түстесек бір бөлек төбе, бір бөлек диссертация жазылар еді.

Бүгінде тәуелсіз елімізде вокалдық өнердің дамуына көптеген мүмкіндіктер берілген. Ұстаздар өз біліктіліктерін шыңдап, XXI ғасырдың барлық талаптарына сәйкес өз ісінің мамандарын, опера және концерттік әншілерді даярлауда. Әйгілі опера әншісі, сопрано Мирелла Френи өз мастер класында Қазақстаннан келген бір топ вокалисттер жайлы: «Тыңдаңыздаршы, қандай керемет табиғат, ән айтуды келесі ретте қазақтардан үйреніңдер. Бүгінде нағыз эталонды дыбыс осы елден келген жастарда» деген сөзіне бір пікір білдірудің өзі артық. Сол кезде Миландағы мастер-класстарда қазақ вокалдық мектебінің шөбере шәкірттері, белді өкілдері Талғат Мұсабаев, Андрей Трегубенко, Медет Шотабаев, Сүндет Байғожин, Мейір Байнеш, Айгүл Ниязова, Бибігүл Жанұзақ, Салтанат Мұратпекова және т.б. болған.

Тақырыбымыздың өзегі, асқар тауы десек те артық етпес шығар, Құрманбек Мырзабеков жайлы тың ақпараттар пайдаланылып, өзінің замандастары мен жақын туыстарының естеліктері арқылы оның өнерсіз өмір сүре алмайтындығы айқын суреттеледі. Өнерге деген шынайы махаббат өзінің жауабын таба білді. Қажырлы еңбек пен шексіз талант өз дегендерін деді. Қазақ операсының өнер қайраткерлері – қайталанбас тұлғалар, мәңгі өшпес жарық жұлдыздар.

Сөз соңында, көп мәліметтер зерттеліп, менің тарапымнан өңделді. Нәтижесінде, қазақ вокалдық мектебінің тәуелсіз Қазақстанымызда өзінің қадамдарын нық басып келе жатқанын ашық айтқымыз келеді. Сонымен қатар, қазақ сахнасының саңлақтарының жұлдызы аспанда мәңгі сөнбесі анық.

Әдебиеттер:

- 1. «Казахстанская правда» газетасы, «Звучит ария Фигаро» мақаласы, 15 казан. 1980 ж-4 бет
- 2. Мұқан А.О. Тәуелсіздік кезеңіндегі қазақ опера театры. Алматы: «Тіл» оқу-әдістемелік орталығының баспаханасы», 2011ж -200бет
- 3. «Северный рабочий» газетасы 16 тамыз, 1981ж 11 бет

Abdrakhmanova Liliya, Akparova G.T.

«KUYRMASH» PLAY FOR QUINTET OF WOODWIND INSTRU-MENTS ALIBI ABDINUROV

Абдрахманова Л.А., Акпарова Г.Т.

кандидат искусствоведения, профессор

«ҚУЫRMASH» ПЬЕСА ДЛЯ КВИНТЕТА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХО-ВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ АЛИБИ АБДИНУРОВА

В духовно-политическом развитии Казахстана, в соответствии с принятой программой «Рухани жаңғыру», взят курс на возрождение языка, религии, поддержку традиционных ценностей. Композиторское творчество академического направления продолжает развиваться на волне национального возрождения, которое дает толчок процессам обновления. Для композиторского творчества республики характерно расширение тематики музыкальных произведений, продолжаются активные поиски в области музыкальных форм, ритма и гармонии.

В настоящее время музыкальное искусство продолжает развиваться благодаря творчеству как маститых авторов, так и молодых, к числу которых относится и Алиби Абдинуров, чье произведение станет объектом изучения настоящей статьи. Актуальность изучения произведений А. Абдинурова обусловлена потребностью в осмыслении казахского музыкального искусства на современном этапе, оценки уроня развития и непосредственного вклада композитора. Результаты изучения современного композиторского творчества будут востребованы в сфере культуры, образования, в программах национальной,

региональной, молодежной политики, а также в процессах международного сотрудничества в области культуры.

Алиби Абдинуров – один из ярких и талантливых представителей молодой профессиональной композиторской школы Казахстана По словам молодого исследователя «его сочинения отмечены яркой индивидуальностью, опорой на народные мелодии, которые звучат в собственной авторской трактовке. Художественная сторона произведений, особенности музыкального языка, детали формы, трактовка приемов композиторской техники продиктованы исключительно творческой личностью композитора. Индивидуализированы не только основные выразительные средства – мелодия, гармония, ритм, но и метр, структура, фактура, регистры, темпы» [1, с.18].

Творчеству композитора свойственно обращение к современным приемам композиции, стилям и техники письма, он интересуется многими направлениями современной музыки, работает в различных жанрах и формах. Алиби автор оркестровых сочинений («Мәңгілік әуен», «Little Bepl», пьса для скрипки и струнного оркестра), хора («Отырар дастаны», кантата для смешанного хора, сл. М. Шаханова, «Боздағым», кантата для смешанного хора, баритона и ударных, сл. Т.Ескожаулы, «Журекте қайрат болмаса» для хора a capella на слова Абая Кунанбаева), камерно-инструментальных («Шабыт», пьеса для виолончели и фортепиано; «Өркен», пьеса для арфы; «Серпер», переложение кюя Курмангазы для скрипки и фортепиано и др.) и камерно-вокальных («Сенен басқа», , «Қысқа өмір жалған-ай», «Ана деген», «Гимн КФК», «Биле, достар», сл. С.Оспана, «Сен», «Туган жер», Көктемде», «Ғашық болу», «Әже деген», «Бесік жыры», «Торғай», «Томпаң торғай», «Шақырады қоңырау», «Қоңыр ботам», «Отан – ана, жер - бесік» и др) произведений.

- В авторском багаже Алиби Абдинурова четыре пьесы для квинтета деревянных духовых инструментов:
- 2003 «Шашу», пьеса для квинтета деревянных духовых инструментов:
- 2011 «Ні Fi Камажай», пьеса для квинтета деревянных духовых инструментов;
- 2017 «Молдабайдың әні», пьеса для квинтета деревянных духовых инструментов;
- 2010 «ҚуыRмаSH», пьеса для квинтета деревянных духовых инструментов.

Говоря о произведениях для квинтета для деревянных духовых инструментов необходимо отметить, что они занимают весьма скромное место в казахстанской музыке. Количество произведений подобного рода весьма ограничено. Первым к данному составу обратился Ба-

кир Баяхунов написав в 1967 году Прелюдию, хорал и фугу для квинтета духовых. Также для данного состава написаны сочинения: Два «Настроения» для духового квинтета А. Романова (1989), «Бетбұрыс сәті» дивертисмент для квинтета деревянных духовых Б. Кыдырбек (2005); «Ақ сиса» для квинтета деревянных А. Бестыбаева (2005); Вечерняя мелодия для духового квинтета А. Меттуса (2005); Сонатина для квинтета духовых В. Стригоцкий-Пак (2011). Несмотря на свою немногочисленность, квинтеты занимают важное место в отечественной музыкальной культуре и требуют серьезного исследования.

Как уже говорилось выше, Алиби Абдинуров автор четырех произведений для квинтета духовых инструментов созданных им в разные годы. Квинтет для деревянных духовых инструментов «ҚуыRмаSH» был написан в 2010 году. Изначально данное произведение, по словам автора, было написано для смешанного хора а-капелла. Затем было сделано переложение для квинтета духовых инструментов.

Программу сочинения составила получившая широкую распространенность до наших дней детская народная игра-считалка «Куыр, куыр, куырмаш», которая бытовала у казахов. В музыке композитора органично сочетаются традиции казахов, которые он впитал с рождения, воспитываясь в большой и дружной семье. В детстве он получил все самое лучшее, что могли дать ему его родители – природа, среди которой он жил и традиционная жизнь казахов, живущих в аулах с их праздниками, свадьбами, играми детей, молодежи. Композитором использован один из вариантов считалки, в основе которого лежит строфическая форма на основе 7-сложного стихотворного размера «жыр»: «Қуыр, қуыр, қуырмаш, бидай қуыр, қуырмаш, Балапанға бидай шаш! бармақ, Тауықтарға тары шаш! Бас баланүйрек, рек, шалдыршумек, кішкене бөбек. Қуыр, қуырдақ, Қазы, қарта, бауырсақ! Сен тұр! Қойына бар! Сен тұр! Жылқына бар! Сен тұр! Түйеңе бар! Сен тұр! Сиырыңа бар! Ал сен, алаңдамай, қазанның түбін жалап үйде жат! Мына жерде қант бар, мына жерде жент бар, Мына жерде талқан бар, мына жерде күлкі бар!»

Анализ произведения А. Абдинурова позволяет отметить, что, в первую очередь, заметна национальность сочинения. «Обращение А. Абдинурова к национальным истокам, фольклорным традициям, является ведущей тенденцией его творчества, для которого характерно специфически индивидуальное слышание казахских народных интонаций, их интерпретация в русле языка современной композиторской музыки» [2, с. 26].

Произведение А. Абдинурова написано в контрастно-составной форме представляющей собой чередование циклически контрастных

частей, идущих (звучащих) без перерыва и имеющих интонационнотематическое родство.

Спокойный темп (Andante) первого раздела несет функцию Вступления. Неторопливый темп, мягкость звучания инструментов, постепенное динамическое нарастание вводит нас в мир детства. Перед нами возникает образ бабушки, которая начинает напевать считалочку своему внуку и со словами «Куыр - куыр куырмаш, куыр маш, бидай куыр, куырмаш, куырмаш. Балапанға бидай шаш, тауық тарға тары шаш» легонько водит пальцем по ладони ребенка, делая круговые движения.

В первом разделе флейта ведет мелодическую линию, а остальным инструментам композитор поручает функцию сопровождения:



Второй раздел написан в темпе Vivo и носит контрастный характер по сравнению с предыдущим разделом. Продолжается игра с ребенком, но в другом характере:

Куыр – қуыр қуырмаш, бидай қуыр, қуырмаш. Балапанға бидай шаш, тауық – тарға тары шаш. Балапанға бидай шаш. Пунктирный и синкопированный ритм, разряженная фактура придают образу легкий и веселый характер:



Третий раздел Presto. Темп ускоряется. Бас бармак балан үйрек. Ортан терек шылдыр шүмек. Ане бөбек. Кішкене бөбек. Қурыр, қуырдақ, қазы-қарта бауырсақ!

Қуыр қуырдақ. Қуыр - қуыр - қуырдақ





Темповое развитие обусловлено образным и музыкальнотематическим развитием пьесы. «Ведущим средством, по словам С. Кенжегариной [2], образного преобразования является фактура. Постепенно видоизменяясь от гомофонно-гармонического типа к аккордовой, и далее полифонической фактуре, она несет определенную смысловую нагрузку».

Четвертый раздел — центр драматургического развития материала. Основная тема раздела передана гобойной партии. Ему свойственна мягкая, бархатная окраска звука:





Плавный переход к следующему разделу осуществляется в басовом соло, основанном на движении четвертями. Партия басов имитирует звучание контрабаса, что характерно для музыки свинга.

Кульминация всего произведения подготовлена унисонным звуча-



нием партии кларнета, гобоя и валторны. В партии флейты звучит нисходящая тема. Кульминация всего произведения рисует смеющегося ребенка. Это яркий по эмоциональному накалу раздел. Последующие разделы Andante, Vivo, и Кода продолжают развитие образа, в которых лирическая мелодия, сменяется рапсодической формой высказывания, динамичной фигурационностью и пассажами.

В целом, музыка носит светлый, жизнерадостный характер. Композитор сумел добиться здесь полного и в тоже время изящного звучания предоставляя все возможности для инструментов: эф-

фектный охват регистра, гибкость, динамическая вариативность. Прибегая к разнообразным выразительным приемам, свойственным джазу, А. Абдинуров создал ярко национальное по духу произведение.

Пьеса для квинтета духовых инструментов востребована как в педагогическом, так и в концертном репертуаре. Она исполнялась на государственном экзамене в КазНУИ, а также квинтет прозвучал на сцене «Астана-опера» в исполнении музыкантов оркестра театра. 2 ноября 2017 года сочинение Алиби Абдинурова было исполнено в Камерном зале ЦКЗ «Казахстан» творческим коллективом ГКО «Қазақконцерт» - Квинтетом деревянных-духовых инструментов.

«Музыканты Квинтета входят в состав известного в республике и за рубежом Государственного Камерного оркестра «Академия соли-

стов», художественным руководителем которого является Народная артистка РК, Қазақстанның Еңбек Ері Айман Мусахаджаева» [3].

А. Абдинуров – композитор яркой мелодической одаренности, создавший свой особый инструментальный стиль, в котором дыхание широкого напевного казахского мелоса органично слито с приемами современного композиторского языка, обогащен богатством профессиональной техники.

В инструментальном творчестве А. Абдинурова отражены классико-романические традиции, в которых духовая музыка является сферой высокой духовности, несмотря на сдержанное отношение к этому жанру многих казахских композиторов. Опираясь на традиции казахского народного и профессионального искусства и включая черты, характерные для музыкального языка XX века, инструментальные ансамбли А. Абдинурова устанавливают живую связь прошлых столетий с нашей современностью.

Литература:

- 1. Исхакова М. Фортепианное творчество Алиби Абдинурова. Дипломная работа. Астана 2015 г.
- 2. Кенжегарина С. К проблеме интерпретации элементов джаза в хоровой музыке Казахстана (на примере произведения для смешанного хора А.К. Абдинурова «Қуырмаш»)// Наука и современность 201.
- 3. https://ticketon.kz/event/kvintet-derevyannykh-dukhovykh-instrumentov

Amangeldy Aisulu, Kryazhevskikh Olga

PERFORMING INTERPRETATION OF CHORAL MUSIC (ON THE EXAMPLE OF THE CHORUS OF SERGEI IVANOVICH TANEYEV "ON THE GRAVE")

Амангельды А.Б., Кряжевских О. О.

магистр искусствоведческих наук

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ ХОРА С.И.ТАНЕЕВА «НА МОГИЛЕ»)

Музыка как вид искусства имеет свою специфику. Объективно существуя в виде нотной записи, музыка нуждается в акте воссоздания ее исполнителем, в его художественной интерпретации. «Интерпретация зависит от эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит артист, от его индивидуальных особенностей и идейно-художественного замысла. Интерпретация предполагает инди-

видуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла» [8, с. 214].

Некоторым вопросам исполнительской интерпретации, в частности вопросам темповой драматургии и посвящена данная работа. Объектом исследования стал первый номер из цикла С.И.Танеева «Двенадцать хоров а cappella» на стихи Я. Полонского. Цикл, написанный в 1909 году, является признанной вершиной хорового письма С.И.Танеева, а также первым значительным сочинением такого масштаба в жанре светской хоровой музыки a'cappella. Говоря о историко-стихоров С.И.Танеева художественном значении С.В.Попов выделяет «яркость музыкальных образов, монументальность формы, изумительное владение хоровыми красками, полифоническое мастерство при большой глубине содержания, нередко достигающей философской обобщенности ...» [9, стр. 137]. Все это, безусловно, можно сказать и о цикле на стихи Я.Полонского. Цикл состоит из 3 тетрадей, в каждой из которых по 4 хора: первая тетрадь – четырехголосные, вторая - пятиголосные, третья - шести-восьмиголосные. Многие профессиональные коллективы включают в свой репертуар отдельные хоры из этого цикла, преимущественно из первой тетради, но исполнение всего цикла подвластно не каждому. В связи с этим хочется выделить две полные записи этого цикла в следующем исполнении:

- 1. Хор Ленинградского радио и телевидения. Дирижер Г.Сандлер (запись 1986 г.)
- 2. Хор студентов Московской консерватории. Дирижер Б.Тевлин (запись 1990 г.)

Помимо упомянутых исполнений, материалом для нашего анализа послужила также запись отдельных хоров из цикла в исполнении Республиканского академического русского хора под управлением А.Юрлова (запись 1970 г.).

Каждый из представленных дирижеров внес неоценимый вклад в развитие хорового искусства, каждый является яркой творческой индивидуальностью. Творчеству Г.Сандлера, А.Юрлова и Б.Тевлина посвящены статьи и монографии, которые в полном объеме раскрывают их творческий облик [10, 1, 2]. Мы в своей статье отметим лишь некоторые из черт их исполнительского портрета.

Григорий Моисеевич Сандлер — советский хоровой дирижер, заслуженный деятель искусств РСФСР. Г.Сандлер был уникальным в своем роде хормейстером. Как отмечает: В.П.Морозов: «Сандлер был не только выдающимся хормейстером, но и талантливым профессиональным певцом, в совершенстве владеющим резонансной техникой

пения, что среди хормейстеров явление уникальное» [7]. Г.Сандлер был воспитан в традициях своих замечательных учителей-хормейстеров и вокалистов — Н.М. Данилина, П.Г. Чеснокова, Г.А.Дмитревского, С.В.Акимовой. Всем своим творчеством он пропагандировал наследие своих великих учителей. Долгие годы творческая деятельность Г.Сандлера была связана с руководством двумя замечательными коллективами, один из которых любительский — это хор Ленинградского университета, которым Г.Сандлер руководил целых 45 лет, а другой профессиональный — хор Ленинградского радио и телевидения, которому Г.Сандлер также посвятил немалую часть своей жизни, а именно 33 года. Вот что пишут о выступлениях коллективов под руководством Г.Сандлера его современники. Г.Эрнесакс: «Его хоры поражают меня своей жизнерадостной увлеченностью, точностью интонаций, гибким темпераментом, безупречной постановкой и слитностью голосов» [11]. И.Козловский: «Сегодня передавали по радио Ваш концерт хора студентов Ленинградского университета. Прежде всего, это не самодеятельность, а высокий профессионализм, наличие большой вокальной культуры... Петь хором час и нигде не «угикнуть» открытым, вульгарным, обнаженным звуком, не прибегая к частушкам, а исполняя большой и разнообразный репертуар a'cappella, интонационно безукоризненно, где мысль читается и форма не нарушается, — это хорошо. Это восхитительно!» [7].

За свою творческую деятельность Г.Сандлером было исполнено большое количество разнообразных концертных программ, а также было записано более 20 грампластинок русской и мировой музыки а'cappella, в том числе 12 хоров на стихи Я. Полонского С. Танеева. Именно ему принадлежит заслуга первого исполнения сочинения в полном объеме, с включением ранее никогда не исполнявшихся частей, таких как «Молитва» и «Из вечности музыка вдруг раздалась».

Александр Александрович Юрлов — советский хоровой дирижер, народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР. Наибольшее влияние на становление А. Юрлова как музыканта оказала учеба в Московской консерватории у А.В. Свешникова. Еще будучи студентом Московской консерватории, он начал работать хормейстером сразу в двух, возглавляемых А. В. Свешниковым коллективах — Государственном хоре русской песни и хоре мальчиков Московского хорового училища. Высокое искусство своего учителя пронес сквозь свое творчество А.Юрлов. «Он ежедневно видел и слышал, как Александр Васильевич Свешников добивается красоты звучания, чистоты и выразительности интонирования, стройности и уравновешенности ансамбля, как он прививает певцам любовь к широкой напевности при предельной четкости и ясности слова, как воспитывает естественное

звукообразование при сочном по тембру звучании голоса. Эти наиболее характерные черты русской вокально-хоровой школы и стали крепкой основой, опираясь на которую Александр Александрович выработал свою стройную художественную систему, отмеченную яркой индивидуальностью подлинного таланта» [1, стр.41].

Около 15 лет своей творческой деятельности А.Юрлов посвятил Республиканской академической русской хоровой капелле, которая ныне носит его имя. Как отмечают исследователи: «Капелла под управлением Юрлова стала интерпретатором трех классических реквиемов: Моцарта, Брамса, Верди — и современного «Военного реквиема» Бриттена, хорового наследия Танеева — от однородных по составу хоров до монументального «Иоанна Дамаскина», почти всех хоровых сочинений Свиридова, вокально-симфонических произведений Шостаковича, всех наиболее выдающихся из найденных и реставрированных к тому времени образцов русской хоровой музыки XVI—XVIII веков» [1, стр. 27].

Борис Григорьевич Тевлин — хоровой дирижер, Народный артист Российской Федерации. На формирование творческого облика Б.Тевлина повлияло множество разных факторов. Получив разностороннее музыкальное образование как скрипач, хоровой дирижер и органист Б.Тевлин с теплотой вспоминает о своих учителях и наставниках В.В. Мухине, К.Б.Птице, А.В.Свешникове [2, стр. 62,77,81,83]. Борис Григорьевич смог ярко проявить себя не только как педагог, более 50 лет проработавший в стенах МГК им. П.И.Чайковского, но и главным образом как исполнитель — около 40 лет он руководил Московским хором молодежи и студентов, более 10 лет посвятил хору студентов Московской консерватории, а также был основателем Камерного хора Московской консерватории И смешанного xopa дирижеровхормейстеров России. Временной и стилевой диапазон репертуара Б.Тевлина огромен — от сочинений старинной музыки до сочинений современных композиторов, при этом исследователи с одной стороны отмечают универсальность дарования Б.Тевлина, а с другой подчеркивают его природу первооткрывателя [2, стр. 338]. Особое внимание в своем творчестве Б.Тевлин уделял сочинениям современных композиторов. Благодаря ему впервые были исполнены около 300 произведений для хора Э. Денисова, А. Лемана, К. Волкова, М. Коллонтая-Ермолаева, В. Калистратова, Р. Леденёва, А. Чайковского, Р. Шедрина, С. Губайдулиной и других композиторов.

Хор «На могиле» — это сочинение лирико-философского плана «...впечатляющее размышление о жизни и смерти» [5, стр. 91], о вечности мироздания, неумолимости времени.

Литературный текст стихотворения Я.Полонского использован композитором полностью и практически без изменений – кроме начала первой строки «Сто лет пройдет», которое повторяется в конце произведения, тем самым обрамляя весь хор.

Я. Полонский На могиле

Сто лет пройдёт, сто лет; забытая могила,

Вчера зарытая, травою порастёт,

И плуг пройдёт по ней, и прах, давно остылый.

Могущественный дуб корнями обовьёт —

Он гордо зашумит вершиною густою;

Под тень его любовники придут

И сядут отдыхать вечернею порою,

Посмотрят вдаль, поникнув головою,

И тёмных листьев шум, задумавшись, поймут.

Помимо различных средств музыкальной выразительности, используемых С.И.Танеевым, передаче содержания стихотворения, его образов, способствует темповая драматургия произведения. Автором четко выставлены метроритмические показатели основных темпов: Adagio J=80, Andante d=63, Adagio J=80. В основном разделе также есть два важных эпизода «Росо meno mosso. Maestoso» и «Тепегаmente», которые не имеют метрономических указателей.

В связи с этим интересно как трактуют исполнители эти темпы. Нужно сказать, что ни одна из представленных интерпретаций не представляет образец точного следования темпам автора. Причем, все три дирижера склоняются к более медленным темпам, особенно А.Юрлов:

Танеев С.И.	Юрлов А.	Сандлер Г.	Тевлин Б.
Adagio J=80	42	60	50
Andante d =63	43-44	50	42
Adagio J=80	34	47	45

Обусловлено это, скорее всего, стремлением дирижеров избежать суеты и привнести в исполнение значительность и глубину понимания образов. Интересным является и то, что в заключении все исполнители не возвращаются к первоначальному темпу, а берут более сдержанные темпы, особенно это ярко выражено у А.Юрлова и Г.Сандлера, тем самым дирижеры подчеркивают основную идею произведения о том, что жизнь и смерть очень тесно переплетены.

Торжественное «Он гордо зашумит...» (31такт) и нежнейшее «под тень его любовники придут...» (42 такт) демонстрируют близость темповых показателей у этих исполнителей:

Танеев С.И.	Юрлов А.	Сандлер Г.	Тевлин Б.
Poco meno mosso. Maestoso	46	42	45
Teneramente	39	38	45

Помимо обозначения темпов основных разделов, С.И.Танеев тщательно проставляет в партитуре и кратковременные отклонения от темпов, которые как правило, знаменуют собой окончание раздела: таковы ritardando в 36 такте, rallentando в 53 такте, rallentando all Adagio в 69 такте и даже росо ritenuto в 11 такте. Из этого ряда выбиваются: ritenuto в 44 такте, оно акцентирует внимание не на образе «любовников», а на дубе, с его могучей тенью, и Росо meno mosso в 55 такте, которое иллюстрирует поникший взор «...поникнув головою...». Ко всем перечисленным темповым ремаркам С.И.Танеева, А.Юрлов и Б.Тевлин добавляют замедления в 41 и 58-59 тактах, что, по нашему мнению, не только вписывается в общий стиль произведения, но и подчеркивает те образы, которые есть в литературном тексте («под тень его любовники придут и сядут отдыхать», «посмотрят вдаль поникнув головою»).



Замедление в 41 такте также «хорошо ложится» на музыку. Оно предвосхищает переход из бемольной сферы в диезную, тем самым символизируя перелом в круговороте жизни и смерти. Именно в этом

месте происходит переход «от мрака к свету»:Небольшие замедления добавлены А. Юрловым в окончании некоторых разделов (26 и 30 такты), а также в одной из частных кульминаций (23 такт «могущественный дуб корнями обовьет»).

В свою очередь Г.Сандлер не выполняет росо ritenuto в 11 такте, что, возможно, способствует некой целостности раздела, но с другой стороны вносит суету в тему сопрано, так как в этот момент у них звучит короткая триоль:



Что касается агогических изменений, то каждый из исполнителей проявил здесь свою индивидуальность. Очень ровное и стабильное исполнение характерно для Г. Сандлера. Его Танеев несколько размерен и эмоционально сдержан. Такую трактовку подчеркивают сдержанные динамические градации во всем произведении и отсутствие акцентов в двух ярких моментах — у басов («могущественный дуб»), у всего хора («он гордо зашумит»):



Танеев в исполнении А.Юрлова более драматичен, особенно это заметно в трактовке вступления и заключения. Медленный темп (практически в два раза медленнее, чем указано у композитора), разделяющая цезура в 3 такте, «тяжеловесная» шестнадцатая в затакте к 4 такту, а также насыщенное тембровое звучание хора отличают трактовку А.Юрлова:



Гибкая фразировка в исполнении этого хора А.Юрловым, на наш взгляд, выглядит несколько нарочито — это в большей степени касается женских голосов. Также обращает внимание одна из частных кульминаций — «Он гордо зашумит» (Росо meno mosso.Maestoso), которая прозвучала широко, что больше соответствовало литературному «гордо», чем музыкальному «Маestoso».

Агогические изменения ярко выражены в трактовке Б.Тевлина. Особенно это заметно в частной кульминации вступления и завершения (3,4 такты; 74,75 такты) и в главной кульминации всего произведения (65-69 такты). Здесь Б.Тевлин использует небольшое ускорение, которое придает звучанию определенную взволнованность. Благодаря агогике и выразительному crescendo у сопрано, кульминация всего хора более выпукло звучит именно у Б.Тевлина. В целом «тевлинскую» трактовку отличает «живое» звучание, которое достигается за счет «выпуклости» образов в сочетании с чувством меры, этому способствует продуманная темповая драматургия, выверенность нюансировки, рельефное голосоведение, выразительное слово и яркая кульминация.

Таким образом, каждый из дирижеров при исполнении этого хора С.И. Танеева проявил свою индивидуальность.

Ближе всего к темповым показателям С.И. Танеева оказался Г.М. Сандлер. Его Танеев, на наш взгляд, размерен и эмоционально сдержан. Конечно, это достигается не только за счёт темпов, но и за счет других выразительных средств. Например, есть два ярких эпизода -

«Могущественный дуб корнями обовьёт» и «Он гордо зашумит», где у С.И. Танеева проставлены акценты, но мы их не слышим у Г.В. Сандлера. Возможно, это связано с тем, что в высокой тесситуре при динамике форте и фортиссимо существует большая вероятность форсирования звука, которую Г.В. Сандлер хотел избежать. Самые медленные темпы оказались у А.А. Юрлова. Также А.А. Юрлов проявил большую свободу в отношении использования кратковременных отклонений от темпа, т.е. замедлений. Его Танеев получился более драматичным, особенно это заметно в трактовке вступления и заключения, где хоральная фактура, отягощенная медленным темпом, звучит даже несколько трагично. Этому способствуют разделительные цезуры при повторении «сто лет, сто лет» и утрированная шестнадцатая на словах «пройдёт». Исполнение А.А. Юрлова также отличает особое отношение к подаче слова и ярко-выраженная фразировка.

Несмотря на отклонения от темпов, выставленных С.И. Танеевым, трактовка Б.Г. Тевлина все же воспринимается нами как более близкая замыслу композитора. На наш взгляд, лирическое и философское начало, заложенное и в поэзии, и в музыке, находят свое место в интерпретации Б.Г. Тевлина. Его Танеев не отягощен тяжелыми раздумьями, а образы, заложенные авторами ярки и убедительны.

Литература:

- 1. Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. Материалы / Ред.-сост. И. Марисова. М.: Сов.композитор, 1983. 200 с.
- 2. Борис Тевлин. Хоровые пути: Статьи. Воспоминания. Материалы / Редсост. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2001. 381 с.
- 3. Ганенко Н. Интерпретация хора «Развалину башни, жилище орла» С. И. Танеева: к проблеме воплощения авторского замысла // Музыкальная академия. 2014. №1. С. 98-102.
- 4. Ерюткина Л. Двенадцать хоров на стихи Я. Полонского С. И. Танеева в интерпретации Б. Г. Тевлина / Камерный хор Московской консерватории. Формула успеха. К 80-летию Бориса Тевлина / Ред. Е. Д. Кривицкая. М.: МГК, 2012. 200 с.
- Живов В. В программе хоры Танеева // Советская музыка. 1972. №2. — С. 90-92.
- 6. Кошкарева Н. Хоровая школа Бориса Тевлина // Музыкальная академия. 2014. №1. С.36-43.
- 7. Морозов В.П. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь. М.: Когито-Центр, 2013. 440 с.
- 8. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1991. 672 с.
- 9. Попов С.В. Хоровое творчество С.И.Танеева (1856-1946). Сборник Статей и материалов к 90-летию со дня рождения. / Ред. В. Л. Протопопов. М.-Л., Музгиз, 1947. 276 с.

- 10. Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере / Составитель Е. Г. Родионова. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та. 2011. 285 с.
- 11. Сандлер Г. Заметки хормейстера // Советская музыка. 1960. №1.
- 12. Юзефович В. Танеев в капелле Юрлова. Музыкальная жизнь. 1971. №16. С. 7.

Karekenova Dilara, Dzhumakova U.R.

HISTORICAL AND PATRIOTIC ORATORIOS OF G.ZHUBANOVA

Қарекенова Д.Т. магистр, Джумакова У.Р., доктор искусствоведения, профессор

Ғ.ЖҰБАНОВАНЫҢ ТАРИХИ-ПАТРИОТТЫҚ ОРАТОРИЯЛАРЫ

Ғазиза Жұбанова - КСРО халық әртісі, Қазақ КСР мемлекеттік сыйлығының лауреаты, профессор және қазақ классикалық музыкасының негізін салушылардың бірі. Ғ.Жұбанованың шығармашылығы көп қырлы және жанрлардың әр алуан түрлерін қамтиды[4,38]. Оның шығармалары терең идеологиялық мазмұнғы ие және туған ұлтының мәдениетімен тығыз байланыста ұштасады. Дәстүрлі тақырыптарды заманауи еуропалық формалармен ұштастыру арқылы, композитор жаңа қазақ музыкасын шығаруға ұмтылды. Және сол жаңа формалардың поэтикалық негізі қазіргі таңға дейін музыкатанушылар арасында терең зерттеуді талап етеді.

Композитор шығармаларының негізгі тақырыптық қайнары халық, халықтың саяси өмірі және философиялық тағлымы. Ел тарихында болып жатқан елеулі оқиғаларға деген пікірі ретінде пайда болған туындылар ауқымы, композитор шығармашылығының басым бөлігін құрайды. Атап айтқанда, вокалдық-хор музыкасындағы ең күрделі және көлемді форма саналатын ораторияның тарихи-патриоттық негізі композитор шығармашылығында ерекше көрініс тапқан.

Ғ.Жұбанова қаламынан шыққан хор шығармаларының көркемдік құндылығы қазақ хор мәдениетін жаңа деңгейге көтеріп қана қоймай, заманауи композиторлардың еліктеуін тудыратын үлгіге айналған. Композитордың шығармашылығы сол кезеңдегі Кеңес үкіметінің идеологиясы мен эстетикалық көзқарасы негізінде қалыптасып дамыды.

Ғ. Жұбанованың көптеген шығармалары кеңестік уақыттың идеалдарымен байланысты туды, оған дәлел, туындыларының атауы. Бірақ, авторлық стилінің тамыры қазақтың ұлттық музыкалық-поэтикалық дәстүрінде болды. Мысалы, «Партия туралы ән» (Д.Абилев-

тың өлеңіне, 1955), «Ленин туралы ән»(Қ.Мұхаметхановтың өлеңіне, 1959), аралас a'capella хорына арналған шығарма — «Менің республикам» (С.Мауленовтың өлеңіне, 1964), «Партбилет» (Қ.Мырзалиевтың өлеңіне, 1964), хор поэмалары «Отан» (1987), «Құрбан болғандарға естелік»(1988), кантаталар-мерекелік кантата «Ленин бізбен» (К.Шаңғытпаевтың өлеңіне жазылған, 1970), «Партия туралы кантата» (1971) шығармалары атауына сай салтанатты және кең әуезді[2,12].

Мақаланың негізгі мақсаты – Ғ. Жұбанова шығармашылығындағы тарихи-патриоттық ораториялар ауқымын ашу және ұлттық эпикалық дәстүрдің пайдалану ерекшеліктерін анықтау. Бұл жанрдың практикалық маңыздылығын саралау және заманауи музыкатану ғылымдарында жете игерілмегендігін көрсету болып табылады.

Осы тұрғыда Ғ.Жұбанованың қаламынан ірі жеті оратория жарық көргенін атап өту керек. Оның соңғы екеуі («Татьяна әні», «Возлюби человек человека») философиялық толғау негізінде жазылса, қалған бес оратория дәл осы тарихи-патриоттық тақырыпты арқау еткен. Олар: «Арайлап атқан таң»(1960), «Ленин»(1969), «Арал аңызы»(1978), «Нан мен ән»(1980) және «Салтанатты оратория» (1982). Яғни, композитордың 60-80 жылдар аралығын қамтитын шығармашылық кезеңі халықтың әлеуметтік, саяси тағдырымен ұштаспалы болғаны анық көзге түседі.

Мәскеу мемлекеттік консерваториясының түлегі Ғ.Жұбанова ораториялыраның тақырыптық қайнарының С.Прокофьев, Д.Шостакович, Г.Свиридов сынды орыс классиктерінің және ұстазы Ю.Шапориннің шығармашылығымен тікелей бір ізділігін байқауға болады. Классикалық музыка мәдениетіндегі монументті жаппай бірігу идеологиясын ұстанушы оратория жанрындағы, жаппай хор сахналарының басымдылығы мен демократия мен шынайы ұлтшылдық, әлеуметтік маңызы бар мазмұн Ғ.Жұбанова ораторияларында да жарқын көрініс тапқан.

Ғ.Жұбанованың алғашқы және жалпы қазақ кәсіби музыкасындағы оратория жанрының қалыптасу кезеңіне тиісті «Арайлап атқан таң» шығармасы 1960 жылы жазылған. Оратория жеке орындаушылар(тенор, баритон, меццо-сопрано), аралас хор және симфониялық оркестрге арналған. Алматы қаласының «Жазушы» баспасынан 1971 жылы басылып шыққан редакциясы қазіргі таңда негізгі қол жетімді нұсқасы ретінде белгілі.

Осы ораторияның негізі болған Х.Ерғалиевтің 1956 жылы жазылған «Оралдағы отты түн» атты поэмасында азамат соғысының батыры В.И.Чапаев пен оның майдандас серіктерінің ерлігі жайлы жырланған. Жалпы бұл ораторияның екі редакциясы болған. Бірінші редакциясы поэмамен аттас «Огненные ночи на Урале» атанып, 1959

жылы жазылған композитордың қолжазба нұсқасында сақталған (орысша нұсқасы: Б.Дубновина)[6,5].

Композитор шығармада ұлттық интонацияларды пайдаланып қана қоймай, оны жаңа гармониялық реңмен әсерлеген. Оркестр мен хордың тембрлік ерекшеліктері өзара керемет үйлесім тапқан. Негізгі лейтритм шығарманың түрлі бөлімдерінде, сан түрлі оқылуға ие болады. Бірде кең әуезділікке толы «дала» әуені ретінде естілсе, бірде жігерді марш екпінімен ұштасады.

«Арайлап атқан таң» ораториясы өзара ортақ идеологиялық концепциямен байланысқан жеті бөлімнен тұрады. Бірақ, кейбір бөлімдерін концерттік сахнада жеке орындалады, себебі олар музыкалық және әдеби ой толықтығымен аяқталған.

І бөлім — «Жаралы Жайық»
ІІ бөлім — «Шапай келді ауылға»
ІІІ бөлім — «Аттаныңдар майданға»
ІV бөлім — «Ақтар Оралда»
V бөлім — «Ұрыс-майдан»
VI бөлім — «Жорық жыры»
VII бөлім — «Азалы сарын»

«Арайлап атқан таң» ораториясы қазақ халқының тарихи өткенінің белгілі эпизодына, яғни азамат соғысы жылдары тақырыбына арналған. 1918-1920 жылдар аралығында Қазақстанның түрлі аймақтарында белең алған «ақтар» мен «қызылдар» арасында өрбіген қақтығыстар Батыс қазақстандағы Орал жерінде де із қалдырған. Халықтың бостандыққа, тәуелсіздікке деген талпынысы мен күресі Ғ.Жұбанованың осы ораториясында ерекше көрініс тапқаны сөзсіз.

Композитордың X. Ерғалиевпен бірлесіп жасаған драматургиялық тізбегі халықтың ауыр қиындық кезеңінен (Іб. «Жаралы Жайық»), жау армиясының жаулап алу сахнасынан (Іvб. «Ақтар Оралда»), қақтығысқа шақыру (ІІІб. «Аттаныңдар майданға»), шайқас сахнасы (Vб. «Ұрыс майдан») және құрбандарды жоқтау (VІІб. «Азалы сарын») реквиемінен тұрады. Мұның барлығы бірлесе отырып, қазақ халқының әскери рухының күштілігін, ел болашағы үшін, ел бостандығы үшін күреске деген қайратын көрсетеді.

Ғазиза Ахметқызының осы бір ораториясының өзінде жоқтау (І бөлім), реквием (VІІ бөлім), революциялық ән (ІІІ бөлім) және әскери марш (ІV бөлім) сынды музыкалық мәнерлеу тәсілдерімен ерекшеленетін ұлттық жанрлар көрініс тапқан. Онымен қатар, оркестр құрамының негізгі тақырыпқа қатысты алмасу қағидасы терең мазмұнды поэтикалық негіздермен ақталған. Ұрмелі аспаптардың салтанатты маршы, контрафагот пен контрабасс партиясына негізгі

әуенді жүктеуге итермелеген композитордың жеке стилі қайталанбас ерекшелік болып қалыптасты.

Ғ.Жұбанованың шығармашылығы көркемдік сапасымен ғана ерекшеленіп қоймай, заманауи өзектілігімен таң қалдыра білген. Заманының әлеуметтік мәселелерін қозғап, еліміздің саяси сұранысын да қанағаттандыра білген. Өз шығармашылығымен әлемдік құндылықтарға бағдарланған кәсіби шеберлік пен жоғары мәдениетке жол ашатын көшбасшы ретінде сенімді түрде жариялады[1,106].

Композитордың екінші «Ленин» ораториясы Лениннің 100-жылдық мерейтойына арнап жазылған. Ғ.Жұбанованың Ленин тақырыбына арналған трилогиясының бір бөлігі болып табылады («Ленин» ораториясы 1969 жыл, «Ленин бізбен» кантатасы 1970 жыл, «Ленин хаты» ораториясы 1978 жыл).

Бастапқы кезеңде композитор Ленин тақырыбына арналған халықтық әндерді өңдеу жұмысынан басталған. Кейін жұмыс барысында автордың ойы терең дамып, кеңейе түстіп, көлемді шығарма жазуға деген талпынысы пайда болады. Оратория солисттерге (баритон, тенор, сопрано), аралас және балалар хоры, орган мен симфониялық оркестрге арнап жазылған. Қадыр Мырзалиевтің мәтініне жазылған бұл оратория: «Данышпан», «Оянған өлке», «Тарих қайғысы», «Ленинің атымен», «Жас ұландар жыры», «Ленин жолымен» бөлімдерінен тұрады[5,24].

Халықтың өткенін баяндайтын оқиғаларды қысқаша сипаттау - композитор мен автордың негізгі мақсаты болды. Ораториядағы көшбасшы бейнесін суреттеу әдісі өзіндік ерекшелігімен көзге түседі. Негізгі кейіпкер шығармада көрсетілмеген. Халық арасындағы Жамбыл мен Кененнің әндері жинағынан қалыптасқан бейне шығармаға эпикалық баяндау сипатын береді.

Ораторияның барлық бөлімдері тұтас сюжеттік линияға біріккен, бірақ олардың сипаты мен драматургиялық маңызы сан-алуан. Бірі баяндаушы қызмет атқарса, бірі қайғылы жоқтау интонациясындағы толғауға негізделген.

Ленин трилогиясынына жататын «Арал аңызы» («Ленин хаты») ораториясы Ғ. Мүсіреповтың «24 сағат» әңгімесі негізінде жазылған. Әңгіменің драматургиялық сюжетін оратория негіне айналдыру мақсатында С. Жиенбаевтың көмегіне жүгініп, керекті өлең формасындағы мәтінді игерген. Бұл ораторияның Алматы «Өнер» баспасынан 1982 жылы шыққан партитурасы Астана қаласының Қазақ Ұлттық библиотекасының сақтау бөлімінің тізіміне енген. 1978 жылы жазылған «Арал аңызы» ораториясының ерекшеліктерінің бірі кіріспе және қорытынды бөлімдерінің негізіне айналған орган және домбыра аспабының тақырыбы. Классикалық орган аспабы мен қазақтың

ұлттық аспабы домбыраның ұштастығы қазақ музыкасына жаңа үндестік әкелді.

Қазақстан композиторларының шығармашылығында басты орын алған Ұлтық эпикалық дәстүр «Арал аңызы» ораториясының поэтикалық негізін құрайды. Оратория - Қазақстандық балықшылардың еңбек ерлігі, олардың халықаралық достығы мен орыс халқына деген жолдастық көмегі туралы аңыз болып табылады. Ел тарихының сын кезеңіндегі қарапайым халықтың өмірін көрсету мақсатында жарық көріп, қалың жұртшылықтың ықласына бөленді. Ғ. Мүсіреповтың әңгімесінде баяндалған нақты оқиғаға, Ғ. Жұбанова шын мәнінде эпикалық ауқымды бейнелеу ұсынады. Тарихи оқиға монументалды және философиялық түсіну деңгейіне жетеді.

Сонымен қатар «Арал аңызы» ораториясында автор қазіргі заманғы музыка мен ауызша халық дәстүрінің көркемдік құралдарын синтездеу мәселесінің шешімін таба білді. Оған дәлел, ұлттық әуеннің терең интонациялық үлгілері, халық музыкасының эпикалық және басқа да жанрларына тән тақырыптар мен оның дәстүрлі даму тәсілдерін пайдалануы болып табылады. Ғ.Жұбанова қазақ эпосының негізін құрайтын эпикалық ән-күй, терме, толғау сынды дәстүрлі жанрларды шығармашылығының композициялық құралы етеді.

- Ғ. Жұбанованың прогрессивті шығармашылық ұстанымы және ұлттық дәстүрлерге қатысты белсенділігі «Арал аңызы» ораториясының алғашқы қойылымынан жетістікке деген ықпалын анықтайды. Қазақ халқының музыкалық мәдениетінің сарқылмас байлығын қамтитын ұлттық фольклор, композитор шығармашылығының шабыт көзін құрады. Сонымен қатар, дәстүрлі репитативті-әңгімелеу стилі, семантикалық тұрғыдан маңызды ладтық-интонациялық және ритмдік формулалардың музыкалық құрылымына үйлесімді түрде енгізілуі Ғазиза Ахметқызы шығармаларындағы эпостың көркемдік құралдарын қолданудағы маңыздылығын куәландырады.
- F. Жұбанованың тарихи патриоттық ораториялары қатарында келесі орындарды иеленген екі оратория, белгілі себептерге байланысты қазақ музыкатанушыларының назарынан тыс қалып қойған. Олар: «Нан мен ән» және «Салтанатты оратория».

«Нан мен ән» ораториясы 1980 жылы жазылған 5 бөлімді оратория. Бізге дейін сақталған мәліметтер бойынша аралас және балалар хоры, жеке орындаушылар және симфониялық оркестрдің орындауына арнап жазылған. Л.И. Брежневтың «Целина» кітап желісі ораторияның драматургиялық негізін құрайды. Ал, либреттосын С. Жиенбаев жазған болатын. Алғашқы және соңғы орындалушысы болып табылатын Жамбыл атындағы Мемлекеттік филармонияға қарасты Б.Байқадамов атындағы Мемлекеттік хор капелласы қорында

баспадан шықпаған «Салтанатты оратория», «Нан мен эн» ораторияларының жекелеген хор бөлімдері ғана сақталып отыр. Осы қолжетімді партитураларды талдау барысында да ұлттық фольклор үлгісі «терменің» ырғақтық және интонациялық қатыстығын байқауға мүмкіндік туды. Ал, «Салтанатты оратория» 1982 жылы Қ.Мырзалиевтың мәтініне жазылған оратория. Қазақстанның Ресейге қосылуына 250 жыл толу мерейтойына арнайы тапсырыс бойынша жазылған оратория кейін сахналық практикада жалғасын таппады. Балалар хоры, аралас хор және симфониялық оркестрге арнап жазылып, қолжазба күйінде қалып қойған.

Ғазиза Жұбанова – көрнекті композитор, оның музыкасы кең аумақтылығымен, қазіргі заман тынысы мен образдарын терең де көркем бейнелеген айшықтылығымен ерекшеленеді. Оның қолынан шыққан кәсіби өнердің барлық жетекші жанрлары- үлкен оркестрлік дүниелер мен вокалды-хор полотнолары, музыкалық және драмалық театрға арналған шығармалар, камералық-аспапты туындылар мен халыққа кең тараған әндер үлкен азаматтық пафоспен жазылған, симфониялық дыбысы зор, музыкалық тілі психологизм мен сезімге бай.

Ғ.Жұбанованың музыкасы жаңа заманның үні. Оның Мәскеу қаласында өткен композиторлардың V съезінде айтқан мына сөздері өзінің өмірлік ұстанымы мен шығармашылық кредосына айналды: «композитор өз заманының қуанышы мен қайғысына үн қосып, оның идеялары мен образдарын бетке ұстана өмір кешу керек»[3,37].

Қорыта айтқанда, Ғ.Жұбанованың хор шығармаларын жазу барысында әр партияның табиғатына тән орындаушылық техникасы мен диапазон ерекшелігі жайлы сауаттылығын ерекше атап өткен жөн. Осы ораторияларда жие пайдаланылған полифониялық хор тәсілдері арқылы композитор біртіндеп даму, наразылық лебінің эмоционалды басымдылығын суреттейді. Ал, белгілі сахналардағы толық қанды қарама-қайшылық (контраст) әсерін беру мақсатында пайдаланылған әйелдер партиясы мен ерлер партиясының алыс - беріс қағидасы негізіндегі эпизодтар жақсы мен жаман арасындағы айырмашылықты көрсетеді.

Жалпы Ғ.Жұбанова шығармашылығында маңызды орын алатын патриоттық тақырып оратория жанрында ерекше көрініс тапқаны сөзсіз. Композитордың ораториялық шығармашылығына шолу жасау барысында, композитордың қаламынан шыққан барлық көпдауысты фактурадағы хор шығармалары қазақ музыка мәдениетінің құнды үлгісіне айналғанын байқаймыз. Жоғарыда аталған тарихи-патриоттық ораториялардың көптеген жекелеген хор бөлімдері А.В.Молодов пен

Г.А. Ахметова құрастырған хор жинақтарына енген және орындаушылық практикада жеке концерттік нөмір ретінде орындалған.

Әдебиеттер:

- 1. Джумакова У.Р, Абдрахман Г.Б. Приношение Газизе Жубановой.-Астана,2017
- 2. Жұбанова Ғ.А. Мир мой-Музыка. ІІ том. Алматы, 1997
- 3. Кетегенова Н.С. Композиторы Казахстана. -Алматы, 2012
- 4. Кетегенова Н.С. Творческие портреты композиторов Казахстана.-Алматы, 2009
- 5. Мусина К.К. Трилогия памяти В.И.Ленина Г.Жубановой// Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова.-Алматы,2003
- 6. Узких Л.Н. Оратория Г.Жубановой «Заря над степью»// Музыкознание. Выпуск7.- Алма-Ата, 1975

Korobetskaya Svetlana

THE MYCHAILO SHUKH'S CHORAL MINIATURES AS ARTIS-TIC AND METHODICAL EXAMPLES IN THE PROCESS MUSI-CAL AND THEORETICAL DISCIPLINES TEACHING

Коробецкая С. Ю.

кандидат искусствоведения,

заведующая кафедры теории и истории музыки Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова, Киев, Украина

ХОРОВЫЕ МИНИАТЮРЫ МИХАИЛА ШУХА КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОБРАЗЦЫ В ПРОЦЕССЕ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

В этом году исполняется третья годовщина со дня смерти выдающегося украинского композитора, нашего современника Михаила Шуха. Большая часть его творчества была связана с музыкой «высших сфер», с хоровыми жанрами преимущественно духовной музыки, в которой композитор раскрыл свое дарование в полной мере и оставил творческое завещание будущим поколениям.

В 2000 году Михаил Шух создал хоровой цикл «Три молитвы», в который вошли хоровые миниатюры «Тихая молитва», «Светлая молитва» и «Песнь пилигримов». В нем ощущается стремление композитора к ясному музыкальному языку, четкой, прозрачной фактуре. Каждая миниатюра и цикл в целом не только полны глубокого духовного смысла, но и представляют собой высокохудожественный методический материал в процессе изучения музыкально-теоретических дисцип-

лин, в частности, гармонии, сольфеджио, полифонии на факультетах искусств. Рассмотрим с этих позиций «Тихую молитву» и «Светлую молитву».

«Тихая молитва» — непревзойденная жемчужина творчества Михаила Шуха в жанре хоровой миниатюры. Это знаковое произведение, в котором сконцентрированы смысловые послания композитора: Духовность, Свет, Гармония, Вечность, Всевышний...» [2, с. 36]. В то же время «Тихую молитву» можно считать визитной карточкой композитора. И действительно она стала самым популярным его произведением, которое часто исполняется на концертах, имеет множество видеозаписей в сети Интернет.

В свое время композитор называл «Тихую молитву» гимном «Певческого собора» – хорового фестиваля, который начинался в Святогорской Лавре (Донецкая область). М. Шух был его основателем, директором и художественным руководителем с 2002 по 2007 год. В одном из интервью композитор вспоминал о фестивале: «На всю жизнь запомнилась та необычная атмосфера: хористы ходили по пещерам, пели, останавливаясь во внутреннем пространстве, поднимались на вершину горы. Звучали антифоны (попеременно два хора)...» [1].

Знаменательным событием в творчестве М. Шуха стало создание композитором видеофильма, датированного 1 февраля 2014 года, с кадрами событий на Майдане в Киеве во время Революции Достоинства:

«Киев, зима 2014...

Ангелы плачут... облака плывут...»

За кадром звучит скорбно-щемящая музыка «Тихой молитвы» как воспоминание о жертвах тех трагических дней [5]. Фильм заканчивается кадрами иконы Божьей Матери и Иисуса Христа под музыку молитвы.

«Тихая молитва» и «Светлая молитва» по своей жанрово-образной направленности отдаленно вызывают ассоциации с пьесой П.И. Чайковского «Утренняя молитва» («Утреннее размышление»), с которой начинается его «Детский альбом». Объединяет эти произведения, кроме похожих названий и отсутствия текста, основная мажорная тональность, хоральный тип фактуры, спокойный, преимущественно размеренный темпоритм. Однако если произведение Чайковского в исполнении на фортепиано передает настроение чистой, светлой детской молитвы, то более плотное и насыщенное хоровое звучание «Тихой молитвы» М. Шуха наполнено проникновенной, щемящей скорбью, светлой печалью. Тембровые различия обоих произведений сказываются и на существенных отличиях их художественных образов.

Что касается использования «Молитв» на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам, то речь следует вести, прежде всего, о применении их на занятиях по гармонии и сольфеджио.

Рассмотрим подробнее гармонические особенности хора «*Тихая молитва*» [4]. Показательным является начало произведения в строгом четырехголосном изложении тонического трезвучия основной тональности

В-dur в тесном расположении — типичный образец для иллюстрации начальных тем в курсе гармонии. Выдержанное звучание большинства голосов в низком регистре на закрытом согласном звуке «М...» создает характер сосредоточенности и самоуглубленности. В дальнейшем это настроение усиливается благодаря неожиданной смене окраски звучания — появлению минорной доминанты в виде секстаккорда и минорного трезвучия II ступени. Однако заканчивается первая фраза светлым мажорным трезвучием VI ступени одноименного лада (1-4 тт.). (Пример 1):

Пример 1.



Тонкая психологическая игра света и тени прослеживается далее во второй фразе за счет ее секвенционного сдвига на ч.4 вверх условной тоники Es-dur (5-8тт.) (Пример 2):



Отсутствие устойчивой тонической основы, использование аккордов и тональностей далеких мажоро-минорных соотношений, при этом ритмическая однородность — все это создает ощущение спокойной текучести, непрерывности, присущих молитвенному жанру.

На примере начального периода произведения можно показать студентам образец классического четырехголосного изложения трезвучий и секстаккордов главных и побочных ступеней лада с плавным го-

лосоведением и соблюдением известных правил гармонии. Однако в сочетании с красочными аккордами мажоро-минорного соотношения простые на первый взгляд аккордовые последовательности звучат свежо, неожиданно.

Этот же фрагмент может быть использован и при изучении темы «Неаккордовые звуки», в частности, задержаний (тт. 4 и 8 в партии альтов) и проходящих (5-6 тт. у сопрано). Широкие возможности содержатся в музыке «Тихой молитвы» и для иллюстрации темы «Секвенции», которых здесь множество и они разнообразны по своим типам. Секвенции становятся главным принципом развития тематизма в этом произведении. Однако в начале хора часто используются неточные секвенции. В частности, уже упоминалось о начальных сходных фразах по типу звеньев модулирующей секвенции. Этот же принцип прослеживается и дальше, наблюдается постепенный тональный сдвиг в восходящем движении трех последующих фраз с шагами секвенции по чистым квартам вверх: B - Es - As. Использование восходящих фраз-звеньев здесь выполняет важную выразительно-смысловую функцию, воплощая будто движение к Свету. К гармоническим приемам присоединяются и другие музыкально-выразительные средства: постепенная смена регистра на более высокий светлый, смена звукоизвлечения у хоровых голосов: вместо закрытого согласного звука mormorando хор начинает петь открытым звуком на гласную «А...».

Композитор обогащает гармоническую палитру красочными эллиптическими оборотами: цепочками разных типов септаккордов и их обращений без разрешений. На сильных долях они звучат возвышенно, свежо, даже восторженно. Так возникает нисходящая диатоническая секвенция, состоящая из трех звеньев по три септаккорда в каждом (13 -18 тт.) (Пример 3):

Пример 3.



На занятиях по гармонии можно не только детально проанализировать секвенции, но и обязательно предложить студентам продолжить сыграть их в авторской фактуре или, если это окажется сложно, то в виде гармонической схемы. Музыкальная ткань этой миниатюры богата неаккордовыми звуками: задержаниями, проходящими, вспомогательными. Благодаря им возникают созвучия, которые звучат «божественно», удивительно ярко и красочно. «Нарушение» правил классической гармонии композитор использует для решения художественной задачи: создания свежих, неожиданных красок. Речь идет об изменении устоявшегося порядка гармонических функций, а именно об использовании аккордов группы S после доминантового секстаккорда в третьей фразе в As-dur (Пример 4):



Итак, музыкальный материал «Тихой молитвы» содержит яркие иллюстрации для изучения многих тем из курса «Гармония», начиная от элементов простого четырехголосного изложения аккордов по типу решения гармонических задач и заканчивая мажорно-минорными системами, отклонениями и модуляциями.

Другая хоровая миниатюра *«Светлая молитва»* [3] написана для смешанного хора без текста. Автор назвал её «хоральный вокализ». По своему образному содержанию эта молитва более оживленна и радостна, чем «Тихая молитва». Это проявляется в более гибком, разнообразном ритмическом движении, активной полифонизации фактуры, сопоставлении отдаленных тональностей. В миниатюре отсутствуют образные контрасты. Жанр и название произведения предусматривает единый образ светлой, возвышенной радости.

Все средства музыкальной выразительности в этой миниатюре направлены на создание образа, наполненного чистотой и прозрачностью звучания.

Отличительной интонационно-ритмической особенностью в «Светлой молитве» становится звучание мелодических фигураций с квинтолями, напоминающими *юбиляции*, звучавшие в праздничных кантатах и ораториях эпохи барокко.

Как и в «Тихой молитве», в этом произведении также основным принципом развития являются диатонические и модулирующие секвенции. Благодаря им создается активное тональное движение, в процессе которого возникают неожиданно свежие, возвышенные по своему колориту гармонические созвучия и их последовательности. Секвенционное движение охватывает круг исключительно мажорных то-

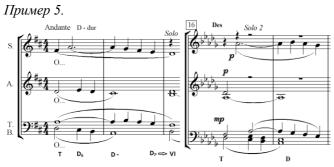
нальностей, отстоящих друг от друга на ч.5: от первоначального D-dur через модуляцию в A-dur (т. 5 - начало секвенции) с последующими модуляциями в E-dur (т. 7) - H-dur (т. 9) - Fis-dur (11 т.) - Des-dur (энг. = Cis-dur) .

Основная же логика тонального движения произведения заключается в сопоставлении двух самых светлых тональностей: D-dur и Desdur. Если первый раздел произведения звучит в D-dur, то во втором, при сохранении тематизма, происходит тональный сдвиг в более возвышенную и самую отдаленную к основной тональности — Des-dur. Схема тонального плана хора следующая:

I раздел: D-dur → Des-dur II раздел: Des-dur → D-dur

Как видим, тональный план «Светлой молитвы» отличается симметрией и завершается возвращением в основную тональность D-dur, что придает произведению композиционную и образную целостность. Символическая семантика тональности Des-dur связана с многочисленными образами любви, идеального мира в романтической музыке П. Чайковского, Ф. Листа, Ф. Шопена. Вспомним увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта», сцену письма Татьяны из оперы «Евгений Онегин», романс «Нет, только тот, кто знал».

Как профессионал и блестящий преподаватель полифонии М. Шух продемонстрировал в этой миниатюре изобретательную полифоническую «изюминку»: технику сложного контрапункта. Сохраняя тематизм обоих разделов, композитор в начале второго раздела меняет голоса регистрами: мелодия сопрано (т.1) перемещается в партию теноров (т. 16 - начало второго раздела), а мелодия теноров – в партию сопрано (Пример 5):



Таким образом, основными средствами выразительности в этом произведении становятся мелодико-гармонические и полифонические. Ясность гармонического языка, четкое ощущение аккордовой вертикали сочетаются с развитой мелодизацией хоровых партий за счет ис-

пользования неаккордовых звуков. Непрерывной текучести хорового звучания композитор достигает и благодаря принципам комплиментарной ритмики.

Безусловно, в образную палитру миниатюры добавляются и тембровые краски – пение хора без текста на гласный звук (вокализ), а также чередование solo i tutti.

В произведениях М. Шуха важной становится каждая деталь, нюанс, каждая мелочь работает на создание образа-настроения, и все вместе они образуют единое целое. Благодаря тональным сдвигам, многочисленным секвенциям, полифоническим модификациям, тембровым краскам композитор обогащает основной радостный образ новыми тонкими оттенками.

Оба хора могут быть использованы на занятиях по сольфеджио и представлены в различных формах работы. Прежде всего, музыкальный материал может быть задействован с целью развития у студентов навыков чтения с листа путем исполнения многоголосных миниатюр группой или же индивидуально: один голос поется, а остальные играются на фортепиано. Последний вид работы можно практиковать также и самостоятельно. Целесообразно комбинировать пение вслух и «про себя», например, через такт.

Фрагментарно эти произведения можно использовать для слухового анализа: для определения гармонических функций, записи аккордовых схем или построения различных типов секвенций. Кстати, интонирование секвенций можно использовать и в распевках, и в качестве творческих заданий для сочинения продолжений секвенций с транспонированием в другие тональности.

Наконец, фрагменты хоровых миниатюр предлагается использовать для записи многоголосных диктантов. В зависимости от уровня подготовки студентов диктанты можно писать как 1-2-голосные (например, только мелодию или мелодию с басовым голосом), так и многоголосные, воспроизводя всю фактуру.

Хоровые миниатюры М. Шуха стали образцами парадоксального сочетания, казалось бы, далеких особенностей – гениальной простоты музыкального языка с широкой палитрой сложных музыкальновыразительных средств современного искусства. В стремлении композитора писать музыку мелодичную, доступную для восприятия слушателями, просматривается личность художника XXI века, нашего современника.

Литература:

1. Денисенко Л. Ретрансляція Шуха // Газета 2000. №50 (634). 14-20 грудня 2012. URL: https://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/art/retransljatsija-shukha_arhiv_art.htm

- 2. Михаїл Шух: Митець і час: колективна монографія. За загальною редакцією Коробецької С.Ю. Київ: Вид-во НПУ ім. М.П.Драгоманова, 2019. 240 с.
- 3. Шух М. Светлая молитва. Режим доступа: http://www.shukh.narod.ru/scores/LightPraer.pdf
- 4. Шух М. Тихая молитва. Режим доступа: http://www.shukh.narod.ru/scores/silent-pr.pdf
- 5. Шух Михаил. Тихая молитва 2014. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Kh7mLD5oPM4

Lukyanova Rogneda

PIANO CONCERT WITH ORCHESTRA MARIANNA ROMANOVA-OSTANKOVICH: STYLE FEATURES

Лукьянова Рогнеда

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ МАРИАННЫ РОМАНОВОЙ-ОСТАНЬКОВИЧ: СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Жанр концерта представлен в творчестве композитора Марианны Романовой-Останькович фортепианным сочинением. Произведение является дипломной работой Марианны - относительно ранним сочинением в творческой биографии. Однако даже в этом дипломном опусе ярко проявились основные стилевые тенденции композиторского почерка Романовой — это органичное совмещение (сочетание) разных национальных культур, демонстрация свободного владения различными техниками письма, строгой продуманностью тонального плана, арочной архитектоники.

Жанр концерта — это прежде всего циклическая форма произведения, состоящая из отдельных частей, самостоятельных по форме, но связанных единством драматургического замысла. Жанр инструментального концерта с оркестром сложился в первой половине XVIII века в творчестве великого итальянского композитора Антонио Вивальди, в сочинениях которого откристаллизовался цикл, состоящий из трех частей с двумя крайними быстрыми частями и медленной средней частью; быстрые части писались в концертной форме с ритурнелем. Такая конструкция получила широкое распространение в творчестве композиторов эпохи барокко (И. Бах, Г. Гендель).

Во второй половине XVIII в творчестве венских классиков формируется классический тип сольного инструментального концерта. Классический тип концерта сохранил от барочного концерта трехчастный цикл с быстрыми крайними частями и медленной второй частью. Но

первая часть обязательно имела двойную экспозицию, писалась в форме сонатного аллегро; медленная часть в сравнении с барочным концертом была развернутой и имела, как правило, сложную трехчастную форму (а также широко использовались вариационная форма, сонатная, разновидности сонатной формы). Третья часть чаще всего использовала форму рондо, рондо-сонаты, сонатного аллегро.

Романтики внесли существенные изменения в концертный жанр, которые касались и формы, и тематизма, и логики тонального плана. Появился одночастный концерт, монотематизм, лейтмотивная система, сквозной принцип развития, выверенный тональный план являются важнейшими принципами композиции. Конец XIX века характеризуется любопытной тенденцией — происходит слияние концерта с симфонией, в результате возникают такие знаковые сочинения, как, к примеру, «Дон-Кихот» Р.Штрауса, «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова.

В XX веке концерт наделяется безграничными возможностями: расширяется диапазон солирующих инструментов (от классических до народных, вплоть до голоса), другая противоположная тенденция — концерты для оркестров (малых, больших, народных, микстовых). Полная свобода предоставлена и циклу. В XX веке можно найти примеры от одночастного до пятичастного цикла (Б. Барток Концерт для скрипки с оркестром №1 - 2 частях; Б. Барток Концерт для оркестра - в 5 частях; Р. Щедрин Концерт для фортепиано № 1 — в 4 частях; Р. Щедрин Концерт \mathbb{N} 4 для фортепиано с оркестром «Диезные тональности» - в 2-х частях).

Концерт для фортепиано с оркестром Марианны Романовой – это яркое воплощение идеи творчества композитора – единство народов Казахстана. Это вполне зрелое произведение, демонстрирующее виртуозное владение различными техниками письма. В концерте можно выделить три стилистические составляющие (фольклорная, академическая и джазовая), которые сплетаются в синтетическом единстве и активном взаимодействии. Концерт изобилует многочисленными цитатами: армянские, казахские, русские, также интонациями джаза, частушек

Марианна выбрала для своего концерта очень редкую композицию – двухчастную циклическую форму. І часть – сонатное аллегро, ІІ часть – рондо. Однако в цикле можно обнаружить черты трехчастности:

Схема всего цикла

вступление	1 часть	2 часть	заключение
Largo	Сонатная	РОНДО Presto	Largo
	форма Lento		

		A - B - A - D (Lento -		
		C - A	новый эпизод)	
B-dur	e-moll	B-dur	e-moll	B-dur
17 тактов	68 тактов	126 тактов	23 тактов	16 тактов

По схеме видно, что вторая часть по масштабам и тематизму делится на два крупных раздела, первый из которых — рондо, а второй — начинающийся с каденции солиста и переходящий в заключение, как бы образует 3 раздел. Обрамляет цикл развернутое вступление и повторяющее его заключение, создавая тематическую и смысловую арку. Необходимо подчеркнуть тяготение композитора к трехчастной репризной форме, как структурной модели для оформления тематического материала, например, строение главной и побочной партий в I части концерта, тема рефрена во II части.

Во вступлении сконцентрированы интонации всех тем цикла. Авторское указание - «Величаво и просторно». На фоне красочно звучащей партии духовых инструментов переливается мелодия у струнных. Ладовая переменность, чередование мажорной и минорной терции, опевания, повторение мелодических оборотов придают ей игривый характер.



Партия фортепиано здесь весьма виртуозна, с первых тактов заявляя о себе витиеватыми хроматическими октавными пассажами. Во вступлении трижды проводится основная тема концерта. При каждом проведении тема прорастает в масштабе, используется вариантный метод интонационного развития, с опорными звуками МИ и СИ БЕ-МОЛЬ. В дальнейшем они станут главными тональностями - e-moll и В-dur, вокруг которых концентрируется тональное развитие. В третьем проведении контрапунктом у виолончелей и контрабасов проводится интонационно-ритмическая формула, которая будет развиваться во второй части.



1 часть концерта написана в сонатной форме. В основе тематического материала лежит армянский и казахский фольклор: армянский наигрыш в ГП и армянская тема «Ой, свирун...» в ПП; в репризе включается тема Абая «Айттым салем...»

Экспозиция		Разработка	Реприза зеркальная
Главная пар-	Побочная пар-	Тематическое	Побочная Главная
тия - трех-	тия – трехчаст-	развитие ма-	партия партия
частная фор-	ная форма;	терила глав-	
ма; кон-	а; кон- гомофонно- ной партии.		
трастная по-	гармоническое		
лифония	изложения на		
двух тем.	органном		
	пункт		
e-moll	<u>a-moll</u>	a-moll, b-moll,	a-moll h-moll
	h-moll	h-moll	
15	16	10	27

Экспозиция концерта в драматургическом плане совершенно классична — контрастное противопоставление главной и побочной партий: контраст тематический, темброво-инструментальный, типа изложения. Однако контраст затрагивает и саму главную партию, Форма трехчастная; тип изложения — контрастная полифония, где контрапунктом звучат две полярные во всех отношениях темы в политональном соединении. У гобоя — наигрыш импровизационного характера, стилизованный под армянскую инструментальную народную музыку с опорой на

натуральный ми минор. У виолончелей и контрабасов проходит тема, больше похожая на тему для современной фуги в расширенном си миноре.



Форма партии уравновешенна: 5 тактов – экспонирование; 5 тактов занимает развивающий раздел с кульминационным политональным наложением в Ми бемоль миноре армянского наигрыша первой темы и в Ля бемоль миноре «фугированной» второй темы; 5 тактов репризное изложение, в котором происходит и интонационное сближение тем (1 тема приобретает черты 2 темы в уменьшенном варианте), и тональное согласие – пропадает политональность, обе темы звучат заканчиваются в одноименном ми мажоре. Окончание главной партии функционально логично, как доминанта ля минорной тональности побочной партии. Композитор не случайно выбрал тональность субдоминантового наклонения (напомним, что для классической сонатной форме типична доминантового наклонения). Мягкость плагального наклонения усиливается такими факторами, как тонический органный пункт на протяжении всей партии, остинатный тематический двухтакт крайних разделов партии, подчеркнуто диатоническая основа. В средней части побочной партии используется армянская народная песня «Ой, сирун, сирун...».



Контраст главной партии создает и гомофонная фактура изложения, и тембровый контраст — кларнеты, валторна, флейта. Все эти компоненты рисуют проникновенно-лирический образ, ярко противоположный напористому характеру главной партии.

Разработка — построена на тематизме главной партии в той же инструментовке, очень компактная — занимает всего десять тактов. Начинается в тональности побочной партии ля миноре, с малосекундовыми тональными сдвигами: ля минор, си бемоль минор, си минор. Заканчивается также, как и в экспозиции — доминантой к ля минору. Звучит мощное tutti всего оркестра. Это кульминация 1 части концерта, построенная на контрапунктическом соединении двух тем побочной партии: у деревянных духовых и струнной группы проводится первый тематический элемент партии, у трубы — «Ой, сирун, сирун...». Кульминационный раздел одновременно является началом зеркальной репризы. В репризном проведении на первый элемент темы накладывается питата Абая «Айттым салем...».



Главная партия сокращена, остается только «фугированный» тема в Си миноре.

Первая часть необычна своим тональным планом. Главной тональностью является ми минор, которая связывает тональности ля минор (побочная партия в экспозиции и репризе) и си минор (тональность «фугированной» темы в экспозиции и репризе). Окончание первой части в си миноре воспринимается как однотерцовая главной тональности всего концерта: вступление, рефрен и заключение.

II часть написана в классической для финалов концерта форме рондо. Тема рефрена взята из темы вступления, но характер изменен;

величавая, торжественная, широко льющейся мелодия трансформируется в задорную частушку с переменным нерегулярным метром, который придает свободу и импровизационность изложению. Сохраняется тональность вступления –блестящий искрящийся Си бемоль мажор.





Тема проводится трижды, композитор очень умело использует вариационный метод развития, так второе проведение — фактурно-варьированное изложение темы у фортепиано

виртуозного характера; в третьей вариации гобой вместе с кларнетами излагает тему квартсекстаккордами.

Первый эпизод начинается с Meno mosso, в тональности Фа мажор. Композитор вновь обращается к излюбленной трехчастной форме. Крайние части написаны в джазовом стиле с характерными гармониями, синкопами, комплементарным тематизмом, типичными джазовыми интонациями-подголосками у скрипок.



Середина эпизода — канон, выросший из интонационных элементов джазовой темы.

Рефрен возвращает главную тональность - си бемоль мажор. Автор вновь трижды проводит основную тему в вариационном изложении, используя разнообразную, виртуозную фортепианную технику исполнения.

Самый развернутый второй эпизод рондо выполняет функцию разработки и состоит из нескольких разделов. Первый раздел эпизода построен на остинатной ритмо-интонационной формуле у виолончелей

и контрабасов из вступления, на которую накладывается тематический материал обобщенного характера. Второй раздел эпизода использует народные, так называемые, «Озорные частушки», популярные в 60-70х



годах XX столетия.

Тема частушек сначала проводится у медных духовых, потом к духовой группе присоединяется струнная группа инструментов и фигурированно-разложенная тема у фортепиано. Музыка как бы все большее и больше рисует атмосферу захватывающего безудержного веселья, который обрывает каденция-монолог солирующего фортепиано. Автор принципиально не ставит такты: из речитативного восходящего хода постепенно рождается русская народная песня «Во поле береза стояла» - это третий раздел эпизода. Тема «Березы» накладывается на фигурированный органный пункт (в основе фигуры – тонический септаккорд ми минора в характерной ритмической формуле, которая подготавливает Заключение).

Заключение в точности повторяет материал Вступления. Получается арочная архитектоника.

Одна из важнейших составляющих единства частей цикла отводится тональному плану. В первой схеме отчетливо просле-живается цементирующая связь тональностей Си бемоль мажора и Ми минора. Эта связка дана не только в общем тональном плане, но и в первых двух тактах концерта — в противопоставлении трезвучий минорного на звуке ми и ярко мажорного на си бемоле.

Таким образом, идея единства культур показана в концерте через соединение тем - «знаков»: основной тематизм – армянский, в первой части, как знак казахской культуры композитор цитирует тему Абая, в последней части в качестве знака русской культуры – воссоздает тему русской народной песни «Во поле береза стояла». Также как знак современности в концерте мы слышим интонации джаза.

Литература:

- 1. Кирина К. О национальном и интернациональном в казахской профессиональной музыке // Сборник научно-теоретических статей памяти И.И. Дубовского. Алма-Ата, 1990.
- 2. Харламова Т. Марианна Романова-Останькович // Композиторы Казахстана: творческие портреты. Алматы, 2017.

Rahimova Fazila ABOUT SOME ISSUES OF MIGRATION OF THE MUSICAL INSTRUMENT HARP

Рагимова Ф. В. диссертант Азербайджанской Национальной Консерватории, заслуженная артистка Азербайджана

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ МИГРАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА АРФЫ

Одним из актуальных направлений современной органологии выступает проблемы исследования географии распространения музыкальных инструментов, их миграция и видоизменения. Впервые мысль о том, что культурная история человечества выступает как монолитная, лишенная географических, этнографических и временных характеристик была высказана известным английским этнологом и культурологом Э.Тайлором в своём труде «Первобытная культура». Э.Тайлор отмечал, что обычаи и культурные явления, подобно растениям, могут мигрировать из одного географического района в другой, из одной исторической эпохи в другую («Цивилизация есть растение, которое чаще бывает распространяемо, чем развивается само»). Поэтому у разных народов, живущих в разные периоды истории, отмечаются сходные культурные черты [8]. Таким образом, без изучения причин миграции и трансформации музыкальных инструментов, обусловленных историческими географическими, социальными факторами нельзя понять целый ряд вопросов, связанных:- с развитием музыкальной культуры того или иного региона; - со спецификой региональных характеристик аналогичного музыкального инструмента; - с изменениями музыкального инструмента как по внешним параметрам, так и по его тембровой палитре:- с проблемами исполнительства и преемственности инструментальных традиций и т.п.

Следует отметить, что большое значение в развитие сравнительноисторического метода исследования Э.Тайлора стала теория миграции, которая получила широкое признание во второй половине XIX века. Теория, объясняющая сходство фольклора разных народов путём передвижения, перемещения, то есть миграцией из одной (или несколько стран) в другую страну. Несмотря на то, что основоположником «теории миграции» принято считать Теодора Бенфея (1859), её основные положения были сформированы ранее в трудах Дж.Данлоп (1814), С.де Сасси (1816), О.Луазелёр-Делоншан (1838). Теория Т.Бенфея, сформулированная во вступительной части его издание на немецком языке сборника индусских рассказов III—VI вв. н.э. «Панчатантра» («Пятикнижие»), интересна своим утверждением о единстве фольклора разных народов, уравниванием культуры больших и малых народов Европы и Азии. По мнению Т.Бенфея особенно интенсивно культурно-историческому миграционному процессу способствовали:

походы Александра Македонского и эллинизма (IV—II вв. до н.э.), арабские завоевания,

крестовые походы (X—XII вв. нашей эры). [10]

Работа Т.Бенфея, безусловно, интересна не только фольклористам и литературоведам, но также органологам. Так, влияния военного фактора (завоевательских походов) в миграции инструментов было отмечено в исторических документах. В качестве примера приведём слова древнеримского историка Тита Ливия, который возмущался тем, что после римских походов в Малую Азию в 187 году до н.э. «азиатское воинство впервые познакомило Рим с чужеземной роскошью, понавезя с собой пиршественные ложа с бронзовыми накладками, дорогие накидки и покрывала, ковры и салфетки, столовое серебро чеканной работы, столики из драгоценных пород дерева», а также солдаты приобрели вкус к восточная экзотика - приглашение на пышные и затратные обеды танцовщиц, кифаристок (исполнительниц на лютне или арфе – ремарка наша).[9]

Однако, помимо военного фактора, отмеченный Т.Бенфея, нужно отметить и ряд других факторов, к примеру, экономический фактор – торговые связи Финикии, Великий Шёлковый путь и т.п. Аспект, связанный с миграционным процессом арфы в Китай, Японию и Корею был затронут в исследованиях Б.Лоуергрена. [4] Представляет интерес работы Р.Садокова [7] и Б.Рифтина [6] о миграции арфы в Китай из Средней Азии.

В частности, Р.Садоков отмечает: «Совсем недавно были опубликованы отрывки из древних китайских летописей, где сообщается много интересного о музыке Средней Азии. Оказывается, музыка, песни, танцы музыкальные инструменты среднеазиатских народов очень нравились и были широко распространены в Китае. Первое упоминание о среднеазиатской музыке связано с именем китайского актера и музыканта Ли Янь-няня, жившего во ІІ в. до н. э. и сочинившего, пользуясь заимствованными из Средней Азии (откуда точно-неизвестно) мелодиями, двадцать восемь новых популярных песен. Вместе с музыкой в Китай попадали и среднеазиатские музыкальные инструменты. Так, например, «хэнчуй» - поперечная флейта - инструмент «ху», т.е. чужой, не китайский, среднеазиатский. С искусством игры на нём китай-

цев познакомил знаменитый путешественник Чжан Цянь. (II в. до н. э.). Кроме того, в династийных хрониках среди часто упоминаемых различных музыкальных инструментов говорится о «вертикальной и горизонтальной кунхоу». Это арфы: первая, вертикальная - угловая арфа, вторая, горизонтальная, - дуговая. По поводу угловой арфы «История Суй» (VI в. н. э.) сообщает удивительную вещь: «Пипа и вертикальная кунхоу (шукунхоу) пришли из Западного Края (Средняя Азия:- Р. С.) и не являются старыми китайскими инструментами ...». Это для VI века нашей эры, а в последнее время обнаружены дополнительные материалы, где угловая арфа упоминается уже во II веке до н.э., т. е. восемьюстами годами раньше. Причем опять говорится, что она не китайского, а среднеазиатского происхождения. Более ранних сведений о «вертикальной кунхоу» нет». [7, с. 162] Пример № 1 (а и b).

Как видно из представленных изображений, угловая вертикальная кунхоу идентична по своей форме с ченг.

Пример № 1





а) Кунхоу из гробница Вэй Гуйчжэн (597-665 гг. н.э) b) Кунхоу и Гуцинь из г. Цзюцюань. Династия Тан. 618-907 гг. н.э. Музей провинции Ганьсу.

Среди других органологических исследованиях проблема миграции была затронута в работах К. Закса [14], Г. Фармера [11], X.Хикманна [12], посвящённых историческим связям арабской музыки.

Для нашего исследования данные труды, затрагивающие вопросы миграции музыкальных инструментов, представляют определённый интерес. Мы можем предположить, что впервые арфа на территории Азербайджана появилась через торговые связи финикинян (сирийцев), которые вели широкую торговлю и располагали обширными культурными связями», так как через территорию Азербайджана проходил своего рода древний транзитный путь. Как писал ещё в XIX веке исто-

рик Рашидбек Эфендиев: «Через Куру и Аракс они (албаны — А.У.) поддерживали связь с Мидией, Ассирией, Вавилоном, Персией и др. Следы существовавшей в древности и в средневековье транзитной дороги, называвшейся у местного населения «Базирган-ёлу» (торговая дорога), сохранились и в настоящее время. Дорога эта шла по южному склону Конделендаг. На всём её протяжении видны остатки разрушенных мостов, башен, крепостей и других сооружений, расположенных по сторонам указанного пути».[3, с. 77-78] (Данный аспект был более подробно освещён в главе «Торговые связи» монографии К.Алиева «Античная Кавказская Албания»).[1, с. 60-74].

Можно выдвинуть и другую гипотезу — о проникновении музыкальных инструментов в Азербайджан через Египет. Как отмечает У.Алиева: «...учёные давно находили на территории современного Северного Азербайджана, в частности в Мингечауре и Хыныслы (II-I вв. до н.э.), в погребениях предметы, относящиеся к египетской этимологии — округлоребристые бусы, амфоровидные подвески, украшения в виде раскрытой кисти руки (как отголосок прошлого данное изображение широко используется на протяжении многих веков в изделиях азербайджанских ювелирах — примечание У.А.), фигурка богини, прижимающей к груди ребёнка...скарабеи. [5, с. 132]

Раньше было не совсем ясно, как данные изделия, относящиеся исключительно к египетской этимологии, могли проникнуть в Азербайджан и «списывали» всё на транзитную дорогу. Однако, по последним данным исследований Р.Меликова, выяснились новые сведения об албанском племени – каспиях, обнаруженные на египетских папирусах из Мемфиса датируемые V в. до н.э. Судя по египетским надписям в 525 г. до н.э. персидский царь Камбиз, завоевавший Египет, превратил его в персидскую сатрапию. Для укрепления своей власти и охраны этой провинции Камбиз на нильском острове Элефантина создал военные поселения, заселив их каспиями. (сохранились даже некоторые личные имена каспийцев — Атарли, Базу, Барбари, Дарга, Шатибара, Шатибарзана и т.д.). Каспии не только охраняли границы, но и участвовали в качестве мастеров в сооружениях и ремонте военных кораблей. [4, с. 56]

Мы можем предположить, что часть военных колонистов возвратилась на родину и, будучи «мастеровыми людьми», вероятно, приносили с собой определённые культовые традиции, в том числе связанные с музыкой, предметы быта, роскоши, а возможно, и полюбившиеся музыкальные инструменты.

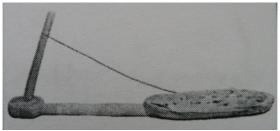
Если наше предположение верно, то вероятно, из того же источника, древние албаны были знакомы и с арфой, тем более, что арфа занимала центральное место в египетских ансамблях...». [2, 36-37]

И выдвигаю третью гипотезу мы исходим от предварительных результатов археологических раскопок — двух арф, найденных в районе бассейна Тарим (Синьцзян-Уйгурский автономный округ на западе Китая). Первые раскопки пяти гробниц Зангулук были проведены в 1985 году уйгурским археологом Долкуном Камбери. [15] При этом, данная арфа была практически идентична арфе Янхай. Пример № 2 а и b.

Пример № 2



а) Загунлук, на южном краю бассейна Тарим, 500-400 гг. до н.э.



b) Янхай, на северном краю бассейна Тарим, 500–400 до н.э.

Возраст самой древней мумии, обнаруженной в таримских гробницах, составляет примерно 1800 г. до н.э. В результате генетических и антропологических исследований выяснился кавказский физический тип мумий (в частности, отметим мумию знаменитого Черченского человека — Cherchen man), который мигрировал в данный регион из Восточной Европы. [13, с. 318] Таким образом можно предположить, что на Кавказе уже в глубокой древности знали и владели данным музыкальным инструментом.

Подытоживая вышесказанное, отметим динамичный характер современной органологии. Достигнутый уровень знания о происхождении, формировании и миграции не может быть исчерпан, поскольку постоянно приводит к появлению новых археологических данных, и, как следствие, новых концепций о происхождении, формировании и географии распространения музыкальных инструментов. Это в свою очередь приводит к переосмыслению достигнутого уровня знания о

предмете исследования. Их дальнейшая разработка позволит обогатить общую картину развития музыкального искусства.

Литература:

- 1. Алиев К. Античная Кавказская Албания. Б.: Азернешр, 1992.
- 2. Алиева У. Некоторые заметки о музыкальной культуре «языческой» Албании // Слово о музыке. Б.: Элм, с. 27-46.
- 3. Исмизаде О. Ялойлутепинская культура. Б.: Изд-во АН АзССР, 1956.
- 4. Меликов Р. «Каспии военные колонисты в Египте». «Тезисы научной конференции молодых учёных Института истории АН Аз.ССР и исторического факультета АГУ», Б., 1983.
- 5. Пигулевская Н. Византия на путях в Индию. М.-Л., 1951.
- 6. Рифтин Б. Из истории культурных связей Средней Азии и Китая (II в. до н.
- э. VIII в. н. э.) // Проблемы востоковедения, 1960, N 5, с. 119- 132.
- 7. Садоков Р. Тайна сладкозвучной ары (К историческому прошлому исчезнувшего среднеазиатского инструмента) // Советская этнография, Институт этнологии и антропологии РАН им. Н.Н.Миклухо-Маклая, № 2, 1970, с. 150-165.
- 8. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М.: Издательства политической культуры, 1989.
- 9. Тит Ливий История Рима от основания Города. Книга XXXIX URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Livii/33.php
- 10. Чичеров В. Русское народное творчество. Теория заимствования. М.: Издательство Московского университета, 1959 URL: http://www.bibliotekar.ru/7-russkoe-narodnoe-tvorchestvo/29.htm
- 11. Farmer H. G. Historical facts for the Arabian musical influence. New York : Arno Press, 1978.
- 12. Hickmann H., Stauder W. Orientalische Musik. Leiden: E.J.Brill, 1970.
- 13. Mallory J.P. Mair V.H. The Tarim Mummies: Ancient China and the Mystery of the Earliest Peoples from the West, London: Thames & Hudson, 2000.
- 14. Sachs C. The History of Musical Instruments: N.-Y.: W.W.Norton & Company, 1940.
- 15. Skinner T. The mummies of Zaghunluq Cemetery: Dress, Appearance and İdentity URL: http://tomasskinner.weebly.com/the-mummies-of-zaghunluq-cemetery.html

Tastanbek Kazbek, Akparova Galiya

SONATA FOR CLARINET SOLO Z. KARG-ELERT: COMPOSITION AND HARMONIC LANGUAGE

Тастанбеков К.Е. Акпарова Г.Т.,

кандидат искусствоведения, профессор

СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА СОЛО З. КАРГА-ЭЛЕРТА: КОМПОЗИЦИЯ И ГАРМОНИЧЕСКИЙ ЯЗЫК

В XX веке кларнетовое искусство переживало необычайный подъем. Благоларя технической полвижности инструмента и его способности передавать самые разнообразные образы, кларнет привлекает внимание композиторов. В первой половине XX веке происходит мощное развитие сольного исполнительства на кларнете. Среди композиторов, внесших огромный вклад в пополнение кларнетового репертуара, следует назвать Альбана Берга (4 пьесы для кларнета и фортепиано – 1913 год), Игоря Стравинского (Три пьесы для кларнета соло – 1919 год), К.Сен-Санс (соната для кларнета и фортепиано, ор.167–1921 год), А.Онеггер (Сонатина для кларнета и фортепиано -1922 год), Карла Нильсена (Концерт для кларнета с оркестром, ор.57 – 1928 год), Бела Барток (Три пьесы «Контрасты» для скрипки, кларнета и фортепиано 1939 год) и др. Такое внимание объясняется «как интересом упомянутых мастеров к темброво-колористической стороне музыке, так и широко распространенным тяготением к наследию барочного и раннеклассического искусства» [2, С.70].

Жанр сонаты соло занимает особое место в репертуаре кларнетистов и в XX веке они значительно шире в количественном и тематическом отношении. Развитие сольного исполнительства на кларнете обусловило значительное расширение сонат за счет наиболее интересных и показательных в звуковом и содержательном отношении сочинений. Настоящая статья посвящена малоизвестной Сонате для кларнета соло немецкого композитора Зигфрида Карга-Элерта, но которая, тем не менее, прочно вошла в репертуар современных кларнетистов.

3. Карг-Элерт – немецкий композитор, органист, педагог, получил известность в начале XX века. Годы жизни композитора 1877 -1933. С детских лет Зигфрид пел в хоре, получил уроки игры на фортепиано, начал сочинять музыку. Профессиональное образование он получил в Лейпцигской консерватории у известных мэтров: К. Рейнеке, С. Ядассон, А. Рейзенауэр, Р. Тайхмюллер. С 1901 года он начал преподавательскую деятельность.

Поворотным моментов в жизни Зигфрида стала встреча с Э. Григом, которая состоялась в 1903 году. Эдвард Григ посоветовал молодому композитору изучить контрапунктические и танцевальные формы XVII—XVIII веков, к чему он отнесся серьезно. Отсюда большой интерес к органной музыке, которую он обогатил яркими произведениями.

Наследие 3. Карг-Элерта (приблизительно 200 произведений) включает музыку для фортепиано: партиты, сонаты, багатели, «фортепианные картины», три сонатины и др.; органа «Шестьдесят шесть хоральных импровизаций для органа», «Пассакалья и фуга на тему В-А-С-Н»; фисгармонии – сонаты, сонатины; для флейты – соната «Аппассионата» для флейты-соло, «Тридцать каприсов для флейты», «Sinfonische Kanzone»; камерно-инструментальные ансамбли для виолончели, гобоя, кларнета и английского рожка. Им также написаны сонаты для соло саксофона и кларнета. «После смерти композитора его творчество на долгий срок было забыто. И лишь в конце 60-х годов, благодаря кельнскому профессору Вольфганга Штокмайеру, начался «ренессанс» произведений Карг-Элерта: активная работа по поиску рукописей, извлечению архивных документов, новому изданию сочинений композитора, записи произведений на пластинках и компакт-дисках» [3]. Сегодня 3. Карг-Элерт является одним из самых исполняемых композиторов начала XX века Германии и Австрии.

Соната соло ор. 110 для кларнета Зигфрид Карга-Элерта была опубликована в 1965 году. Она состоит из четырех частей.

Тема первой части представляет собой серию мотивов повторнотематического строения. Первый мотив сразу задает тон дальнейшему развертыванию в эмоционально-экспрессивном характере. Начинается он движением ровными четвертными длительностями, в которых ведущее значение приобретает восходящая квинта, проведенная дважды на расстоянии малой секунды. Завершается мотив необычным хроматическим сдвигом, контрастным как ритмически так и тонально. Резкий хроматический сдвиг на полтона выше.

Следующие два мотива повторно-тематического строения. Они дважды повторяется с небольшими изменениями и расположены на расстоянии малой терции. В этом видится специфическая особенность музыкального языка композитора. Для его многих сочинений характерна терцовая координация. С именами 3. Карг-Элерта, Ф. Ройтера и А. Шёнберга связана теория однотерцовых тональностей. Сам термин однотерцовых связей ввел 3. Карг-Элерт – по-немецки die Terzgleiche (однотерцовые). И хотя в начале произведения мы не слышим однотерцового сдвига, однако терцовые отношения здесь намечаются:



В ряде изданий соната обозначена как опус *in C*. Отсюда следует, что несмотря на многочисленные хроматизмы, блуждания, переходы, отклонения, тональная основа произведения C-dur. Однозначность тоники подкрепляется опорой на тоническую квинту в первом мотиве, обратный ход которой звучит в начале третьего мотива.

Первые три мотива, открывшие мир сонаты, переходят в общее хроматическое движение, разрастающееся и расширяющее звуковой диапазон:



Следующее проведение темы – своеобразная вариация, она звучит в ритмическом уменьшении причудливо и живо. Опорными и определимыми служат квинтовые шаги, звучащие неизменно:



Постепенно движение расширяется и переходит в наступательное волнообразное движение, приводящее ко второй теме. Она сразу вводит в иной мир — нежности и красоты. Происходит смена размера: четыре четверти сменяются на три четверти. В начальной интонации намечается соль мажор, характерный для соотношения главной и побочной тем сонатной формы. Элегичному строению способствую мягкие интонации, льющее восходящее и нисходящее движение. Общему характеру способствуют приглушенное звучание, тихая динамика:



Вариационные импровизации на мотив ядра второй темы также группируется вокруг терцовых соотношений:



Завершается экспозиция необычно тихой кодой. Общее движение растворяется в трезвучии си минора, каждый звук которого взят форшлагами.

Вторая часть Scherzino начинается с обыгрывания увеличенного трезвучия от си бемоля:



Общее хроматическое движения нарастает до вихревого кружения, прерывающегося также трезвучием си минора, звуки которого звучат с дополнительными тонами, в которых появляется новый призвук – «ре-диез". Одноименный мажор растворяется на три p (пиано).

Третья часть Adagio molto. Продолжается развитие образа сонаты. Вторая фаза развития части начинается с увеличенного трезвучия от «ре». И вновь появляются интонации темы первой части. Начальные квинты звучат восьмыми длительностями и отделены паузами. Бесконечно варьируется это мелодические образование. Теперь оно приобретает другое ритмическое наполнение и заучит на малую секунду вниз, затем на малую секунду вверх.



Тематизм элементов темы первой части сохранятся за счет интервальных соотношений. Имеются изменения в штрихе — стаккато, исполняемого на форте с яркими акцентами. Дальнейшее интенсивное движение то сжимает, то расширяет элементы главной темы. И завершает раздел вновь трезвучие си минора, звучание которого расширено за счет хроматизма тона «ре», переходящего то в «ре диез», то в «ре бекар».

Четвертая часть начинается необычно. Главная тема звучит в ракоходном движении от тона «ре» второй октавы:



Внешне мелодическое движение сохранено, она узнаваема по интервальному остову. Второй и третий мотивы также звучат в ракоходном движении от «ре» и от «си». Терцовое соотношение сохранено. Этот фрагмент можно считать ложной репризой.



Наконец главная тема в вариантном изменении звучит в начальном звуковом диапазоне. Квинтовые ходы завуалированы в общем движении:

завершающий хроматический мотив звучит на октаву выше в ритмическом изменении.

Вторая тема начинается без значительных изменений, начальные интонации которой звучат в ми мажоре.



Второе проведение дано в сокращении с опорой на тонические звуки ля мажора.

Соната заканчивается выразительным ленто, в котором общее звучание постепенно стихает. Последние ноты как будто исчезают в тишине. Это последнее проведение мелодического остова главной темы с точным шагом и интервальной связью, но в ракоходном движении:



Технические особенности Сонаты 3. Карг-Элерта требует от исполнителя умения подобрать трость, позволяющую удерживать качественный тембр звука во всех регистрах. Мелодическое движение насыщено скачками, резкой сменой звукового диапазона, а также насыщено различными динамическими оттенками. По первостепенности и значимости средств музыкальной выразительности в сонате занимают исполнительские приемы игры на кларнете. Композитор оставляет тембровые ремарки, обозначающие каким тембром исполнять тот или иной мотив.

В целом, соната для кларнета соло 3. Карг-Элерта отражает композиционные признаки, свойственные музыке начала XX века. Среди
них можно выделить главные — типы мотивного развития, в которых
преобладают полифонические. В Сонате развиваются два разнохарактерных тематических образования с образным и тональным контрастом. Наиболее динамичная и экспрессивная — вторая часть произведения. Гармонический язык сонаты изобилует хроматизмами, терцовыми
соотношения, усложненными тональными связям. В этом проявляется
музыкальный стиль 3.Карг-Элерта, который можно отнести к позднеромантическому с чертами импрессионизма. «Глубокое знание теории
музыки позволило композитору расширить границы традиционной
гармонии, не отказываясь при этом от тональной основы, хотя в ряде
сочинений его музыкальный язык словно бы балансирует на грани
между тональностью и атональностью» [1].

Литература:

- 1. Капушинская М.С. Жизнь и творчество Зигфрида Карг-Элерта: между прошлым и будущим // Материалы IX Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум» / https://scienceforum.ru/2017/article/2017032798
- 2. Метлушко В.А. Соната для кларнета и фортепиано во французской камерно-инструментальной музыке XX веке века: черты преемственности // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2014. С.70-75
- 3. https://ru.wikipedia.org

III СЕКЦИЯ

ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР. ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Alpysbayeva Lyazzat, Yeskendirov N.R. DRAMATIC ARTISTIC DECISIONS OF THE "STRAY STAR"

Алпысбаева Л. Қ. Ескендіров Н.Р. РhD, доцент "ҮКІЛІ ЖҰЛДЫЗ" СПЕКТАКЛІНІҢ ДРАМАЛЫҚ КӨРКЕМ ШЕШІМДЕРІ

Казақ драматургиясының қазіргі халі жайлы тартыстар толастамай келеді. Себебі еліміз дамып, өнеріміз өрістей бастаған тұста театр атты тылсым әлемнің кілті драматургияның дамуына тікелей байланысты. Пьесалары өткен заманның аяғында жазылса да, тақырыптары бүгінгі күнге дейін өзекті болып отырған мықты драматургтеріміз бар. Соның бірі әрі бірегейі: қазақтың заңғар жазушысы, белгілі драматург, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Қазақстан Республикасының Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қазақ ұлттық өнер университетінің профессоры - Әкім Тарази Үртайұлы. Өнер иесіне Ақселеу Сейдімбек: «...Ол - алпысыншы жылдары қазақ сахнасына адам мен қоғам туралы айтатын тарихи романтикалық сарындағы пьесалардың қатарына адам мен қоғамды көрсететін пьесаларды қолдаса көріп шыққан драматургтеріміздің бірі»,- деп өз заманында қоғам өмірін батыл жаза білген шын талант деп баға береді. [5] Суреткердің әр турлі тақырыпта жазылған «Жақсы кісі», «Жолы болғыш жігіт», «Күлмейтін комедия», «Кунә», «Акын, махаббат, періште», «Кос боздак» секілді қазақ театрында сахналанған пьесалары бар. Бүгін біздің қозғайтын тақырыбымыз – драматургтың «Люстра» пьесасы.

Ә. Үртайұлы пьесалары ерекше тақырыптарымен де танымалы. «Люстра» - ол бір жағынан бас кейіпкер Айдың сөнбес соңғы үміті, бір жағынан Айдың осы күнге дейін аялап, сақтап келе жатқан өнерінің бағасы, бір жағынан ешкімнің, тек шын таланттың қолы жетер биігі. Туынды 5 кейіпкерден ғана тұратын шағын пьеса. Дегенмен шын үңіліп қарасақ, айтары мол, қозғаған тақырыбы бүгінгі күнде тіпті өзекті болып келеді. Адамдық мәселесі – өміршең тақырып. Аталмыш туынды осы адамдық, адамгершілік тақырыбын өзегіне айналдырып, бүгінгі күнгі адамдардың қатыгездігін, балалардың безбүйректігін, үлкенді қадірлемеу, пендешілік сынды мәселелерді қозғайды. Дра-

матургтың қысқа пьесаларының үлкен мәнді, мағыналы ой тастайтыны жайлы театр сыншысы Ә. Сығай: «Әкім Тарази көпіріп көп сөйлемейді. Ылғи да қысқа қайырады, негізгі күшті әрекетке ойыстырады, актерлердің ойнауына, әрекеттенуіне автор ретінде мүмкіндік береді. Өкінішке қарай, бізде көп авторлар актердің, режиссердің алдына түсіп алып, телегей теңіз сөйлеп тастайды, кілең құрмалас сөйлемдер, аяғына шыққан кезде басын ұмытып жатасың. Сахнада ұзақ сөйлемнің, көп сөйлеудің қажеті жоқ, сахна — бәрінен бұрын әрекет орны. Тартыс, әрекет, айқас, ішкі арбасу, егесу міне, осы мәселелерді біздің қазақ драматургиясы әлі толық меңгере алмай келе жатыр. Ә.Таразидің осы жағынан заманауилығы өзінің әріптестерінен оқ бойы озық тұратын сияқты»,- деп ой қорытады. [3]

Аталмыш трагедия алғаш рет 2013 жылы 13-14 қараша күндері Нұр-Сұлтан қаласы Қ.Қуанышбаев атындағы мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрында «Үкілі жұлдыз» фарс-трагедия жанрында сахналанды. Қоюшы режиссері: Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері – Әлімбек Оразбеков. Режиссер аталмыш туындыны таңдау себебін, спектакльдің мақсатын: «Адамдардың бірбіріне деген қарым-қатынасы, адамгершілік, жоғалып бара жатқан мейірім, достықтың тек қарызға ғана жасалатыны, бүгінгі заман жастарының өте салқынқанды, көбіне ақша, атақ қуып кеткен кейпі, бәрі түгел сезімнен жұрдайлығы, аяушылық казіргі шындығымен ұштасып жатыр. Шығарманың осы жағына қызықтым. Жақсы мен жаман, ақ пен қара мәңгі айқас болғандықтан, адам баласы журген жерде бұл мәселе мәңгі қозғала береді. Мұнда жап-жақсы өзін аяққа тұрғызған анасын кеудесінен теуіп кеткен безбүйректер түйреледі. Қазаққа тән ашықтық, бауырмалдық сияқты көп құндылығымыз жоғалып бара жатқан жоқ па? Сол құндылықтын қайнарына жұртты қайтару мақсатымыз. Тек қана өзім болсам, өзім толсам дейтін өзімшілдік өктемдік құрған қоғамның денесін дерт жайлай берсе қатерлі ісікке айналады. Осы мәселелерді көтерген Әкім ағаның бұл шығармасы осы сияқты көптеген сауалдарға жауап беріп тұр»,- деп түсіндіреді. [3] Автор өнер иесінің тағдырын, өміріндегі мұнды, жүрегіндегі ауыртпалыққа салмақ салса, режиссер драматург ойын одан әрі терендете бүгінгі күннің мәселесімен астастырып, басты идея ретінде ана мен бала қарым-қатынасы, тасбауырлық, адамдық тақырыбын алға тартқан. Жанрын фарс-трагедия деп алуының өзі спектакльге түсер салмақтың үлкендігін аңғартады. Себебі мұнды күлкі арқылы жеткізу, қиналып тұра күлу оңай жұмыс емес. «Трагифарс – ұстараның жүзінде ойналатын қиын жанр», - деп Әшірбек Сығай бұл жанрдың қиындығын түсіндіреді.

Пьесадағы бас кейіпкер бар өмірін өнерге арнап, өз жолында биік жетістікке жетсе де, жеке өмірінде бақытсыз, туған немересін көруге зар болуға дейін барған актриса – АЙ. Ол өте қайратты, ер мінезді, сырттай өте сұсты, дес бермейтін, мұқалмайтын жан болып көрінсе де, іштей жаны өте нәзік, өмірдің ауырынан жүрек ауруын арқалаған, бәріне күші жетсе де, немересінің, туғанының мейіріміне зәру әйел. Шығарманың бар ауыртпалығы осы жанға түскен. Айды театр актрисасы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Бақыт Исабекова бейнелейді. Кейіпкердің жан жарасын, ешкімге білдірмей, ішінде сақтаған уайымды, сағынышты актриса көрерменге терең түйсіне жеткізді. Шығарманы оқыған әр оқырман Айдың ішкі жан тебіренісін, журегіне түскен салмақтың ежелден мазалап келе жатқан дерт екенін байқайды. Бұл - кейіпкердің өсу эволюциясын жете зерттеп, керемет өсіре білген суреткердің еңбегі. Автордың кейіпкердің мінезін нақты анықтағандықтан, оның ішкі күйін жеткізу үшін актрисаға көп көмек болған сынайлы.

Айдың өмірдегі, өнердегі жан құрбысын, аузы ашылса, жүрегі көрінетін, жаны таза, нағыз дос БИ бейнесін актриса, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Күлия Қожахметова кейіптеді. Өзінің жанашыр, қамқор адам екенін Айдың дауысынан-ақ ұғып жетіп келетінінен, құрбысының жүрегінің ауыратынын сезіп, әзілмен, кекесін эңгімемен емдеп алғысы келетінін актриса көрерменге жеткізе білді. Б.Исабекова мен К.Қожахметованың партнерлік ойыны керемет гармонияға құрылды. Актерлік өнер – адам бойындағы қабілеттерінің көмегімен белгілі бір кезең мен уақытқа тән тірі образ жасау өнері. Шын өмірде актриса болғанымен, актерлер жеке өмірін сахнаға шығармайды. Ал бұл спектакльде олардың жаны жалаңашталып, өмірлерінен сыр шертеді. Осы орайда режиссер актрисаларды жақсы тандаған. Екі актрисаның ішкі ойларын жазушы-драматург Жолтай Жұмат дөп тапқан, жақсы тарқатады: «Айдың арманы – жалғыз немересі өз теңін тауып үйленіп, жас отау құрса, солармен бірге тұру бақытына ие болсам дейді. Бидің арманы – жалғыз қызы ажыраспаса екен, әйтеуір тағдырын бүлдіріп алмаса екен деп ойлап жүргенде... Кысқасы, екі «театр жұлдызының» ғұмырының соңы оқыс бұзылып, өмірлік трагедияға ұласады. Би күйеу баласының әзәзіл сөзіне арбалып, өз қызымен ың-шыңсыз ажырасуға себепкер болады. Күйеу бала «солай істесеніз, мен сізге су жана «Джип» автокөлігін сыйлаймын» деген соң, ой пенделік-ай, дүниеге аңсары ауып жүре бергенін де сезбей қалады. Бірақ, бәрі бітіп, өз үйіне оралғанда бір-ақ күнде өңі қуарып, көзі шүңірейіп, боп-боз болып кеткен сүйікті қызын көріп, жан азабына туседі. Тіпті, тун ішінде уыстап дәрі ішіп, мына пәниді тәрк етіп. өле салмакшы да болады. Ай болса немересінен аяк астынан жақсы хабар естіп, «ақыры үйленетін болды-ау» деп абыр-сабыр болып жатқанда, екінші күйеуге шығып үлгерген өз келіні төбеден түскендей етіп, «сізге осы үлкен үй керек пе, қала шетінен бір кереует сыятын шағын бөлме алып берсек жетпей ме?!» деп айтып салатын ауыр сөзінен жүрегі ұстап, кенеттен ол дүниелік болып кете барады. Көңілдегі аналық арман әдіра қалады» [2]

Спектакльдің келесі кейіпкері - екі актрисаның жолын қуған, өнер жолын енді бастап келе жатқан жас актриса СИ. Автор бұл кейіпкерді коса отырып, керемет бейне жасады. Себебі осы рөл көрермендердің өздерін сырттай көре алуға мүмкіндік береді. Си де үйге келгенге дейін актрисаларды қол жетпес жұлдызға теңеп, оларды өте биікке көтереді, олардың өнердегі жолын айқындайды. Үйге кіріп, барлығын жақынырақ білгенше... Тура көрермен секілді. Осы рөлді театрдың жас актрисасы, Серпер жастар сыйлығының лауреаты Сая Тоқманғалиева бейнеледі. Спектакльдің атауы «Үкілі жұлдыз» деп алынған, себебі Сиді актрисалар «Үкілі жұлдызым» дейді. Үкі – қазақ халқы үшін киелі саналған. Сол үкілі бас киімді актрисалардың Сиге кигізуі арқылы режиссер бір жағынан мұны өнер жолын жалғайтын жас өнерпазға үміт сыйлау деп білдіртсе, бір жағынан келер ұрпаққа берер аманаты, сенімі деп ұқтық. Си кейіпкері арқылы оқиға ширатыла түсіп, трагедияға апаратын жолды түйін ретінде шешіп отырады. Алғашында ер адам бейнесінде келіп, өзі құрмет тұтатын актрисаларына бір жағынан сыйластығын, бір жағынан өнерін көрсетуге келген актриса спектакльдің соңында алған әсерден есеңгірейтіндей жағдайға жеткізе білді. Өз кейіпкерінің даму эволюциясын жасай білді. Осы кейіпкердің арқасында бар түйін тарқатылып, нағыз опасыз ұрпақтың әрекетіне күә боламыз. Айды одан сайын аяй түсіп, сондай қиыншылық көрсе де, бір де бір рет төмендеп көрмеген театр анасының өз немересінің алдында абыройдан айырылғанына шын қынжыласыз.

Спектальдегі ең жеккөрінішті, бар қасіретті алып келетін кейіпкер – РИ. Ол – енесінің бетінен алатын, тәрбиеден жұрдай, мүлдем сыйламайтын, қара басының қамын жеген, өз бас пайдасы жолында тіпті ұлын пайдаланатын әйел. Оны тіпті бүгінгі қоғам деп те алуға болады. Тасбауыр ана, ұлына берген тәриесінен ел шошыр, Айдың осал жерін дөп басып, бір кезде айтқан сөзін алға тартып, жасы жеткен қарияны далаға тастауға дайын «қорқынышты тип». Бұл кейіпкерді актриса, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Алтынай Нөгербек кейіптеді. Қып-қызыл, заманауи киім киіп, орысша шүлдірлеп, ұлына өз айтқанын істетіп тұрған актрисаны шын жек көресің. Бұл - өнер иесінің кейіпкерінің кілтін дөп басып, қалың көрерменге жеткізуге жол тапқанының айғағы. «Актерге ролін жаттап алу — міндет, ал образ іздеу, сезіну, ең бастысы пьесадан өзінің көркемдік орнын тауып,

спектакльге сүбелі санаткерлік үлес қосу – әлеуметтік парызға саяды», [1;12] – деген пікірдің дұрыстығына актрисаның ойыны арқылы көз жеткізлік.

Айдың жүрегінің ауруына айналған, сағынышы, жаны, бар махаббатын беріп өсірген немересі — РУ. Ол - өскенше әжесінің тәрбиесін көрсе де, өсе келе АЙ айтпақшы, «бөтен иіс жұқтырған», безбүйрек, бұл етпеске айналған мүсәпір. Қазақ салтын тек көлік бергенде ғана сыйлатып, автор бүгінгі күннің өзекті мәселесі қан, болашақ ұрпақтың қазақтықтан ада боп бара жатқанын, ата-анасын елемей, көңіліне қарамайтын тасбауырға айналып келе жатқанын тура көрсетеді. Ру бейнесін театр актері Жанат Оспанов кейіптеді. Актер адам жанын ойламайтын, бүгінгі заманда өзін өсіріп-жеткізген ата-анасын еш ойланбастан, қарттар үйіне тапсыратын қатыгез ұрпақты бейнелей білді. Жақсы тәрбие көрсе де, өсе келе жатқа айналып, өз ойында тұра алмай, жалғанның тілін алып, адасқан баланы шын аяйсың. Жиіркенесің, бірақ аяйсың. Өзінің бақытсыз екенін өзі көре алмағанына, көзінің соқырлығына жаның ашиды.

Спектакльде автордан бөлек режиссер бір кейіпкер қосады. Ол – МИМ.

Мимді көрермен әр түрлі қабылдауы мүмкін. Бірі — оны Айдың ойы, қорқынышы, бірі — үміті, жас жаны, бірі тіпті өнердің қасиеті деп те санайды. Оны көрермен өзі шешеді. Алайда режиссер ол кейіпкерді спектакльді одан әрі тереңдете түсу үшін, актерлердің жан-айқайын, күйін жеткізу үшін қосқан деп есептейміз. Мим рөлін театр актрисасы Айман Қаріпсейітова ойнады.

Спектакльде пьеса қатты қысқартылғанымен, нағыз мағыналы сәттер таңдалған. Аталмыш спектакль 1 жыл ғана сахна көрсе де, көрерменнің көңілінен шыққан қойылым болды. «Люстра» трагедиясы актрисанын өмірі жайында болғанменен, ол кез келген мамандықтағы адамдарға қатысты. Себебі онда мәңгілік өшпес адам тақырыбы қозғалады. Айдың басындағы тауқыметті көп ананың басынан өткені анық. Бұл туындыны көрген көрермен спектакльден соң жанына жақын жанның қадірін ұғынуға, ананың мейірімін терең ұғынуға септігін тигізері хақ. «Көңіл, шіркін бала емес, сүт беріп алдай салатын»,- дейді Ай. Бір ғана ауыз сөзбен, жанының айғайын, ешкім жете түсіне бермейтін жүрегінің үнін жеткізіп тұр. Бұл – драматургтың жемісі. «Драматургия – тартыс, қақтығыс, кедергі, кереғар қайшылық. Драматург те – артист. Шымылдық сыртында тұрған сиқыршы. Ол – сот, прокурор, адвокат, куэгер. Қысқасы, сахнада өткен қилы күреске укім айтушы, төреші – драматургтың өзі»,- дейді Әшірбек Сығай [4,47-48 б].

Ә.Таразидың пьесалары анық айтар идеясымен, кесек бейнелермен, нақты суреттеуімен ерекше. Суреткердің кейіпкерлері көп сөзге жоқ, алайда әр кейіпкердің ар жағындағы жанының күйін автор шебер жеткізеді. Бұл көп жылғы тәжірибемен келетін қасиет. Адам, адам жанын терең зерттеп, көп білмеген, ізденбеген суреткер мұндай еңбек жасай алмайды. Ә.Үртайұлы өзін «Ұлы оқырманмын» дейді. Сондықтан да болар, драматургтың әр бейнесі ерекше, бір-біріне ұқсамайтын, қайталамайтын кейіпкер ретінде көрінеді. Оның пьесаларындағы терең мазмұн, жасырынған астар, айтар ой көрерменге де, актерге де, спектакльді қояр режиссерге де мол мүмкіндік береді. Себебі қай заманда да адам тақырыбы өзекті. Ал, адамның табиғатын, мінезін, көзқарасын, күйін шебер суреттей білетін Ә.Таразидың пьесалары - қазақ драматургиясының алтын қазынасы. Оның пьесаларының сахналанып, режиссерлердің қызығушылығын жиі тудыратындығы да сондықтан. Ол «үкілеген үміт» кейінгі ұрпақтың санасына ой салып, өзіне шын үңілуге, шындықпен бетпе-бет келуге себеп болары анық. Тек оның туындысын бір сезіммен оқып, бір ғана әсер алу мүмкін емес. Санаңда жаңғырған қаншама сұрақтың жауабын іздеуге негіз болып, ой салатын драматургиялық шығармалардың бағасын білу қажет. Себебі, Ә.Таразидай классик жазушылар қазақ драматургиясында өте аз. Дарынды драматург Ә. Үртайұлының шығармашылығы турасында: «Кешегі тоқырау заманының басты дерті – рухани азғындау, қоғамның мазмұнына айналған тоғышарлық тірлік, менің байқауымша, әсіресе, Әкім Тарази шығармаларынан айқын да анык көрінеді».- деген үлкен баға бергені тектен-тек еместігі анык. [5]

Әдебиеттер:

- 1. Байсеркенов М. Сахна және актер. А.:1993-325б.
- 2. Жолтай Жұмат «Өз бейненді өзің сомдасаң», «Елорда ақпарат» https://old.elorda.info/kk/news/view/4130-oz-bejnengdi-ozing-somdasang
- 3. Қарашаш Тоқсанбай «Қалыптан таю қасірет», Егемен қазақстан, 22 қараша 2013 ж, https://egemen.kz/article/25478-qalyptan-tayu---qasiret,
- 4. Сығай Ә. Толғам, Алматы, «Парасат» журналы, 2004 ж, 392 бет
- 5.Ұлт порталы. http://ult.kz/post/akim-tarazi-turaly-oy-tolgamdar порталы.

Aiymgazy Yengilik, Yeskendirov N.R.

THE PROCESS OF DEVELOPMENT OF M. CHEKHOV'S FEATURES IN ACTING.

Айымғазы Е.Е., Ескендиров Н.Р. PhD, доиент

М. ЧЕХОВТЫҢ АКТЕРЛІК ӨНЕРДЕГІ ӨЗІНДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІНІҢ ДАМУ ПРОЦЕСІ

Михаил Александрович Чехов (Санкт-Петербург, 1891 - Лос-Анджелес, 1955), Антон Чеховтың немере інісі, Константин Станиславскийдің оқушысы, 1912 жылдан бастап Мәскеу көркем театрының (МКТ) Бірінші студиясында актер ретінде жұмыс жасады, 1922 жылдан бастап осы театрдың директоры болды, ал 1924 -1928 жылдары екінші Мәскеу көркем театрын басқарды. 1928 жылы Чехов Ресейден қоныс аударды, бірақ бұл біржолата екені кейінірек анықталады. Оның Ресейден кетуінің күрделі себептері тек қазір белгілі болды: олар Сталиндік кезеңнің «өнерді басу» саясатымен, антропософияға негізделген жаңа театр ашуына байланысты.

1928-1938 жылдары М.Чехов Еуропада (Германия, Франция, Латвия, Литва, Англия) және 1938-1955 жылдары Құрама Штаттарда жұмыс жасады. Көптеген жылдарға М.Чеховтың аты ұмытылды, кейіннен (1950 жылдардың аяғынан бастап) мемуарлар жазған серіктестері мен оқушылары, сонымен қатар театртанушыларда қайтадан еске алғанда оның эмиграциядағы өмірін көңілсіз, жабыңқы түстермен бейнелеген. «М.Чехов тек өз отанында, өз жерінде ғана мықты болды. Эмиграция барысында, ол актер ретінде тіпті төмендеп кетті. Шетелде жүрген жылдары қайғылы және тиімсіз болды.

Енді ол біз білетін М.Чехов емес» -деп МХАТ-2 актрисасы Серафима Бирман жазады. Әрине, қайта құрудың басталуымен, эмиграция мәдениетін Ресейге қайтаруымен бірге, әртістердің қызметі тек батыстың ғана емес, сондай-ақ Ресейлік театр сарапшыларының да тақырыбына айналды. Тек замандастарына ғана емес, сонымен қатар Америкадағы театрдың актерлеріне де айқын болған М.Чеховтың эмиграциясы себептері соңғы жылдары Ресейде де мойындалды.

Осы күнге дейін М. Чеховтың шығармашылығы екі бөлек - Мәскеуде және шетелдегі кезеңі ретінде ұсынылған. Менің міндеттерімнің бірі - бұл кезеңдерді біртұтастыққа айналдыру және мүмкіндігінше, М. Чехов шығармашылығының «алмаспайтын ойын» ((сквозную идею) Станиславскийдің сөзі бойынша), Батыстағы театрлар мен студиядағы жұмысын жақсы түсіну үшін оның ішкі

әрекеті мен ақыл-ойының логикасын, сондай-ақ оның педагогикалық және әдеби қызметін көрсету.

М.Чеховтың айтуы бойынша Америкада «О технике актёра» (1946) кітабын шығару жөніндегі ойлар Ресейден басталғанын жазды. Ол актерлік өнер әдісін білдіреді және онымен М.Чеховтың жан-жақты іс-әрекетін, яғни, актерлік шығармашылығын, өмір және театр философиясын, кітаптар мен мақалаларын, Мәскеу көркем театрының жетекшілігін байланыстырады.

Орыс театрының тарихына М.Чехов Мәскеу көркем театрының алғашқы студиясының іргесін қалаған Константин Станиславский мен Леопольд Сулержицкиймен кірген. 1912 жылы Чехов осы студияға окуға түсті. (Бұған дейін М.Чехов Петербург театр мектебін бітіріп Суворинск театрында бір жарым жыл жұмыс жасайды). Сулержицкий мен Вахтангов режиссурада алғашқы студияның символы болып табылса, М.Чехов актерлік шеберлік саласының символы болып саналды. М.Чеховтың маңызды, ірі рөлдері бірінші студияда сомдалды.

Тек Хлестаков қана - студия қабырғасынан тыс, МХАТ театрында көрсетілді. Оның актерлік жолы - студиялардың жолымен сәйкес келді. М.Чехов театрдың рухани әлемін сезіп өзінің жан дүниесі арқылы оны білдіртті. Бірінші студияда алған тәжірибе, оның репертуары және рухы Чеховтың болашақ актерлік жұмысына едәуір әсерін тигізді. Нақты осы театрда М.Чехов актер ретінде қалыптасты - ол өзінің әдістерінің дамуын ғана емес, сонымен қатар Батыста оның ұмтылыстарының мақсатын анықтады.

М.Чехов әдісі оның актерлік тәжірибесіне негізделген. Сондықтан, актер ретінде М.Чеховтың ерекшеліктеріне қысқаша шолу жасау керек. Біріншіден, студия сахнасында М.Чехов атақты «қарттар» рөлдерін ойнады. Оның бірінші рөлі «Гибель «Надежды»» шығармасындағы Кобус ақсақал болды. Бұдан кейін «Праздник мира» Фрибэнің рөлі, «Сверчок на печи» Калебтің рөлі, «Потоп» Фрейзердің және «Двенадцатая ночь» пьесасынан Малволионың рөлдері болды. Кейіннен М.Чехов «Потоп», «Сверчок на печи» және «Двенадцатая ночь» спектакльдерін Батысқа жеткізді және оларды театрларда көрсетті.

«Михаил Чехов - осындай мүмкіндікті бермейтін бейнесіндегі ұлы актер болды», - деп жазды Марков. «Біз Лир, Отелло, Чацкий, Незнамов орындаушылары ой билеушілеріне тиесілі екеніне үйрендік. М.Чехов болса шағын рөлдерде, кейбір эпизодтарда ойнады. Ал тіпті «Праздник мира» қойылымында үнемі міңгірлейтін, ит сияқты адал, Фрибэ қарты Чехов орындауында ғажайып феномен болып табылды. Әртүрлі кейіпкерлер, әртүрлі әлемдік көзқарастар". Мүмкін, осылай М.Чеховтың эпизодтардан маңызды нәрсе жасауға қабілеті, тіпті

кішігірім рольден «кішігірім өнер туындысын» жасай білу қабілеті пайда болды, кейіннен егде жастағы М.Чехов бұл шеберлігіне американдық студенттерді үйретті. М.Чеховтың барлық замандастарының пікірлері бір жерден шығып, оның актерлік дарындылығының бірегейлігін мойындайды.

Олардың пікірінше, М.Чехов 20-шы ғасырдың ең ұлы актеры болды. М.Чеховтың актер ретінде көрерменге бағытталған әсері бүгінгі танда ешкімге толық түсіндіре алмайтын құбылыс болды. «Бұл шешілмейтін ғажайып, - деп, М.Чеховты сахнада көрген барлық актерлер мен режиссерлер таңырқаған- олардың арасында Сергей Эйзенштейн, Игорь Ильинский және басқалар.

Актер таланты ерекшелігін көрсету үшін кейбір доминанттарды әртүрлі бағалаулардан ажырата білу керек. Чеховтың өмірі мен шығармашылығының алғашқы кезеңін қорытындылай келе, Марков былай деді: «Ресей сахнасы мұндай актерді көптен бері күтті. Театр теоретиктері мен философтарының албырт қиялдары және батыл сәуегейліктері осындай актер туралы болды».

Чехов-актер туралы маңызды байқау А. Мацкин де білдірді: «Чеховтың 20-шы-жылдардың ұрпақтарына, барлық көрермендерге тигізген "әсерінің құпиясын" түсіндіру үшін, сыншы Толстойдың "заразительность" деген сөзін тапты. Чехов көрермендерді өз сезімімен өзіне елітіп әкетуі болды. «Оның ғажабы, ең алдымен, көрермендермен қарым-қатынас жасау және бірлесу; онымен байланыс тікелей, кері және үздіксіз болды. Мен театрда «Гамлет» қойылымындағы осындай үнсіз тыныштықты естіген емеспін"

Американдық кезең Чехов үшін сыртқы себептер бойынша ғана емес, ішкі мотивация бойынша да қорытынды кезең болды. Кітаптар оның нәтижесі болды, онда ол өзінің сұрауларын және күдіктерін еркін білдіруге тырысты және ең бастысы, оның актерлік жүйесін қалыптастырды. Чеховтың Америка Құрама Штаттарында өмір сүрген кезінде жарық көрген «О технике актера» атты екі кітабы - біреуі орыс тілінде, екіншісі ағылшын тілінде, оның актерлік әдісінің таралуына ықпал етті.

Ушінші «Жизнь и встречи» атты «американдық» кітабы «Жаңа журналда (новый журнал)» жарық көрген-ол естеліктер болды. Чеховтың айтуынша, Мәскеуде басталған Станиславский жүйесіне және өзіне қатысты жұмыстар 1930-шы жылдардың басында іске асыруды талап етті.

М.Чехов Берлинде эксперименттер туралы жазған кезеңді ол Рига және Каунаста өнер үйретіп, қойылымдар қойған уақытқа жатқызуға болады: «Бірнеше жыл бойы театрлық тәжірибемді реттеуге, бақылауды жүйелеуге, маған қызықтыратын бірқатар мәселелерді

шешуге тырыстым». М.Чеховтың кітабы көптеген жылдар бойы жазылды, бірнеше рет қайтадан тексеруге ұшырады, нәтижесінде неміс, орыс және ағылшын тілдерінде бірнеше басылым пайда болды. Кітаптың алғашқы нобайлары немесе М.Чехов атағандай «брошюралар» 1932 жылдың жаз айларында Рига жағалауындағы Юрмала курортында жазылған.

Бұл бірінші нұсқасы қандай болғаны белгісіз, бірақ хаттардан әлі теорияға үстемдік бар деген тұжырым жасауға болады. Мүмкін, бұл тек М.Чеховтың өнер философиясына деген қызығушылығы ғана емес, сонымен қатар Бонердің әдеби шығармашылығын дайындауы болар. Кітапта шығармашылық үдерістің төрт сатысы анықталды; жаттығулар «Король Лир» негізінде өткізілді, онда Чехов сол кезде оқушылармен сабақта жұмыс істеді. Чехов өзінің әдісін Станиславский жүйесі негізінде жасады.

М. Чехов өз әдісін актер техникасының «алгебрасы» ретінде таныстыруға тырысып, оны «арифметикасын» оны құрушы К.Станиславскийге қалдырды. Жол бойында ресейлік актерді жаңа театрлық жағдайларға бейімдеу процесі болды.

М. Чеховтың өз есебінен шығарған «Актерлік техника туралы» кітабы Нью-Йоркте 1946 жылы тамызда жарық көрді. Бұл басылымды «авторизацияланған» деп санауға болады, ал Чехов кітабына өте риза болды: «Мен нақты осыны айтқым келеді».

Чехов 1945 жылғы соғыстың соңында жазылған сөзінде, бұл кітап шығармашылық үдерістің «көзімен» болғанын жазады. «Кітап жазу ойлары көп жылдар бұрын Ресейде басталды, содан кейін Латвия, Литва, Польша, Чехословакия, Австрия, Германия, Франция, Англия және Америкада жалғасын тапты. Барлық типтегі актерлер мен режиссерлер, мектептер, бағыттар менің көз алдымнан өтті".

«О технике актера» кітабы Чехов әдісінің барлық маңызды аспектілері бойынша тараулар мен жаттығуларды қамтиды: Қиял және назар (дайындықтың бірінші жолы), атмосфера (екінші әдіс), белгілі бір «түсті» іс-әрекеттері (дайындық үшінші жолы), психологиялық қимыл, елестелген орталық, бейнені көрсету, импровизация, шығармашылық ұжым, шығармашылық даралық. Кітап композиция туралы соңғы тараумен аяқталады. Бұл тарауда «тұтастай көрініс» немесе режиссердің «Король Лир» қойылымының түсіндірмесі көрінген.

М. Чеховтың өмірі көптеген қиын кезеңдер мен түбегейлі өзгерістерге толы болды, соған қарамастан оның тағдыры орынды деп айтуға болады. Советтік Ресейден кеткеннен кейін, ол саяси қудалаудан және театрлық шиеленістерден босап, театр жұмысының үлкен тәжірибесін жаңа жағдайда қолдануға қабілетті болды, ол жаңа актерлік техника идеясын және өзін-өзі жетілдіру ойларын іске асыра

алды; және өзінің ескі арманын - классикалық репертуары бар театр құруды жүзеге асырды.

М. Чехов таңғаларлық әртүрлі адам болды. Өмірде жасқаншақ және тұйық болса, ол сахнада батыл болды. Театрда ол оппозиционер, қыңыр, құмар және шыдамсыз болды. М.Чехов "Путь актера" кітабында өзі туралы былай деп жазған: «Мен өзімнің құмарлықтарымның арқасында өмірімді жандандырдым, яғни менде болған жаман нәрселерден асып түстім". Әлсіз денедегі жасырын ерік актерді бір елден бір елге теңселтті.

М.Чеховтың режиссурасында нақты екі бағытты белгілеуге болады. Біріншіден, Чехов театр ойыны жөніндегі Вахтанговтың идеяларын әзірледі, алайда, ол актерлік ойынның шынайылығымен ақталады. Екіншіден, ертегілер мен «Король Лир» қойылымның дайындықтарында ол музыкалық құрылым мен үстірт қойылымдарға жататын қағидаларды пайдаланды. М.Чеховтың ең ерекше қызықты және тәуелсіз ойлары фольклорлық ертегілермен байланысты болды.

Бірақ олар тәжірибе үшін материал ретінде қызмет етті, сондықтан бұл қойылымдар сахнада сәтсіздікке ұшырап, аса таңғалдырмады, мысалы, Парижде қойылған "Дворец пробуждается" ("Сарайдың оянуы") қойылымы, немесе кейбіреулері тіпті сахнаға да жеткен жоқ, ол Дартингтон қаласында Райнистің пьесасы бойынша "Золотой конь" ("Алтын ат") қойылымы.

М.Чеховтың болашақ еңбегі үшін ең маңызды болып бірінші студияда алған тәжірибесі болды: оның ұйымы, репертуары және рухы. Нақты осы жерде М.Чехов актер ретінде ғана емес оның өнерінің "түп бейнесі (прообраз)" де қалыптасты, болашақта ол оның әдісінің дамуын және батыстағы жұмысының мақсатын алдын ала анықтады. Театр өнерін ол режиссер көзқарасынан емес, актерлік жағынан зерттеуге тырысты. Өзінің мектеп-студиясында ол актердің шығармашылығының күрделі үдерісіне терең бойлаған.

Ригада және ағылшын студиясында М.Чехов театрдың құрылысына емес, психотехника мәселесіне қызығушылық танытты. Актер театрдың түп негіздерін іздестіріп, оның дыбыс, қимыл атты құрамдас элементтерінің мүмкіндіктерін ашты. М.Чехов өзінің студиясын болашақ мінсіз театр ретінде елестетті - еркін, бірақ тәртіпке бейімделген тірі ағза ретінде таныды, мұнда әркім басқаларға қызмет етіп, жалпы мақсаттар үшін жұмыс істейді. Бұл жерде Чеховтың «жанды театр (живой театр)» туралы армандары іске асты. Чехов үшін актер тек қана театрдың орындаушысы ғана емес, сонымен бірге театр тудырушысы болды. «О технике актера» кітабында шығармашылық даралықтың маңыздылығына баса назар аударып, осы тезисты өзінің әдісінің бір бөлігі ретінде қарастырады. М.Чеховтың

әдісін актердің энергиядан арылу әдісі ретінде қарастырып оның оқушысы Херд Хатфилд былай деді: Соның арасында М.Чехов өзінің шығармашылығының рухани негіздері туралы еш уақыт айтпады.

Оқушыларға бағытталған рухани күш оларды өздеріне деген сенімділігін арттырып, тұйықтыққа жол бермеді. М.Чехов бізді былай үйретті: кеңістікке өз бойынан шығарған күш-қуат өзіңе қайтып оралады. "Театр сиқырының кілті (ключи от магии театра)" - бұл актердің сахнада болуы, көрерменге күш-қуатын беру және көрерменнен келген күш-қуатты қабылдау.

М. Чеховтың еркін және рухани өнерге ұмтылуы осы ұлы актерге өмірінің соңына дейін тән болды; оны ол шәкірттеріне берді. Бүгінде Америкада Чеховтың ізбасарлары ұстазының қалдырып кеткен сызбасы бойынша өнер көрсетіп, шәкірт тәрбиелеуде.

Менің ойымша әдіс, жүйелердің арасындағы ең қонымдысы, ыңғайлысы, шындыққа ұласатыны - Чехов әдісі. Қазіргі таңның беделді актері Константин Райкин өз өмірінің қызықты әңгімелерінен үзінді баяндады. «Әкемнің достары, шетінен миллионерлер, ақшалары асып тасып жатқан большевиктер, әрқайсысының қалтасында тапаншасы бар кісілер отырыс барысында маған «Сен актер емессің бе осы, қане поэзия немесе бір шығармадан үзінді оқышы, біз бір қарқ болып тамашалайық »,- деп шалқая-шалқая отыра кетті.

Мен өз кезегімде «Әрине, еш қиындығы жоқ, бірақ бірінші сіз өз тапаншаңыздан атыңыз » - дедім. Ол болса қаны басына шауып мына балаң не деп тұр дегендей әкеме қарады. Мен еш қымсынбай «Әрине бұл отырыста тапанша қолданудың еш реті жоқ, бұл жерге жараспайды, түсініңіз, дәл сол сияқты менің мамандығым «актер», және менің жұмыс істейтін, өнер көрсететін киелі жерім бар — сахна.

Әр мамандықтың өзіне тиесілі жері бар» - дедім.» Біздің халықтың актерларды нағыз маман иесі деп айтуы әлі де қиындық тудырады. Міне, шын мәнінде М.Чеховтың көз қарасымен актерлық, режиссуралық өнер де үлкен ғылым, игеру үшін жылдар, өмір қажет.

Әдебиеттер:

- 1. Чехов М. «О технике актера»
- 2. . https://www.youtube.com/watch?v=WCWwV35taNA
- 3. https://www.culture.ru/persons/8988/mikhail-chekhov
- 4. Чехов А.П. атындағы «Московский художественный театр» ресми сайты https://mxat.ru/history/persons/chekhov_mikhail/

Karimova Jamila

FEATURES OF THE SCENOGRAPHY OF ONE-ACT BALLET PERFORMANCES

Керимова Д. Р.

диссертант Бакинской академии хореографии, заслуженная артистка Азербайджанской Республики

ОСОБЕННОСТИ СЦЕНОГРАФИИ ОДНОАКТНЫХ БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ

Разнообразие сценографических решений одноактных балетных постановок обусловлено стремлением к неповторимому оформлению каждого спектакля — воплощению его оригинального художественного замысла или идеи. При этом сценография балетного спектакля может быть представлена:

- 1. Традиционной театральной декораций, которая включает оформление, соответствующее месту и времени разворачивающегося сценического действия или образно-идейной концепции балетного спектакля. В качестве примера приведём спектакли «Русского балета С.Дягилева», сценографию которых оформляли такие известные художники как Лев Бакст, Александр Бенуа, Наталья Гончарова, Антуан Певзнер, Пабло Пикассо, Анри Матисс и др. Среди современных постановок отметим спектакли «Гойа» на музыку Ф.Караева в сценографии Дмитрия Чербаджи и «Долгий рождественский обед» в постановке Р.Поклитару в оформлении Андрея Злобина.
- 2. Минимальной сценографией. Часто всего авторами художественной концепции всего спектакля выступают сами балетмейстеры. Используется в большинстве одноактных балетных постановках и может включать в себя следующие элементы:
- *кинематографа* (в виде видеоинсталляций). К примеру, «Radio and Juliet» Э.Клюга;
- *дизайна* в виде общего сценографического плана (к примеру, балет «Весна священная» в постановке П.Бауш в виде чётко очерченной рамы-квадрата, засыпанной песком, на котором происходит всё действие; маленький бассейн в постановках «Ітропретиз» (Импровизация») в постановке С.Вальц) или наличие на сцене только ряд отдельный деталей (к примеру, стол в постановке М.Авахри «Саломея» в качестве помоста и экрана, а также огромное красное полотно, покрывающее всю сцену после убийство пророка). В качестве другого примера можно привести прямоугольный ящик в постановке Р.Поклитару «Вверх по реке», который используется в двух ипостасях: как портала из которого выходят исполнители и как ложе любви. Наличие в сце-

нографии большого циферблата в финале спектакля «Вверх по реке» и его вращение против часовой стрелки становится символическим воплощением возвращения молодости главного персонажа.

Следует отметить, что в основе минималистического сценографического оформления спектакля лежит символический аспект, то есть заострение внимание к основной образно-идейной концепции спектакля. К примеру, в постановке С.Вальц «Весна священная» длинный кол, свисающий с колосников и опускающийся в финале, символизирует выбор жертвы для проведения кровавого языческого обряда.

В постановке У. Форсайта «In the middle, somewhat elevated» («Посередине, чуть выше») наличие всего одного элемента в декорации спектакля - шары, свисающие посередине сцены с колосников - становятся своего рода язвительным замечанием, насмешкой балетмейстера на увлечение современных хореографов к необычным, экстраординарным названиям своих постановок. Как отмечает У.Алиева, «не стоит искать смысла в названии «In the middle, somewhat elevated», которое в переводе на русский язык было облагорожено довольно странным эвфемизмом «Там, где висят золотые вишни» (под потолком действительно висят позолоченные шары). Устремлённый наверх любопытный взгляд исполнителей лишь добавляет интриги – Что же там подвешено и почему? И в этом можно уловить отголосок элемента «игры слов» и самого действия. На первый взгляд, в спектакле Форсайта всё в подвесном состоянии: слишком ассиметричная конструкция (изменчивая, непостоянная, неустойчивая), а свободные движения исполнителей лишены гравитационного проявления.

Возможно, необычные названия в хореографических постановках – пародия Мастера на заумные заголовки, которыми так любят обозначать свои композиции современные хореографы. И как объяснить то, что порой не поддаётся объяснению? Недаром на своём официальном сайте великий хореограф поместил цитату Рене Магритта: "Объект не настолько одержим своим собственным именем, чтобы нельзя было найти другое определение и даже лучше"». [1]

- фотографического искусства. К примеру, коллаж из фотографий известного в прошлом танцовщика Юрия Соловьёва в финале одноактного спектакля «Прерванный полет» в хореографии А.Бусько, ставшим главным прообразом данной хореографической композиции. Можно также в качестве примера привести проекции на экран ярких слайдов в хореографической композиции «Лифт» в постановке Э.Фаски, раскрывающих не только место действия спектакля, но и эмоции героев.
- компьютерные технологии. Используется во многих современных постановках (к примеру, в одноактном спектакле «Desh» в поста-

новке А.Хана, «C.O.R.E» (Creative Organization Reactive to Evolution/ Творческая организация, реагирующая на эволюцию) в хореографии Я.Годани).

Следует отметить, что одним из основных видов оформления современных одноактных спектаклей стала так называемая «игровая сценография», которая «предполагает непосредственное участие оформления в игре актера, предоставляет максимум условий для проявления его способностей, в том числе пластических. Сцена здесь прежде всего - место для действующего актера. Часто в игровой сценографии сами актеры преображают оформление - выносят и уносят его элементы, передвигают отдельные предметы и т. д». [2, с. 122] Одним из ярких образцов игровой сценографии являются постановки Сиди Ларби Шеркауи. К примеру, в постановке бельгийского хореографа «Сутра» с участием мужского кордебалета и шаолиньских монахов, «игровое поле» заполнено прямоугольными коробками, используемые всеми участниками действия в различных вариантах (в качестве помоста, ниши, всевозможных геометрических конструкций).

Также можно привести в качестве примера белое огромное полотняное «облако», спускающееся на сцену с колосников, на котором «парит» балерина и которое в финале собирают в единый комок все участники действия в постановке С.Вальц «поВоду» («Бестелесность»). Можно отметить и постановки А.Николайса, в которых тела исполнителей и их сценические костюмы сами становятся элементами декорации. В качестве примера можно привести ленты в руках танцовщиков, причудливо скручивающиеся при перемещении исполнителей по сцене в постановке «Tensile Involvement» А.Николайса.

3._Отсутствием сценографии. Полное отсутствие декораций на сцене впервые был использован Дж.Баланчином (к примеру, в одноактном балете «Серенада») и данный фактор по словам великого хореографа XX века был связан с финансовыми проблемами основанного им в Америке балетной труппы.[3, с. 41].

Данный приём часто используют современные балетмейстеры, чтобы сосредоточить всё внимание зрителей на хореографию и чистоту исполнения танцовщиков. В качестве примера приведём одноактные постановки «Dust» («Пыль») и «Kaash» (на языке хинди «Если бы») А.Хана, «Na Floresta» («В лесу») в постановке Н.Дуато, «А Fuego lento» («Медленный огонь») Р.Амаранте и т.д.

В данных постановках особое значение приобретает цвето-световое оформление спектакля (в виде нематериальной декорации). К примеру, в вышеупомянутом спектакле «Медленный огонь» Р.Амаранте цвето-световая палитра с каждой сменой номера постепенно сгущается – спектакль начинается с «холодного» нейтрального голубого пламени

и постепенно сгущается до насыщенного красного в финале. Таким образом, «Различные световые эффекты открыли перед хореографией качественно новые возможности, позволили создавать сложные пластические решения, связанные именно со световым оформлением, добиваться необычного воздействия на зрителя благодаря синтезу пластики и сценического освещения. Световая партитура стала одним из важнейших моментов режиссерского решения. Благодаря ее новой роли, балетмейстеры получили возможность использовать свет для бесконечного многообразия сценических решений внутри спектакля. [...] Модулирование сценического пространства за счет смены направления освещения, как в ряде симфонических балетов Дж. Ноймайера, - другая возможность, связанная с освещением. Также можно указать на такие возможности, как исчезновение или, наоборот, материализацию героев за счет затопления светом, перенос внимания зрителя на разные точки сцены за счет мгновенного переключения освещения и т.д.» [4. c.126-127]

Следует особо отметить, что сам планшет сцены в одноактных балетных постановках современных балетмейстеров отличается оригинальными конструкторскими решениями (как, к примеру, «Болеро» в постановке М.Бежара, когда солист исполняет свою партию на возвышающемся над сценой круговом помосте) или нестандартное ассиметричное разделение планшета сцены. При этом высота, градус наклона данных разделений может варьироваться. В качестве примера отметим одноактные постановки С.Вальц «Ромео и Джульетта», «Ітрготртиз» («Импровизация»).

Данные конструкторские преобразования сцены исходят из образной концепции спектакля, из желания балетмейстеров использовать различные планы сценического пространства для оригинального построения хореографической композиции спектакля (хореографического рисунка, пластики, нового решения сольных, ансамблевых и кордебалетных сцен).

Также следует отметить искания пространственных решений сцены в хореографических композициях М.Каннигема. По Каннигему танец не должен ориентироваться на авансцену, он может быть использован в любой части сцены. Таким образом, американский балетмейстер нивелирует традиционные понятия «центр и боковые планы». Для этого в студии известного балетмейстера зрители размещались в L-образной конфигурации. По мнению М.Каннигема, внимание зрителя не должно быть направлено на конкретное место, он сам является центр своего обзора. [5, с. 156]

Особенности сценического костюма одноактных балетных постановок.

Начиная с танца «Serpentine» («Серпантин») Лои Фуллер в конце XIX века, большое значение приобретают сценические костюмы, которые в одноактных постановках представлены во всём многообразии стилевых исканий хореографов. При этом костюмы становятся одним из важных составных элементов в создании целостного хореографического образа в одноактных спектаклях. Среди них выделим:

- яркие костюмы объединения художников начала XX века «Мир искусства», навеянные сказочно-фольклорными элементами. В качестве примера приведёт балеты в постановке М.Фокина «Жар-птица» в оформлении Александра Головина и «Шехеразада» с декорациями и костюмами Льва Бакста;
- классически пачки и тюники у балерин и трико у танцовщиков в неоклассических постановках. В качестве примера приведём одноактные бессюжетные спектакли «Шопениана» в постановке М.Фокина, «Серенада» в постановке Дж.Баланчина, «Сюита в белом» в постановке С.Лифаря;
- гротесковые, выражающие общую идейно-образную одноактных постановок. В качестве примера отметим балет «Парад» в постановке Л.Мясина и в оформлении Пабло Пикассо (часть костюмов из картона были созданы художником в стиле кубизма);
- стилизованные костюмы, исходящих из общей художественной концепции одноактного спектакля. Это могут быть костюмы, раскрывающие определённую эпоху. К примеру, корсеты у балерин и барочные парики у танцовщиков в моцартовском диптихе И.Килиана или костюмы в стиле ар-деко (стиль Великого Гетсби) в постановке Дж.Баланчина «Who cares?» («Кого это волнует?») художника по костюмам Барбары Каринской. Отметим одеяние, стилизованные под национальный костюм. К примеру, стилизованные испанские костюмы в постановке «Кармен-сюиты» А.Алонсо в оформление Бориса Мессерера или одноактном балетном спектакле «Гойя» в хореографии В.Медведева и в оформлении Д.Чербаджи.
- минимализм в костюмах современных одноактовых балетных постановок, когда одеяние балерин составляет короткая балетная туника или лаконичный купальник без украшений (леотард), а у танцовщиков балетное трико (порой с обнажённым торсом).

Зачинателем данной (минималистической) тенденции в сценических балетных костюмах стал Дж.Баланчин по причине экономических трудностей, возникших перед его труппой в период становления. Как отмечал сам балетмейстер: «На декорации, на костюмы денег у нас не хватало, и я не сал ждать, когда они появятся, и приступил к постановке балета декораций, оде артистов в тренировочные трико. Это обязало

меня, как постановщика, выдумывать новые движения, свободные и не связанные костюмом.

То, что делает наша труппа, наши артисты, близко к глазам зрителей; их движения, их танцы не заслоняются пышными декорациями или костюмами, что в свою очерель обязывает каждого артиста максимально чисто исполнять все движения, а нас, балетмейстеров, выдумывать разнообразную и выразительную хореографию».[3, с. 41] Данные костюмы Дж.Баланчин использовал во многих своих одноактных балетных постановках – «Четыре темперамента», «Агон», «Симфония в трёх движениях», «Concerto Barocco». В настоящее время данный сценический костюм используют большинство современных балетмейстеров (И.Килиан, Дж.Ноймайер, Н.Дуато, Р.Ребек и т.д.) в своих одноактных постановках. В советском балетном исполнительском искусстве данный костюм был впервые использован в 1973 году Майей Плисецкой (в виде укороченной эластичной туники), которая вместе со своим партнёром Руди Брианом, облачённым в балетное трико с обнажённым торсом, впервые исполнила «Гибель розы» в постановке Р.Пети на музыку Г.Маллера.

Также следует отметить костюмы в стиле унисекс, когда балерины и танцовщики облачены в идентичные одежды (чаще всего в одинаковые трико -леотарды). В качестве примера приведём одноактные постановки Я.Годани «Metamorphers» («Метамарфозы») и «Hight Breed» («Высокое порождение») в хореографии Я.Годани, одноактную постановку «Вторая деталь» У.Форсайта.

Как отмечает Ю.Рязанова: «Традиционный современный костюм эстетически всеобъемлющ, в нем можно танцевать и классику, и современный танец, и модерн, что отражает картину современной хореографии. Причем если в балете до XX века отдельно существовал канон для мужчин и для женщин, то современный балет ликвидировал даже эти различия. В нем произошло слияние мужского и женского костюма. [...] Главные же причины такой трансформации традиционного костюма во внутренних тенденциях развития самого хореографического искусства. Резкое увеличение технической сложности танца, особенно дуэтного, развитие симфонического, «чистого» танца, требующего унификации формы и при этом максимальной выразительности тела, стремление к лаконизму и минимализму, раскрытие в танце отвлеченных философских идей, не связанных с эпохой и национальностью, и т.д. - все это способствовало утверждению трико как нового канона балетного костюма, воплощающего стиль современного танца». [4, c. 123-124]

- свободный сценический костюм. К данному определению мы относим микшированные костюмы, которые сочетают в себе два и более

стилистических элементов. К примеру, в постановке И.Килиана «Шесть танцев» на музыку В.А.Моцарта балерины одеты в свободные длинные балетные туники с корсетом, тогда как танцовщики облачены в панталоны с завышенной талией при обнажённом торсе. Для создания барочного антуража на головы всех исполнителей украшены париками. Можно привести другой пример микшированного сценического костюма в вышеупомянутой постановке Э.Клюга «Radio&Juliet», когда исполнительница главной партии облачена в леотард с корсетом (вновы ссылка на историческую эпоху), а мужские персонажи облачены в современный мужской костюм (пиджаки одеты на обнажённый торс).

К категории «свободный балетный костюм» мы также отсылаем авангардный стиль (к примеру, в постановке Дж.Баланчина «Блудный сын» в оформлении Жоржа Руо), футуризм в балетных постановках А.Николайса - «Pond» («Водоём»), «Centennial Lec Dem» («Столетний Лек Дем») в оформлении Альберто Дель Саз, использование эластичного материала в виде мешка-оболочки для создания изобразительнопластических образов в «Noumenon» («Ноумен») в постановке А.Николайса и т.д.

- отсутствие костюма. Начиная с начала XX века в некоторых хореографических композициях характерно полное отсутствие костюма. Зачинателем данной тенденции стали Ида Рубинштейн (в танце «Семи покрывал», поставленный по драме О.Уальда «Саломея», танцовщица постепенно сбрасывала с себя лёгкие ткани, пока не осталась на сцене в одних жемчужных бусах) и Айседора Дункан, которая выступала обнажённой, облачённой лишь в лёгкую прозрачную тунику. Данную тенденцию можно объяснить двумя причинами, характерными для искусства начала XX века. Первая причина — это попытка эпатировать публику. И вторая — гендерная причина, связанная с распространением феминизма.

Отсутствие костюма в современных балетных постановках чаще всего используется в символическом значении. К примеру, в постановках известных современных хореографов Анжелена Прельжокаж и Саши Вальц балета «Весна священная» на музыку И.Стравинского. Безусловно, в постановках вышеуказанных хореографов сам образ обнажённой танцовщицы используется в символическом значении (подчёркивая избранную ритуальную жертву), однако, на наш взгляд, обнажённое тело танцовщицы (или танцовщика) лишь отвлекает внимание от самого танца, от хореографии. Тем более, что современный сценический костюм — леотарды телесного цвета - позволяет создавать эффект обнажённого тела. Данные костюмы (леотарды) в своих постановках одноактного балета «Весна священная» использовали Морис Бежар и Эдвард Клюг. Костюм, стилизованный под обнажённое тело

также был использован в постановке одноактного балета «Тени Гобустана» на музыку Ф.Караева в постановке Р.Ахундовой, М.Мамедова (во второй редакции был также привлечён британский хореограф М.Брэм).

Подытоживая вышесказанное, можно утверждать, что в настоящее время одноактный балетный спектакль переживает период расцвета. Гибкость и подвижность малой балетной формы, расширение хореографической лексики, возможность привлечения наряду с традиционными средствами элементы других театральных жанров, использование новых, свободных от традиций музыкальных, изобразительных и сценических решений - всё это привлекает как начинающих, так и известных балетмейстеров к работе над одноактным балетным спектаклем.

Литература:

- 1. Алиева У. Форсайт на сцене «Астана Балет» URL.: https://www.belcanto.ru/17111401.html
- 2. Зубов А. Сценография театров Барнаула и Новосибирска 1945-1990. Дисс. на соискание уч. степени канд. искусств. Барнаул, 2009.
- 3. Рассказывает Д.Баланчин. «Нью-Йорк Сити балет в Москве // Советская музыка № 1, Москва, 1963, с. 40-42.
- 4. Рязанова Ю. Новые средства выразительности в балетном искусстве XX века (К проблеме соотношения новаторства и традиции). Дисс. на соискание уч. степени канд. искусств. М., 2016.
- 5. Au S. Ballet and Modern Dance. London: Thames & Hudson world of art, 2012.

IV СЕКЦИЯ

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Alimkhozhina Akbota Asylbekova Aiman

TRADITIONAL VALUES IN THE WORKS OF CALIOLA AKHETZHAN

Алимхожина А.И., Асылбекова А. М.

өнертану ғылымдарының кандидаты

ҚАЛИОЛЛА АХМЕТЖАННЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДҒЫ ДӘСТҮРЛІ ҚҰНДЫЛЫҚТАР

Тәуелсіздік жылдарында қазақ бейнелеу өнерінде жаңа ізденістер, заманауи серпін, ұлттық ерекшелік, ұлттық кодты зерттеу көріністерімен анықталды. Тәуелсіз Қазақстанда бейнелеу өнері егемен елдің ұлттық мәдениетінің бір бөлігі ретінде халықтың жан-дүниесіне, эстетикалық сұранысы мен ой-талғамына, рухын көтеруге үлкен әсерін тигізлі.

Осы көріністің жалғасы ретінде бүгінгі күнде де қазақ бейнелеу өнері қалыптасқан мемлекетіміздің даму кезеңдерін шынайы бейнелеп келеді. Демек, қазіргі таңда Тәуелсіз Қазақстан бейнелеу өнеріндегі көркемдік дәстүр жалғастығы, өткенге оралу, халық батырларын, тарихи кезеңдерді қамту, аңызға айналған кейіпкерлерді түрлендіру және олардың мазмұнын жаңаша көзқараспен ашу секілді өзгерістер орын алуда.

кезекте еліміздің тәуелсіздігінің Осы символы болып табылатын Нұр-Сұлтан қаласында өз шығармашылықтарын шыңдап журген аға буын және жас буын суретшілерінің ортасы қалыптасты. Мұндағы аға буын Камиль Муллашев, Сембіғали Смағұлов, Ақтоты Смағұлова, Бүрдесбеков Бақытнұр, Жеңіс Какенұлы, Қалиолла Ахметжан, Қуат Асқаров, Қазыбек Әжібекұлы сынды танымал қылқалам шеберлері өз шығармаларында қазақ өнерін келер ұрпаққа насихаттап жүрген өнер иелері деп айта аламыз. Олардың әрқайсысы заман өзгерісін, рухани құндылығын қолтаңбалық үлгіде ашып көрсетуде ат салыса еңбек етуде. Соның ішінде, өнерге де, ғылымға да улес қосқан қазақ бейнелеу өнерінде өзіндік орны бар, суретші, тарихшы, зерттеуші Қ. Ахметжанның шығармашылығына толығырақ токтала кетсек

Калилолла Ахметжан білімін Ленинград қаласындағы Репин атындағы бейнелеу өнері, мүсін және архитетура институтынан алған. Суретшінің шығармашылық ұстанымы өмірдің, табиғаттың, адам мен оны қоршаған әлемнің суреттерін мұқият талдау болып табылады. Ұлттық мектепті қалыптастыруда бұл суретшінің ізденісі маңызды орын алды. Оның жұмыстарында бейнеленген әрбір көрінісінде әлем арқылы әмбебап үйлесімділік әсерін қалпына келтіру қабілеті тағы бар. Өнерге К. Ахметжан 1970 жылдың екінші жартысында келген болатын [1]. Жалпы, айта кететін болсақ, 1970-1980 жылдар өнер иелерінің шығармаларында қайта өз тамырына оралу, қоғамдағы рухани дағдарыс және шығармашылық еркіндігі туралы армандар сол жылдардағы көптеген көркем туындылардың негізгі сипатын анықтай Суретшілердің жұмыстарында композициялық ізденістердің уздіксіз жүруінің такырыптык арқасында мағынадағы туындыларды жасауға ұмтылыс туды. Мәселен, Е. Төлепбаев, А. Ақанаев, Б. Тюлькиев, Р. Есіркеев және т.б. бірқатар суретшілердің еңбектері осы кезде өзіндік жаңа ізденістерімен көзге туседі. Аталмыш суретшілер Тәуелсіздік кезеңі алдындағы келер уақыттың жаршысы ретінде жаңа жол ашты деп айтуға толық мумкіндігіміз бар. Өйткені, бұл суретшілердің шығармашылығында казак бейнелеу өнерінде өзгерістер пайда болды. Олар өз заманының мәселелеріне, қала өмірінің көріністерін, отбасы тақырыбын, ішкі жанайқай, наразылықтарын батыс өнері ағымдарының техникасын қолдана отырып, ұлттық мәнерде көрсете алды. 1960-жылғы қазақ бейнелеу өнеріндегі болашаққа деген сенімділік, серпіліс, оң ойлау ұстанымдары 1970-80 жылдары керісінше сенімсіздікке, үмітсіздікке, өкінішке, жан алып келді. Дегенмен, дәл осы кезеңде күйзелісіне жартастардағы суреттерге, ұлттық құндылықтарға қайта оралу және оларды жаңадан жандандыру сынды жаңа толқын лебі пайда болды.

Осы кезде үлкен шығармашылық жолына келген Қалиолла Ахметжан бірден өзіндік жаңа көзқарасымен, сенімділігімен ерекшеленді. Дәл осы жылдары, яғни, ұлттық бейнелеу өнері мектебінің жаңаша даму кезені Қ. Ахметжанның да ізденіс жолында, өз қолтаңбасын табуда маңызды орын алды. Оның алғашқы шығармаларының тақырыптары қазақ кескіндемесіне тән қарапайым тақырыптары отбасы өмірі, дала пейзажы, эпикалық фольклор сюжетіне арналған туындылар еді. Суретшінің шығармашылығында 1970 жылдардағы туындыларға тән дәуірдің қарама-қайшылықтарымен күресуге деген құмарлық, драмалық қажеттілікті мұқият талдау және сол арпалыс кезеңінің, белгісіз болашақтың болжамдарын, ішкі ойлары мен уайымы кенеп бетінде сезіле бастады. Сол кезеңдегі уақытқа деген сұрақтар, ішкі драматизм, экспрессия, қоғамдық мәселелер К. Муллашев, А.

Ақанаев, Д. Әлиев және Е. Төлепбаев, Б. Тюлькиевтің де кенептерінде өрбіп жатты. Бірақ, К. Ахметжанның туындыларының айырмашылығы, ол сабырлықа, парасаттылыққа, сабырлыққа шақырады [2].

Суреткер шығармашылық ізденіс жолында импрессионизмнен бастап классикалық жапондық графиканың техникасына дейін әр түрлі бағыттарды қарастырады. Өзіне ерекше ұнаған, XIX ғ. Франция елінде қарқынды дамыған «пуантилизм» стилін жиі қолданысына енгізген қазақ суретшісі Қалиолла Ахметжаның орындауындағы жұмыстары ерекше сезімталдығымен, нәзік, әрі таза мөлдірлігімен бірден баурап алатын қасиетке ие. Бұл оның «Толқын шашып жатқан ат», «Алғашқы қар», «Алатау», «Көктем» туындыларында көрінеді. Дәл осы туындыларда суретші табиғаттың бастапқы сұлулығы мен шынайылығын сақтап қалғандай. Қаламгер шығармашылығының басты тақырыбын мәңгілік шабыт көзі табиғатқа арнайды. Сол әлемде өзі еркін қалып демалады, тыныштықпен жалғыз үндеседі. Оның бейнелеген табиғатының әрбір көрінісі, жазық дала, орман, тау бөктері болсын ерекше махаббатқа толы. Қолданған түстерінің қосындысы бір-бірімен үйлесім тепе-тендігін тауып, сактай келе, жарык пен көленкенін айырмашылығын оңай шешеді.

Форманы іздестіру нәтижесінде қылқалам иесі өзіне ғана тән кескіндемелік техникасын құрастырды. Суретшінің негізгі қызығушылығы, қозғаушы күші мен кенептерінің басты өзгешелігі — түс, форма арқылы композицияға ерекше жарық берді. Оның «Күнбағыс» (1995) жұмысындағы өрілген немесе тоқылған жарық пен түстің идеясы мен көрнекілігі суретші үшін маңызды, ол өзіне және көрерменге өзіндік кескіндемелік зертханасы мен сезім координаттарын ашады». Жалпы суретшінің жұмыстарындағы басты міндеті адам өмірі мен табиғатқа тән құбылыстардың мәнін ашу болып табылады. Осындай тақырыптар қазақ бейнелеу өнеріне тән болғанымен, оның шығамашылығында өзіндік бір ойластырылған ерекше композиция мен философиялық негізді құрайды [2].

К. Ахметжанның шығармалары бірде көңіл-күй сыйласа, бірде терең ойға жетелейді. Көлемді алдын ала ескеру, ырғақты ұйымдастыру, ұлғайту мен кішірейту немесе алыстату мен жақындату ойындарын тудыратын сәндік-оптикалық көрсеткіштер арқылы суреткер адамның өмірі мен табиғат өмірін қозғаушы тепе-теңдік динамикасының күрделі мәні мен жансыз тепе-теңдігін қалыптастырады. Сонымен қатар, суреткер кенептерінде қозғалыстың біртұтастығы мен осы әлемнің өзгермелі уақыты мен түстердің қарым-қатынасын, қозғалысын дамытады.

Кескіндемеші туындыларының бейнелеудегі стилистикасы еуропалық бағыттарды, әсіресе француздық кескіндемесін қазақ

сәндік-қолданбалы өнерімен біріктіру арқылы өзіне ортақ композициялық шешім табады. Олар нәзік гамма арқылы ерекшеленеді. Түс арқылы кеңістік пен жарықтың, бояулардың қайталануы шашыраңқы болғанымен, шығармада біртұтастылық, үйлесімдік жоғалмайды [2].

Суретшіге Батыс және шығыс өнері қаншалықты әсер етсе де, ол өзіндік және мәнерлі, көркем шығармашылық тілін шығара алды. Қ. Ахметжанның кенептеріне үңілгенде болжауға келмейтін, сиқырлы кеңістігінде ритмнің қай жерде басталып, қай жерде аяқталатынын көру мүмкін емес. Алайда, барлығы біртұтастықта, үйлесімділікте композицияның ортақ шешіміне келіп тұрады.

Тарихқа, қазақ фольклорына арналған оның кенептері түстерге өте бай.

Қаламгер шығармаларындағы эпостық идеялардағы образдардың күштерін, ерлік орындау кезіндегі батырлардың бейнесі арқылы емес, аңызға айналған жылқылардың немесе аттардың жалпылама, символдық бейнесін қалыптастыруға тырысады. Суретшінің жұмыстарының нысаны олардың мазмұнына сәйкес келеді.

К. Ахметжанның дәстүрлі қазақ мәдениетінің ерекшеліктеріне қызығушылығы тарихи және фольклорлық көріністерді бейнелеуге деген ынтасы оның ұлттық көзқарасының формальды жүйелік сипаттамаларына әсер етуіне байланысты жан-жақты көрінді. Алайда, қазақ кескіндемесінің осы және келесі даму кезеңі үшін кескіндемешінің интеллектуалды, зерттеушілік және ғылыми ізденістері ерекше орын алды. Қ. Ахметжанның ертегі мен аңыздарды, тарихи деректер мен шығыс әдебиеті бойынша жинақтаған әр түрлі деректердегі қазақтардың рухани және материалдық мәдениеті мәселелері бойынша, сонымен қатар археология мен этнография туралы ізденісі осы кезеңдегі суретшілердің ұлттық мәдени санасезімінің өсуін көрсетті.

1980-90 жылдардағы қазақ бейнелеу өнеріндегі ұлттық өзін-өзі тану, өткенге оралу мәселелері осы кезде мифология, фольклор, таңбаларға, ата-баба тегіне, дәстүріне тереңірек үңілу сынды қызығушылық туындылардың басты, маңызды тақырыбына айналды. Осы тұрғыда, Қ. Ахметжан қазақ бейнелеу өнерінде өзінің даңғыл жолын таба біліп, ұлттық өнер бағытын белгілі бір деңгейге көтерді деп айтуға толық мүмкіндігіміз бар.

Суретшінің шығармашылығында тау, тас пен суды бейнелейтін сюжеттер суретшінің ерекше қызығушылығын танытатын нысандар болып табылады. Мысалы, оның «Тау шыңдары» (2019) деп аталатын туындысы триптих түрінде шешілген, үш бөліктен тұрады және үшеуі де бірігіп бір бейнені құрайды. Қ. Ахметжанның айтуынша, оның әрбір бөлігін жеке-жеке бөліп қоюға да болады. Мұндай композициялар

қазіргі таңда модульді картиналар деп аталады. Ал, «Алатаудың бейнесі» атты туындысынан Алатаудың биік, асқақтаған бейнесін көреміз. Суретші таулардың көрінісін адамның өмірімен байланыстырды. Таудың төменгі бөктері әдетте жасыл шөп басып жатады, оны қаламгер жастық шаққа теңейді, жоғарылаған сайын шөптер сирей бастағанда орта жас, ал аппақ қар басқан ең биік шыңын ақ шашты, ақ сақалды қарияға теңейді. Осындай теңеу арқылы Қ. Ахметжан таудың бейнесін үлкен мағынаға ие адамның әр кезеңдегі өміріне арнайды.

Бейнелеу өнерінде табиғаттағы шынайы түстерді барынша дәлдікпен беру суретшінің басты мақсаттарының бірі болып табылады. Мысалы, кайта өрлеу дәуіріндегі суретшілер көп қабатты бейнелеу техникасын қолданған. Онда астыңғы қабаттары бір түсті бояулардан тұрады да, үстінен жұқа, мөлдір лиссеровка жасалады. Сонда жарық мөлдір қабаттан өтіп, төменгі қабатпен қосылып үшінші бір реңк тудырады. Сондықтан, қайта өрлеу дәуірінің картиналарына, сол кездегі классикалық кезеңдегі туындыларға мән беретін болсақ, жарық картинаның ішінен шығып тұрғандай әсер қалдырады. Ал, XIX ғ. аяғы мен XX ғ. бас кезінде бейнелеу өнеріне келген экспрессионистер, сюрреалистер, пуантилистер және т.б. көптеген бағыттар түстердің басқа жолын тапты, яғни мұндай өзгеріс сол кездегі ғылым саласында ашылған жаңалықтарға тікелей байланысты болды. Осы кезден бастап суретшілер түстерді әр түрлі жағыстарға бөліп, палитраның жаңаша өзгерістерін байқады. Бір түсті шығаруда бірнеше түстерді бір-бірімен араластырды. Сонда алыстан қарағанда бұл түстер адамның көзінде басқаша араласып, басқа бір реңк тудырып отырды. Қ. Ахметжан осы техниканы шығармашылығына арқау еткен болатын. Қылқалам шебері туындыларында кайта өрлеу дәуіріндегі бейнелеу өнерінің және ХХ ғғ. ағымдардың техникасын біріктіреді. Ол шығармаларында бірнеше тустердің қабатын қолдану арқылы өзіне ғана тән ерекше композиция мен бояулардың үйлесімділігін шығарады және оның картиналарына визуалды түрде алыс қашықтықтан қарауды талап етеді. Егер көретін болсақ, барлық түстердің структурасын, жакыннан кабаттағы бояулардын байланысын көрүге болады. Сондықтан. картинаға қай жағынан қарасаң да әр түрлі әсер береді және жарықтың да түсүіне байланысты өзгере береді. Бұл техниканы қаламгер 90жылдардан бастап дамытып келеді және кез-келген жанрда қолданады. Бір туындыға суретші бірнеше ай уақыт жұмсайтынын айтады. Өйткені, әр қабатты бейнелеуде ұзақ уақытты талап етеді. Бурабайдың көрінісі, орман, қайың, қарағайлар суретшінің сүйікті мотивтеріне жатады. Әсіресе, шығыстық дәстүрлі бейнелеу өнеріндегі бейнелер де жанына жакын болып келелі. Мәселен кытай, жапон елдеріндегі пейзаждары оны ерекше тамсандырады. Бұл пейзаждардың суретші үшін ішіндегі барлық бейненің символикалық мәні қызықтырады. Осындай символиканы қолдану арқылы Қ. Ахметжан пейзаждары мен этюдтеріндегі әр бейнеге терең мағына береді. Мысалы, қарағай, қайыңдар қаламгердің пейзаждарында — көркемдіктің, беріктіктің және сұңғақтықтың символы болса, тау — әлем символына айналған, үлкен философиялық мәнге ие.

Суретшінің өзен-сулардағы жартастарға арналған шығармалары өзгеше. Этюдтердің негізінде туындаған шығармаларының ішінде сарқырама судың көріністері ерекше тамсандырады. Оның ішінде «Жартастар» (2009), «Буырқану. Ағын» (2019), «Жылтыл» (2019) туындылары түстер галактикасынан тұрады. Ондағы әр жағыстың құрылымын көресің және бір-бірімен тынымсыз арпалысып жатқан ұсақ тірі ағзалар іспетті түстердің өзгеше әлеміне аттанғандай боласың. Су тұрақсыз, үнемі қозғалыста, өзгеріске ұшырап отырады. Су бейнесі суретшінің туындысында тұрақсыздықтың белгісі болса, тас керісінше тұрақтылықтың символына айналады. Мұнда екі табиғат элементтері салыстырмалы түрде тамаша үйлесім табады. Жалпы, қаламгердің картиналарымен түрлі эксперимент жасауға болады. форматын жылы түстерден суық тустерге қарай бөліп тізбектеп, ретіне баска композиция курастырып шығуға «Жартастар» картинасындағы тастардың философиясы бір бөлек. Кенепкер үшін тастар ғасырлар өте өзгеріске ұшырамайтын, құпияға толы нысанға айналғандай.

«Гүлдер» (Көктем. Нәзіктік. Пәктік.) 2017 ж. триптихына назар аударатын болсақ, үш түрлі мотивте орындалған, бірақ тақырыбы бір – гүлдер тақырыбына арналады. Гүлдерді Қ. Ахметжан кенептерінде шынайылықтың, тазалықтың символына айналдырады. Суретшінің натюрморт жанрында орындалған «Береке» (2015) атты туындысына XVI-XVII ғғ. голландық суретшілердің классикалық мотивте орындалған шығармалары негіз болған. Бұл жанрды қаламгер иесі өзіне тән техникамен шешу барысында байлықтың символына меңзейді.

«Ғасырлар тоғысы» туындысының пайда болуына суретшіге астанада наурыз мейрамында дәстүрлі қазақ үйлердің тігіліп тұрғаны әсер еткен екен. Яғни, өткен заман мен қазіргі заманның тұспа-тұс кездесіп тұрғандай, ғасырлардың тоғысқан кезіндей көрінген екен. Кенепте астанамызда бұрынғы заманның тарихы жаңа келбетте, жаңа қалада көрініс тапқандай.

Қ. Ахметжанның қыс мезгіліне арналған «Ақ әуен» (2017), «Қар көшкіні» (2019) атты туындыларындағы табиғат көріністері бір басқа. Қаламгер таза табиғат аясында жалғыз қалғанды ұнатады, оның кенептерінде қала өмірі кездеспейді, тек табиғат көзінен шабыт алады,

тіпті онда адамды да кездестірмейсіз, тек таңғажайып, тыныш әлем, шынайы табиғат әлемі. Қыс мезгіліндегі қардың жапалақтап жауып жатқан көрінісінен табиғаттағы формалар жойылып, бейнелер, нысандар қармен бірге еріп, араласып бір-бірімен нүкте арқылы ұласып, қосылып кетеді.

К. Ахметжанның тарихи тақырыптағы туындыларына тоқталатын болсақ, негізінен суретші жасынан ботальді жанрдағы суретші болуды армандаған. Тарихи зерттеулерге деген қызығушылығы да содан бастау алады. Ленинградта Репин атындағы бейнелеу, мүсін және архитектура институтын оқып жүргенде дипломдық жұмысы осы жанрда бейнеленген «Мазасыздық» (1977) туындысы тарихи тақырыпка арналады. Оның сол кезеңдегі тұлпарлар бейнесінде шешкен реалистік мәнердегі «Тайбурыл» (Бостандық), «Байшұбар» (1986) картиналары 1986 жылғы оқиғаны алдын-ала интуитивті түрде сезген шығармалар еді. Тайбурылда жылқы жібін үзіп, бостандыққа қалықтап тұрған сәтін көрсек, енді бірінде ол байшұбар ағаш қоршаудан секіріп шығып бара жатады, ал үшінші туындыда сол берілмес тұлпардың құлап жатқан жерінен қайта тұрып аспанға қалықтап ұшып, бостандыққа ұмтылған жігері таңқалдырады. Бұл туындыларды автор 1986 ж. жаз айында туындағанын атап өтеді. «1990 ж. Алматыда кино уйінде жеке көрмесін өткізгенде кездейсоқ журналист – «бұл окиғасына арнайы желтоксан шығардыңызба?» шығармаларды дегенде, суретші ол оқиғаға дейін бейнелегенін» айтады. Сонда әлгі журналист – «онда сіз сездіңіз бе сол оқиғаның болатынын?» деп, тағы сұрақ қоя кетеді. Сонда Қ. Ахметжан – «ол көтерілістің болатынын сезбедім, бірақ сол кездегі адамдардың сезімін, еркіндікке деген халықтың ішкі күйзелісін жақсы сезінген едім, мүмкін соның барлығы маған әсер беріп, менің санамда болашақта болатын оқиғаға көрініс тапкан болар», - деп жауап береді.

Эпикалық батырлар мен арулар топтамасындағы «Қозы көрпеш пен Баян сұлу (2018) эпосын суретші сақ дәуірінде пайда болғанын айтады. Сондықтан мұнда сюжет жоқ, тек кейіпкерлерді сақ заманына сәйкес киім үлгілерімен бейнелегенін тағы атап өтеді. Уақыт өте заманауи үлгіге айналып кеткен бұл эпосты қаламгер зерттеу ізденістерінің арқасында екі жасты өз заманына қайтарады. Сонымен қатар, Қ. Ахметжанның қазақ ертегілеріне арналған этнографиялық суреттері, эскиздері тамаша көрініс табады. Оның ішінде А. Тоқтабайдың кітабына арналған иллюстрациялар, «Әр түрлі жүктерді тасымалдау әдістері» (2004) және Абайдың өлеңдеріне жасалған интерактивті компьютерлік жаңа заманауи бейнелер де шынайы келбетте ерекше орындалған. Бұл туындылар реалистік мәнерде орындалған және мұндағы барлық киімдерді, қазіргі таңда ұмыт болып

кеткен заттарды суретші қайта жандандырып, дәл беруге тырысады және олардан этнографиялық құнды мәлімет алуға болады.

Суретшінің осындай тарихи-мәдени, этнографиялық зерттеулерімен таныса келе, оның өз елінің тарихына жанашырлықпен қарайтынына, өз елінің мәдениетінің тереңдігіне үңіліп, оны қайта жандандырып, зерттеп, бейнелеу өнерінің көмегімен елінің мәдениетін қайта тірілуіне үлкен ықпалын тигізгенін атап өту керек. Туған елінің мәдениетін, ата-баба тарихын қайта жандандыру кез-келгеннің қолынан келе бермейтін батыл іс. Шығармашылығында ғасырларды тоғыстырған Қ. Ахметжан қазақ бейнелеу өнерінде қолтаңбасын қалдырып қана қойған жоқ, сонымен қатар, қазақтың тарихын, мәдениетін бір ғана қылқалам ұшымен қайта тірілтті.

Суретші өзін ерекшелейтін қолтаңбасын ойлап таппас бұрын, кескіндеме жетістіктерінің тәжірибесін мұқият зерттеді. Ол сурет салудың дәстүрлі әдістерін, жарық пен көлеңкенің заңдылықтарын ескере отырып, бояулардың көп қабатты қолдануы нәтижесінде пайда болатын үйлесімділікті мұқият талдады. Нәтижесінде, қазақ бейнелеу өнерінде Қ. Ахметжан өзіне ғана тән ерекше қолтабасын шығарды.

Әдебиеттер:

- 1. 100 шедевров искусства Казахстана. Живопись. Скульптура. Графика. Алматы: ИД «Жибек жолы», 2013. 264 с.
- 2. Мастера изобразительного искусства Казахстана. 4-выпуск / Ергалиева Р.А., Труспекова Х.Х., Шарипова Д.С. и др. Алматы: ИД «Жибек жолы», 2009. 200 с., иллюстр. (85б)

Achilov Ismail

METHODS FOR SEQUENTIAL STATEMENTS OF SESSIONS IN MACHINE PAINTING

Ачилов И. Ш., профессор искусствоведения ВАК, заслуженный работник народного образования РК, член Союза художников СССР и РК

МЕТОДИКА ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОГО ВЕДЕНИЯ ПОСТАНОВКИ ПО СЕАНСАМ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

В магистратуре на 1 и 2 курсах специальности «Изобразительное искусство» изучаются лекционные и практические дисциплины «Станковая живопись» и «Станковая композиция». Практические дисциплины включают аудиторные постановки в станковой живописи, где студенты пищут живую модель, станковую композицию, натюрморт и выполняют в качестве СРМ - домашние работы по живописи.

Заверщают магистратуру защитой дипломной картины, написанной на холсте художественными масляными красками. Масляными красками весьма удобно работать по грунтованной поверхности льняного холста в том плане, что масляные краски не меняют свой цвет при высыхании на холсте, а также и в дальнейшем. При этом процесс обучения в аудитории начинается с практической постановки, например: с изображения головы человека с плечевым поясом в станковой живописи на фоне разных по цветовому составу однотонных Скажем так, на выполнение данной определено - 21 час, где один сеанс длится 3 часа. Используются, как правило, следующие материалы: холст грунтованный натянутый на подрамник, пинен, разбавитель N_2 4 размер 52 x 40, 50 x 37.

Анализ по рассматриванию живой натуры, натюрморта и пейзажа перед изображением в станковой живописи. Изначально, перед изображением живой и неживой натуры следует, в целом, внимательно анализируя, рассмотреть позирующую модель на предмет изображения ее на плоскости бумаги или на плоскости холста. Изображаемая постановка в станковой живописи: голова человека с шеей и плечевым поясом. В данном случае при анализе по рассматриванию живой натуры рекомендуется вести беседу студенту именно про себя, Это нужно для того, чтобы уметь увидеть, то есть изображаемой затем определить на живой характерные особенности на модели, чтобы применить их в процессе рассматривании неживой При рекомендуется вести беседу именно про себя. Например: в какую геометрическую форму вписывается в линиях общая схема внешнего контура общей композиции изображаемой натуры в постановке. натуре общая схема формы на контура геометрической схемы в линиях будет называться «Композиционно изобразительная плоскость».

В этой плоскости будет выполняться изобразительный процесс всего рисунка с позирующей модели. Композиционно — изобразительную плоскость предстоит наметить в легких линиях на бумаге или на холсте. В данной плоскости на холсте следует наметить в легких линиях, например: общую композицию рисунка позирующей натуры, то есть изначально в линейном рисунке голову человека с шеей и плечевым поясом для станковой живописи. Далее в намеченном общем рисунке головы с плечевым поясом натуры, необходимо обозначить срединную линию, так как она является ориентиром в определении ракурсов: в фас, в три четверти, в профиль.

Соблюдая последовательность в пределах рисуемой плоскости, опять таки в легких линиях наметить композицию общего рисунка

позирующей натуры. Затем, продолжая работу, следует уточнить в рисунке: пропорции головы, шеи и габариты плеч. В связи с уточнением на листе рисунка натуры, также будет корректироваться и композиционно - изобразительная плоскость.

Теперь надо верно определить в изображаемом рисунке пропорции плеч к голове рисуемого натурщика. Будет разумно, если оперировать в данной ситуации величиной пропорции головы натурщика по вертикали, применяя при этом его в качестве модуля измерения, чтобы определить размеры соотношений между плечами и головой натурщика. Начинать определять модулем, то есть вертикальной величиной головы позирующей натуры несомненно от середины неизменной яремной ямки. То есть величину пропорций головы отложить с середины яремной ямки - вправо и влево по плечевому поясу. Практика показывает, так будет профессионально и верно, для того, чтобы определить пропорцию головы человека к его плечам (версия Ачилова И.Ш.).

Визуально увидеть и, к тому же применить в практических работах такие изобразительные понятия, как например: ключевые слова «видеть» и «понять». В понятие «видеть» входят следующие характерно выраженные части на натуре - это индивидуальные особенности формы головы и шеи. В природе 5 видов внешней формы головы и 8 видов формы шей у людей. Вначале предстоит визуально выяснить, какая внешняя форма головы с шеей у позирующей модели. При анализированном рассматривании изображаемую натуру, каждый может выяснить для себя: характерные внешние формы головы с шеей и их пропорции.

Ha аудиторныхпрактических занятиях профессиональное применение понятия «видеть» перед изображением на натуре в рисунке, в живописи, а также и в скульптуре, в процессе лепки, способствует визуально увидеть и понять конструктивные формы и пропорции деталей головы. К примеру: формы бровей, конструктивные формы век, расположения радужных оболочек глаз, расположения внутренних, наружных углов глаз; расстояние между внутренними углами глаз позирующей натуры; на пропорции и конструкцию формы носа; на конструктивные формы губ; на пропорции и конструктивные формы ушей и, конечно же, их расположения на голове человека. Если рисующий не сможет вышесказанное «видеть» и, в свою очередь, определить, то есть увидеть на модели внешнюю форму головы, пропорции деталей, конструкцию носа, формы глаз, губ и ушей, форму шеи и к тому же габариты плеч, то естественно, не сможет, правдиво передать в рисунке и в живописи: пропорции, портретое сходство изображаемой натуры. В понятие «понять» входят общая световая и цветовая составные части живописи, теплые и холодные пропорциональные отношения, определения тона, направление дневного источника света. В период работы необходимо применять практически 14 составных частей живописного письма по сеансам в живописи. Применение выше сказанного, необходимо, чтобы профессионально выполнить данную постановку, на плоскости холста в станковой живописи или на рисуемой плоскости бумаги, согласно выделенным аудиторным часам, для выполнения данной постановки в аудитории. Бакалаврам и магистрантам предстоит прежде расписать по сеансовому плану процесс ведения работы в живописи, в рисунке из 7 - ми сеансов, то есть объем выполняемой работы в живописи, в рисунке конкретно на каждом сеансе. Последовательное выявление объема работы в живописи, в рисунке на каждом сеансе связано с составлением плана работы и, его практическим выполнением по сеансам в живописи, и в рисунке.

Составление плана последовательного ведение постановки по сеансам в станковой живописи: Анализ по рассматриванию позирующей натуры перед ее изображением с целью «видеть» и «понять» характерные особенности живой натуры предполагает определение на плоскости холста в линиях рисовальным углем, или мягким карандашом общей геометрической схемы композиции изображаемой натуры, в композиционно - изобразительной плоскости, которая в процессе построения рисунка живой натуры или натюрморта, пейзажа на холсте будет уточняться.

Аудиторная постановка, голова человека с плечевым поясом, выполняется двумя видами рисунков в станковой живописи. *Опишем содержание сеансов*.

1 сеанс. Практическое применение линейного и линейно - плоскостного рисунков в процессе изображение головы человека с шеей и плечевым поясом. Начало - построение на холсте рисунка с позирующей натуры головы человека с шеей и плечевым поясом. При изображении живой натуры на холсте следует применять два разных вида рисунков. Приоритетным решением на холсте является, в первую очередь, определение в линейном рисунке на холсте общей внешней формы головы человека с шеей и плечевым поясом. После этого следует провести от темени мозговой части до подбородка срединную линию головы. Срединная линия головы человека может иметь разную длину, потому что связана соединением двух частей черепа: мозгового и лицевого отделов. Проведя в рисунке головы человека срединную линию, выясняется само движение головы. Далее следует провести две дугообразные линии: верхнюю дугообразную линию предстоит провести по надглазничным краям глазниц, то есть по нижним краям

бровей. Тогда, как вторую нижнюю дугообразную линию надо провести по основаниям крыльев носа. Проведенные две дугообразные линии: в мозговой и в лицевой частях, тем самым в результате определяют три разные по вертикали пропорции: от темени до надглазничного края, затем от надглазничного края до основания крыльев носа и от основание крыльев носа до подбородка. Теперь есть возможность определить кончик носа, который будет выше или ниже лицевой дугообразной линии. Затем предстоит наметить общую толщину габаритов двух губ по вертикали. С проведением двух дугообразных линий в лицевой части головы натуры в рисунке, появилась реальная возможность определить на каких уровнях располагаются верхние и нижние концы ушей, то есть какие формы у позирующей натуры. После этого надо выяснить габариты формы шеи, по высоте и по ширине, путем проведение двух вертикальных линий Чтобы определить в рисунке размеры горизонтальной линии, как было сказано выше, предстоит от яремной ямки, которая является неизменным ориентиром, следует отложить в обе стороны (вправо и влево) общую величину головы от темени до подбородка, а также выяснить вертикальные линии плеч изображаемой образом, с применением линейного Таким определяется на плоскости холста в целом общая форма головы человека с шеей и плечевым поясом.

Дальнейшее продолжение рисунка связано с применением линейно - плоскостного вида рисунка. Это следует понимать в том плане, что если плоскости большие или же маленькие и ограничены прямыми или же дуговыми линиями, то они образуют собой плоскости, которые между собой связаны и могут быть в разных величинах, к примеру: общая форма носа человека, как известно, напоминает призму и состоит из 4 - х конструктивных плоскостей: спинки носа, двух боковых плоскостей и горизонтальной - основания носа.

Конструктивное построение рисунка линией по плоскостям. Продолжая рисунок, следует вести процесс рисования на плоскости холста в линейно - плоскостном рисунке. Для того, чтобы выявить пропорции крупных трех плоскостей в мозговой части головы человека, необходимо убедиться в показе фасового понятия «видеть» на анатомической гипсовой головы «экорше». Например: лобная часть, ее вертикальная - большая часть, она полностью видна, в свою очередь, ее меньшая часть соединена с теменной частью и участвует в образование «крышы» головы. Тогда как боковые части представляют парные височные кости, то есть височные части мозгового отдела головы человека по срединной линии в светотеневых плоскостях в пространственном решении. В результате этого определяется на холсте

рисунок композиции и общие пропорции позирующей натуры в позе сидя у изображаемой живой натуры в рисуемом холсте. Затем важно применение линейно - плоскостного рисунка, чтобы выявить свето - теневые плоскости в пространственном решении. На плоскости холста, как было сказано, с применением двух видов рисунков студенты определяют для себя общую композицию, пропорции изображаемой натуры в пространстве.

2 сеанс. Задачи 1 - го и 2 - го сеансов одинаковы.

3 сеанс. Начинать писать в живописи на холсте рекомендуется с помалевка - жидко и с применением теплых - холодных цветовых отношений и тоном, а также покрывать жидко: собственные тени, полную тень, падающие тени и тени на фоне.

В начальном сеансе в живописи удобно пользоваться растворителем масляных красок - пиненом, чтобы быстрее покрыть жидким цветом изображенный рисунок и всю поверхность холста. В этом сеансе нужно выявить путем живописного письма: общие свето теневые, крупные и малые пропорции, полутона между светом и собственной тенью на живой натуре и фоне. В живописи очень важно правильно совмещать практические способы живописного письма, например: жидко, полупастозно, пастозно с применением лессировки, рефлекса, тепло - холодных цветовых сочетаний и колорита. Ведь пастозно - густо положенный мазок, при изображении натуры на холсте способствует приближению самого изображения. Тогда как жидко или тонко написанная часть (собственная тень на живой натуре, фон, теневые места и падающие тени) придают в живописи глубину, то есть пространство. Поэтому важны сочетания восьми практических способов живописного письма в живописи масляными красками (жидкого, полупастозного, пастозного, лессировки, рефлекса, тепло холодных цветовых сочетаний и колорита), при этом, способы живописного письма являются ключевым камертоном в целом в достижении пространственности на холсте, то есть световоздушной среды в живописи.

4 сеанс. Продолжая работу в живописи, предстоит с помощью рисовального угля уточнить на холсте в линейном рисунке общую композицию постановки: внешнюю форму головы и ее крупные пропорции трех частей по вертикали, конструктивных пропорций деталей головы с шеей и плечевым поясом изображаемой в живописи натуры. Соблюдая последовательность, теперь необходима общая живописная лепка головы и ее деталей. Наиболее удобно начинать в живописи лепку форм обобщенно с освещенных светлых частей с пастозным письмом и, при этом, выявляя полутона в полупастозной лепке, то есть полугустой смесью красок с окружением в живописи.

Ведь полутона располагаются между светом и собственной тенью и, в свою очередь, являются связующим звеном в станковой живописи. Далее, работая над фоном, нужно корректное соблюдение в живописи в плане органичной связи световой и цветовой совокупности с изображаемой живой натурой на холсте.

5 сеанс. Теперь соблюдая последовательность письма в живописи, следует вести процесс работы по частям (фрагментам) в трехмерном пространстве, выявляя объемной формы путем живописной лепки, так как во время живописной лепки работа ведется в отдельности и, по частям. Отдельная разработка по частям - это необходимый процесс в живописи, когда необходимо уделить внимание особенно световым и цветовым сочетаниям. Система цветов, сочетаясь между собой, должна быть в гармонии. В период живописного письма надо сравнивать светлые места - со светлыми, полутона с полутонами, собственные тени, полные тени, затененные тени и падающие тени - соответственно с собственными тенями и тенями падающими, рефлекс с полутонами. Затем продолжая работу на плоскости холста в живописи, предстоит на изображаемой голове с шеей и плечевым поясом, конкретно передать светом, цветом, тоном и тепло - холодными пропорциональными отношениями, а также рефлексом: пропорции и характер формы головы с ее деталями и формы шеи с плечами. Выявление на холсте в живописи общих световых и затененных сторон. Применение практических способов живописного письма: жидко, полупастозно, пастозно, лессировку и рефлекс. Следует писать цветом, поэтому надо, чтобы цвета между собой, сочетаясь, гармонировали как цветовая колористика, объединяясь, составлять колорит живописи в изображаемой постановке. Передать портретное сходство, световоздушную среду, выявляя в живописи по частям конкретной лепкой формы светом, цветом, необходимо выявить: световую, цветовую среду, теневую среду и падающие тени, решение композиционной и колористической задачи на плоскости холста.

6 сеанс. Залачи 5 - го и 6 - го сеансов одинаковы.

7 сеанс. Обобщение на холсте с применением: света цвета, тона, лессировки. Лессировка применяется в живописи, когда составленной красками жидкой смесью можно покрыть просохший слой от одного до трех раз. Необходимы этапы по определению цельности изображенной постановки в станковой живописи на плоскости холста, завершения постановки, совместного обсуждения аудиторной постановки и внеаудиторных работ по живописи.

Магистрантам необходимо помнить, что писать в станковой живописи, станковой композиции в учебном процессе, необходимо, применяя практические инновации в 14 составных частях живописного

письма по сеансам, что позволит им обучиться оригинально мыслить, профессионально выполнять аудиторно - учебные постановки и живописные картины в учебно- творческой деятельности.

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. Беда Г.В. Живопись. Искусство. М., 1971
- 5. Вандровская Е. Канафия Тельжанов. М.: Советский художник, 1973
- 6. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.:Искусство, 1987
- 7. Дмитриев Н. Неменский Б. М. М.: Советсский художник,1971
- 8. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М., 1986
- 9. Искусство Казахстана. Алматы: ТОО «ИДК Кітап сервис», 2005
- 10. Крымов Н.П. Художник и педагог. М.: Академия художеств СССР, 1960
- 11. Мизанбаев Р.Б. Живопись. Алматы, 2005; М.: ЭКСМО, 2009
- 12. Шашков Ю.П. Живопись и ее средства.- М., 2006

Bekk N.V., Boychenko I.A.

THE DEVELOPMENT OF WOODEN DECOR OF INTERIOR ITEMS IN RUSSIA AND ITS MODERN SIGNIFICANCE

Бекк Н.В.,

профессор, доктор технических наук, зав.кафедрой «Промышленный дизайн», Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств (Россия) Бойченко И.А.,

преподаватель кафедры «Промышленный дизайн», аспирант, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств

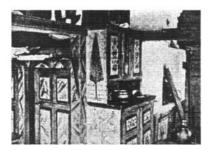
РАЗВИТИЕ ДЕРЕВЯННОГО ДЕКОРА ПРЕДМЕТОВ ИНТЕРЬЕРА В РОССИИ И ЕГО СОВРЕМЕННАЯ ЗНАЧИМОСТЬ

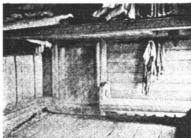
Предметы интерьера с деревянным декором, начиная с древнейших времен, считаются символом роскоши и изысканности. На сегодняшний день необходимо провести анализ культурного наследия предметов интерьера с деревянным декором, поскольку это дает возможность получить информацию о процессах, которые происходили во всех сферах искусства, а также их взаимодействии. Декорирование предметов мебели является особенным культурным и социально-

историческим феноменом, поскольку его изучение дает понимание закономерности изменения отделки и декора через призму территориального и исторического аспектов.

В XVIII веке мебельное искусство в России приобретает свою самобытность, узорность, свойственную именно русскому искусству. Это связано именно с распространением народных мастеров, которые работали по дереву. Также в это время создавались формы многоглавых и шатровых деревянных церквей и резьба золоченых иконостасов. Ярким примером является Собор Покрова Пресвятой Богородицы (Храм Василия Блаженного) в Москве, который объединяет в себе русского народное искусство и одаренность русских мастеров.

Национальные черты русского быта и искусства не могли не сказаться на характере внутреннего убранства. Вдоль стен избы шли широкие лавки с резными опушками, в красном углу помещалась божница, перед ней стол. Что касается социальной верхушки общества, то здесь лавки крылись кармазинным (алым) сукном, стены расписывались растительным орнаментом (красочные «травы») (рис. 1).





Pисунок 1 - Внутренний вид избы по A.A. Бобринскому

Начиная с XVII века, когда международные связи Московского государства окрепли, русская культура влилась в русло общеевропейского развития, начинают появляться в небольшом количестве кресла и стулья с высокими резными спинками, обитые сукном или бархатом, ларцы, отделанные перламутром и черепахой, венецианские зеркала и другие предметы внутреннего убранства.

Н.Н. Соболев в своем труде «Стили в мебели» от Кабинета художественной промышленности отмечает, что стулья XVI века имели своеобразный деревянный декор. В первом томе «Русского декоративного искусства от древнейшего периода до XVIII века (1962 г.) приводятся иллюстрации стульев с деревянным декором конца XVII – начала XVIII в. Т.М. Соколова в «Очерках по истории художественной мебели XV-XIX веков» рассматривает декор стульев различных стран, в том числе и России [1]. Можно построить таймлайн схему, которая визуально представит в хронологическом порядке эволюцию деревянного декора мебели, начиная с XVI века, заканчивая XIX веком (рис. 2). На схеме мы видим, что деревянный декор изменяется, в нем находят отражение преобладающие на тот или иной период времени стили.



Рисунок 2 – «Таймлайн-схема» эволюции декора стула

На сегодняшний день, создание оригинальных изделий упростилось, поскольку декор для мебели можно покупать в готовом виде и закреплять с помощью клея. С появлением современных технологий (станков ЧПУ, 3D-принтеров) снижается цена на предметы интерьера с деревянным декором и сокращается время изготовления.

Чаще всего мебельные комплектующие выполняются из древесной пасты или пульпы, в составе которых мелкая древесная пыль и различные связующие вещества, которые обеспечивают характеристики, присущие натуральной древесине. Дополнительная обработка таким изделиям не требуется и применять их можно даже на кривых поверхностях, что дает возможность создавать различный дизайн. Также часто используется мембранно-вакуумное прессование для облегчения создания сложного дизайна. Часто при создании декора мебели используются аксессуары из полимерного состава. Они имеют монолитную структуру, в связи с чем ряд преимуществ: простота финишной обработки; нагретые детали могут сохранять форму и изгибаться без появления трещин; экономичность: поскольку это готовое решение; универсальность: крепить такой декор можно кразличных поверхностям (пластиковые поверхности, МДВ, деревянные поверхности).

На сегодняшний день применяются различные виды резного декора: орнамент, погонаж, розетки, различные угловые элементы, кронштейны, опоры, скульптурный барельеф и др (рис. 3).



Рисунок 3 – Классификация деревянного декора мебели

Орнамент часто используется в деревянном декоре мебели. Создаются ободки из цветочных мотивов, мелкие завитушки различной сложности, придающий утонченный вид мебели. Таким орнаментом часто украшаются не только мебель (шкафы, комоды, ящики), но и двери.

Погонаж (косичка) является одним из вариантов орнамента, который часто используется в декорировании самых различных изделий: двери, корпус и дверцы мебели, ширмы и перегородки.

Розетки, которыми декорируется мебель, являются универсальным декором, из используют как в единичном экземпляре (часть дизайна оконных или дверных наличников, дверей, предметов мебели), так и в составе орнамента (проходить нитью по ободку конструкционных элементов любой формы).

Уголки используются чаще всего на дверях и дверцах мебели, а с помощью кронштейнов можно сделать плавный эстетичный переход полки и стены. Опоры в прошлые века представляли собой набалдашники, а сейчас являются резным декором из полимеров.

Для создания определенной обстановки (классический стиль, стиль модерн) используется скульптурный барельеф. Он чаще всего размещается на спинке стула, или же на двери.

Картуш — это мотив, позволяющий привнести в помещение торжественность и респектабельность.

Эпохе Возрождения, стилю «барокко» или «рококо» были свойственны картуши. Это изделия в виде полуразвёрнутого свитка с эмблемой или надписью. В определенного стиля интерьерах они используются и в настоящее время.

Поскольку деревянный декор применяется в разных формах и объемах, то и использование его в различных стилях интерьера обосновано и необходимо (рис. 4).



Рисунок 4 — Применение деревянного декора мебели в современных стилях интерьера

Чаще всего такой декор используется в классическом стиле. В этом стиле дизайнеры используют качественные материалы во всех деталях. Статуэтки, панно, картины в деревянных рамах, лепнина, молдинги, зеркала, люстры с подвесками — все это неотъемлемые элементы декора в классическом стиле. И все они отлично смотрятся в сочетание с деревянным декором мебели.

Популярным стилем интерьера является стиль «модерн». В данном стиле древесина — один из основных материалов. Из дерева изготавливаются различные предметы интерьера с декором разной степени обработки [2].

Деревянный декор мебели используется и в современных урбанистических стилях: «конструктивизм», «минимализм» и «хай-тек» [3]. Они отличаются приёмами оформления, однако реализуют один принцип: утилитарное предназначение предмета его же и украшает. Деревянный декор в современных интерьерах обретает строгий и величавый или напротив, нарочито скромный вид.

Стиль «эклектика» является свободным и креативным, в нем происходит гармоничное сочетание разных декоративных элементов и использование разных стилистических решений. Именно деревянный декор помогает расставлять акценты в эклектическом стиле

Этнический стиль – это интерьер, оформленный согласно национальным традициям определенного народа. Деревянный декор в этническом стиле занимает особое положение [4].

Деревянный декор используются в различных видах и стилях интерьера, поэтому перед современным обществом стоит задача введения в научный оборот изученных и проанализированных предметов интерьера с деревянным декором, чтобы получить полную картину формирования российского дизайна предметов интерьера, его характеристики и особенности.

Литература:

- 1. Соколова Т.М. Художественная мебель: Очерки по истории художественной мебели XV-XIX веков.— М.: Сварог и К, 2000. 163 с.
- 2. Борисова, Е. А. Русский модерн: Архитектура. Живопись. Графика: Альбом. / Е. А. Борисова; Г. Ю. Стернин. М.: Галарт: АСТ, 1998. 359с.: в основном ил., цв. ил. (Серебряный век).
- 3. Шенцова О.М. Функционализм и минимализм в проектной культуре//Архитектура. Строительство. образование. –т 2014. № 1(3).- С.72-77.
- 4. Ефремова О.В. Художественные решения отечественного жилого интерьера 1990–2010 гг. : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013.

Zhimailova Zarina Zhukenova J. D

PROBLEMS OF COMPOSITION IN PAINTING OF KAZAKHSTAN IN THE EARLY 2000S

Жимаилова З.Е.

Жукенова Ж.Д., PhD, доцент

ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИЦИИ В ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА НАЧАЛА 2000-Х ГОДОВ

Казахстанская живопись XXI века развивается интенсивнее других видов искусства. Развивая в последние 10-15 лет новые художественные поиски в форме и жанрах, казахстанское изобразительное искусство сформировало высокий эстетический язык, вобравший в себя национальные традиции и современные методы и подходы.

Опираясь на труды искусствоведов Кундакбайулы Б.К., Ергалиевой Р.А., Турлыбековой А.М., мы пришли к выводу, что в последнее время казахстанская живопись сумела сформировать свой, непохожий на другие искусства национальный современный художественный язык как в структуре, так и тематике произведения.

В ходе исследования творчества известных современных живописцев было выявлено гармонично сосуществующие методы традиционного классического искусства и элементы современной живописи. Своего рода, симбиоз двух направлений в казахстанском искусстве формирует собой новое художественное развитие. Основанное на пре-

емственности традиционных живописных методов и подходов в ракурсе современного видения, в казахстанском искусстве наблюдаем развитие нового «ритма». Происходит это путем формирования уникального языка, отличного от языка искусства других наций, открыло новые направления, основанные на национальном миропонимании.

Отличие современной казахстанской живописи от европейской заключено в том, что казахстанские художники не выступают против традиционного искусства, они его развивают.

Живопись Казахстана характеризуется неослабевающим интересом в изучении этнокультурной составляющей, специфики функционирования ее особенностей в условиях современности. За время существования СССР сложилась единая по духу советская социалистическая культура, обогащенная традициями и бытом каждого народа. В национальную культуру Казахстана за весь период дружбы между братскими республиками была создана почва для успешного достижения значительных результатов в новых областях, ранее не существовавших видах искусства, чем являлась и живопись.

Основными художественными направлениями в работах живописцев Казахстана стал быт народа и отражением его культурных особенностей, а также образы современников. Художественные достижения повлияли на развитие искусствознания и критики. Труды Турлыбековой А.М., Кундакбайулы Б.К., Золотаревой Н.Н., Ергалиевой Р.А. Внесли свой вклад в изучение истории и актуальных проблем, тенденций развития изобразительного искусства Казахстана.

Проблемы изучения композиции с ее закономерностями, методами построения, средствами передачи выразительности являются актуальной проблемой для большинства художников. Владение ее основами позволяет грамотно выстроить диалог с произведениями искусства. Выбор сюжета, положение образов, художественные приемы являются идейным замыслом художника. Существующие принципы построения затрагивают вопросы идейного замысла и толкования темы, проблемы колорита, пространства. Раскрытие композиции возможно в том случае, если при рассмотрении отдельных ее фрагментов, будет оставаться целостное восприятие своеобразности мастерства художника.

Вместе с общими принципами построения композиции, художественное мышление движется в разных направлениях, это и трехмерные композиции, где объекты вступают во взаимоотношения в пространстве; плоскостная и линейная форма композиции, в которой каждый персонаж имеет свое четкое положение.

В своих трудах, М. Алпатов [1] выявил в живописи четыре основных течения формирования композиции: академизм, натурализм, формализм и реализм. Искусственно созданные композиции присущие

академизму с некой театральностью, приводило к отстранению художника от реальности. Но, вместе с тем, воображение имел четкую схему исполнения задуманного. Под натурализмом подразумевается естественное восприятие окружающего. Формализм же в свою очередь отказывается от содержания, отдавая предпочтение форме, где важен конечный результат. Реализм отказывается от слепого копирования натурализма, отрицая при этом абстрагирование формализма, отдавая предпочтение импрессионизму.

Секрет выразительности композиции достигается художником путем удачно расположенных объектов в трехмерном пространстве. Этой же цели служат разнообразие выбора горизонта, угла зрения на представленные в картине предметы, высокая культура обработки поверхности холста, осмысленное соотношение световых, цветовых и линейных элементов картины. При этом линия, мазок, пятно, свет, горизонт, угол зрения и ракурс приобретают самостоятельное эстетическое значение.

Композиционное решение не ограничивается применением или использованием определенных правил, приемов и способов, а всегда проявляется как творческий процесс. Оно в каждом новом произведении предстает как новая творческая задача, направленная на осуществление и выявление новой художественной идеи и замысла. Мастера казахстанского изобразительного искусства, такие как Д. Касымов, М. Нургожин, рассуждая о принципах построения композиции, отмечают важность творческой идеи, историческую достоверность и правдивость сюжета. Как например, для Т. Тлеужанова важны детали, сюжет, собранный им материал, что в дальнейшем определяет работу над композицией.

В первые годы Независимости государства, остро встал вопрос о необходимости новой общенациональной идеи, способной объединить общество. Без преувеличения можно отметить кризис, связанный не только с экономическими, политическими изменениями, но и отсутствие национальной идентичности, который переживала большая часть населения. В связи с этим растет потребность в укреплении духа единства [6].

Поиск идентичности, своей культурной принадлежности, стало главной идеей поколения художников, оставшихся по ту сторону социализма. Они делают попытки воспроизвести древние сюжеты, героев, основываясь на историю своего народа. Адаптируют историю прошлого в нынешнюю реальность, придавая ей оттенок национального своеобразия.

С развитием изобразительного искусства Казахстана происходит переосмысление работ современников как внутри, так и за пределами

страны. Растет спрос на искусство локальных художников. Здесь, мы впервые сталкиваемся с таким понятием, как художественное заимствование, вдохновленный идеей через призму собственного восприятия, воспроизводимого с помощью своих характерных образов и форм, позволяет создать совершенно иное, уникальное и самобытное произведение.

Роль, которую играет культура в формировании идентичности, позволяет создать базовую систему ценностей и отражается в сохранении уникальности, способствующая установлению духовной связи во взаимоотношениях с социумом, а также соотнесения себя к национальной культуре и традициям. Понимание ее облегчает построение межкультурного диалога. Феномен «кризис идентичности», подразумевающий под собой устойчивое понятие идентичности, ее способности



адаптации в окружающий мир и некое изменение индивида с отличными от предыдущих традиций.

Зрителей сведущих в искусстве волнует другое. Они видят в работах Тлеужанова ни сколько мастера станковой живописи, сколько подражателя. Художник не стесняется переосмысливать старые сюжеты, при этом не воруя и не копируя. Он вдохновляется. Ищет истоки.

«Арабский наездник в пустыне», написанная итальянским ориенталистом Джулио Розати в 19 веке, является первоисточником

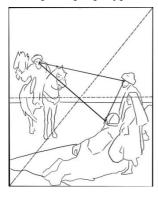
не менее известной работы Т. Тлеужанова «Номады» [8], к которой он обращается за сюжетом в ее создании. Прежде всего обращает на себя внимание сочетанием внешней легкости и внутренним беспокойством.

Фигуры сидящих полны тревоги, которая читается во взгляде стоящего мужчины. За исключением, птицы, склонившей тело вниз, готовая взлететь, остальные объекты достаточно прочны и стабильны в своих позах, но в то же время достаточно невесомы. Этот неуловимы переход от одного цвета к другому, твердость, настороженность представляет собой специфичную связь. Каким же образом достигается подобный результат?

Картина имеет вертикальное расположение с приблизительным соотношени-



ем 4:3, что способствует удлинению по вертикали и усиливает удлинение характера фигур.



Задний план делится на два прямоугольника, границы которых стираются к горизонту, превращая их тем самым в единую фигуру. Пропорции верхнего прямоугольника 4:3, а нижнего - 2:1, подчеркивающие направление всего произведения вверх. При этом невооруженным взглядом заметно превалирование неба над землей, что добавляет воздуха самой картине.

Как уже говорилось ранее, вытягивание композиции способствуют не только задний план, но и непосредственно сам стаффаж

[2]. Данное впечатление производят ряд других характеристик. Соотношение трех объектов в пространстве уводит взгляд зрителя вглубь к всаднику, приближающемуся к группе людей. Ярко-красный цвет ковра показывает беззащитность семейства, возвышая фигуры. Вышеприведенные факторы влияют на общее впечатление от картины.

Композиция целого способствует определить основные направле-

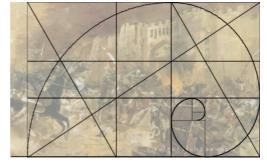


ния. Как верхний, так нижние объекты расположены на одной наклонной оси, что помогает установить две точки опоры. Два основных плана вступают в спор между собой с противоположных сторон. Это отчетливо видно на схеме, на которой можно проследить два противоположных диагональ-

ных направления устремляющихся друг к другу. Доминирующее дви-

жение влево усиливается диагональю ковра, подчеркивая, как бы монолитно группу людей.

Увесистое полотно утяжеляющее низ картины Тлеужанов «облегчает», добавив беркута на руку всадника.





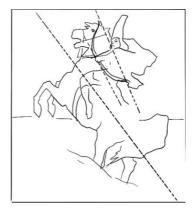
Исходя из вышесказанного, композиция представляет собой взаимно уравновешенные элементы, и, чтобы передать смысл картины, зритель должен заглянуть глубже, проанализировав структуру композиции, двисоотношение абстрактных элементов. Другой пример - картина «Битва за Отырар» [8], где зрителю предстает батальная сцена уничтожения Чингисханом туркестанского города Отрар, славившегося на Востоке своим культурным наследием (библиотек, ученые и поэты). Полотно наполнено не только духом патрио-

тизма, геройства, мужества и отваги, но и передают чувство тревожности. Картина имеет горизонтальное положение с приблизительным со-

отношением 1:2, что визуально вытягивает полотно по горизонтали. Изображение имеет ярко выраженную вертикаль, разделяющую пространство на 2 прямоугольника с соотношением 2:3, причем данный прием использован для усиления визуального напряжения между враждующими сторонами, к тому же предположение подтверждается композицией заднего плана, где зритель может заметить начало сооружения [2]. Автор применил прием светотеневой моделировки, усиливая глубину пространства путем игры контрастов от светлого к темному. Композиционно можно отметить использование приема «золотого сечения».

Помимо этого, художник предлагает обратить взор на разворачивающиеся действия как в полыхающей крепости, так и в толпе сражающихся батыров, тем самым показывая всю объемность и мощь данного произведения, характерные прерывистые движения объектов, воспринимаются как единство про-





странственно-плоскостной формы композиции. Каждая деталь вписывается тщательно, объединяя между собой каждый сантиметр полотна, одухотворенный патриотизмом.

Источником вдохновения для написания «Царица Томирис» [8] послужила работа Жака-Луи-Давида «Бонапарт на перевале Сен-Бернар», написанная в 1801 году в эпоху царствующего в то время романтизма. Сакская царица Томирис стала символом свободы и несокрушимости духа в истории Казахстана. Ее образ по сей день воодушевляет и находит отражение в работах многих художников.

Картина по конфигурации имеет соотношение сторон 1:1. Линия горизонта находится ближе к середине холста. Фигура Томирис, сидящая на коне визуально уравновешивает композицию за счет своего положения на верхней половине холста. Композиция развивается по диагонали [2], об этом подчеркивает сам автор, усиливая работу положение коня и лука в руке царицы. Стиль написания отличает от источника своей уверенностью кисти, что добавляет динамики и наполняет «воздухом» всю работу, заставляя зрителя ощутить на себе энергетику легендарной царицы.

Исходя из примеров художественного заимствования на основе работ Т. Тлеужанова, можно уверенно сказать, что апроприация художественных образов не всегда ведет к полному копированию, а дает некий стимул к воплощению творческого замысла и способность переработать то или иное произведение. Копирование, в свою очередь, хоть и подчеркивает оригинальность произведения, но является причиной деградации в творчестве художника. Тогда как подражание и переосмысление образов способствуют к углублению и продвижению выбранной темы, развивая художественное мышление художников, тем самым пополняя национальное изобразительное искусство новыми образами.

Проблема композиции затрагивает идейно-художественные аспекты создания произведения искусства, отражает уровень развития национальной культуры. Решение их напрямую зависит от индивидуальных особенностей процесса построения композиции художником.

Литература:

- 1. Алпатов М. Композиция в живописи. Искусство, 1940 г.
- 2. Архнейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва, 1974 г.
- 3. Ергалиева Р.А. Трансформация культурной традиции в соременном искусстве Казахстана. Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств), 2017 г.
- 4. Золотарева Л.Р. Педагогическое искусствоведение. Алматы: Білім, 2011. 395 с.

- 5. Кундакбайулы Б.К. 100 шедевров искусства Казахстана. Живопись. Скульптура. Графика. Алматы, 2013 г.
- 6. Малиновская Е.Г. Национальная школа в ситуации смены вех: искусство Казахстана 1990-х. «В поисках падежа» // Современное искусство востока. Москва, 2017 г.
- 7. Оспанов Б.Е. История становления и развития художественнографического факультета // Вестн. Казахского нац.пед. ун-та им. Абая. Сер. «Художественное образование: искусство-теория-методика». Алматы, 2004. № 2 (5). С. 3-7.
- 8. Тлеужанов Т. Талгат Тлеужанов. Живопись, 2013.
- 9. Турлыбекова А.М. Искусство Казахстана в 20-80-е гг. XX века: истоки и тенденции развития // Павлодар, 2014 г.

Turbay M.O., Izhanov B.I..

REFLECTION OF REALITY THROUGH IMAGES OF SYMBOLISM IN WORKS OF KAZAKHSTAN ARTISTS OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Турбай М. О. Ижанов Б. И.,

кандидат педагогических наук, профессор

ОТРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ ЧЕРЕЗ ОБРАЗЫ СИМВОЛИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАЗАХСТАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20 ВЕКА

Период конца XX века для казахской культуры был назван новым этапом для формирования традиционной живописной культуры. Художники работали одним духом, вели поиски нового изобразительного искусства без границ социалистической идеологии.

Символизм — направление в европейском и русском искусстве, возникшее на рубеже 20-го столетия, сосредоточенное на художественном выражении идей, которые находятся за пределами чувственного восприятия посредством символов. Представителей данного течения назвали символистами, они выражали тоску по духовной свободе, стремились прорваться сквозь видимую реальность к реальностям скрытым, пытались постичь идеальную сущность мира, его подлинную и вечную красоту [1, с. 26].

Символическое искусство, которое стремится раскрыть сущность, существует с древних времен. Оно выполняло магические, ритуальные и священные функции, помогало уравновесить природу.

С незапамятных времен символическое искусство действовало как средство понимания человеческой природы и как средство понимания тайн вселенной. Одним из его наиболее полных и богатых проявлений является то, что символизм - это художественное направление, зародилось во Франции в середине 1880-х годов. Это быстро распространилось в другие европейские страны и было включено в молодую культуру Соединенных Штатов.

Символизм родился из-за неудовлетворенности философов, теоретиков и практиков литературы и искусства позитивистским мировоззрением, рационалистическим и материалистическим пониманием мира. В последние два десятилетия двадцатого века вера в безусловную силу разума угасла, и точных наук недостаточно, чтобы полностью постичь истину. Индустриализация и технический прогресс не смогли удовлетворить эмоциональные потребности того, кто уходил и терял себя в конце века. Философы, поэты и художники поняли, что сущность природы не ограничивается материальной стороной явлений, поскольку сама сущность бытия духовна. Вера в двойственную, физическую и ментальную природу вселенной привела к стремлению преодолеть материальный барьер и войти в духовный мир в погоне за неясными и недоступными, но подсознательными желаниями.

Появление художников, графиков и скульпторов, которые верят в передачу искусства через сложные эффекты философских рефлексов, поэтических открытий и литературных образов шло их становление. Подражание природе в романах натуралистов и более подробное описание открыли путь к безграничным возможностям фантазии. Познание, основные средства познания, предельная субъективность и индивидуальность, бесконечная творческая свобода являются отличительными чертами нового художественного направления и ключевыми чертами символической эстетики.

В Казахстане, как и во Франции, символизм отвергает академическую живопись и эклектическую красоту, которая ранее преобладала в искусстве и в виде упадка живописи. Символизм в Казахстане возник во второй половине XX века, и укрепляется известными художниками такие как С. Айтбаев, А. Сыдыханов, Сахи Романов и другие.

Рассматривая работы казахстанских художников, можно сделать вывод, что в их живописи нет представления о классической перспективе, а композиционные решения являются интуитивными импровизациями в природе.

Ергалиева Р. в своей статье «Современное изобразительное искусство Казахстана» пишет: «Возмутителями спокойствия стала группа художников, лидером которых со всей очевидностью был признан Салихитдин Айтбаев. Именно они внесли идею свободы в дальнейшее

развитие творческого процесса. Сознательно отстранив себя от опеки идеологии, главным смыслом своей жизни и творчества они считали собственную историческую и творческую идентификацию». [2.с.6] Автор считает, что слова Айтбаева и его соратников в то время были революционными и смелыми.

Художники этой группы четко изложили свою приверженность национальному стилю изобразительного искусства. Художники работали условно, но их картины были не лишены жизни и выразительности. Они смогли выразить смысл работ, используя национальные цвета в своих картинах. Работа молодых художников впитала в себя основные направления того времени. Их работа характеризуется лаконичностью, интенсивностью цветов, четкостью силуэтов, простотой и четкостью композиционных решений. Все это было прорвано через сложный личный мир художников.

Изучая научные исследования Ергалиевой Райхан «Казахское изобразительное искусство XX века и традиционное мировоззрение» можно понять автора в трактовке образов принципы условности средневековой миниатюры Востока, преломляя в полотнах формообразующие приемы декоративно - прикладного искусства, и в первый орнамент, художники не воспринимали при этом задачу создания «национального стиля» как абсолютную самоцель. Ощущая себя потомками и наследниками духовных сокровищ Великой степи, древнего Туркестана, они сознавали внутреннюю необходимость раскрыть в новых видах искусства вековой, присущий народу, способ мироведения. [3]

Это то, как художники этого поколения позиционируют себя, внося новый вклад в национальную художественную школу, и благодаря их самоотверженности и смелости художники открыли дверь в новую фазу изобразительного искусства Казахстана. Они не занимались искусством, которому учили, всегда искали что-то и насыщали свои работы новыми формами и идеями.

В 1966 году в г. Москве, на «Манеже», была открыта Всесоюзная выставка молодых художников с участием казахских художников. Это была основа формирования современного искусства в Казахстане. Настоящим прорывом и ярким примером казахского искусства является картина "Счастье" Салихитдина Айтбаева, казахстанского живописца, графика и писателя 1960-х годов.

Полотна «Счастье», «Молодые казахи», «Гости пришли» были наполнены духом казахской национальной традиции. Но постимпрессионисты, в частности мексиканцы, оказали большое влияние на формирование стиля художника.

Уморбеков Г. в своей статье «Развитие современного искусства Казахстана» указывает: «Казахские художники, несмотря на то, что им

приписываются копирование западных школ, имея представления о важности практических знаний в современном искусстве (упражнения в той или иной форме и течений искусства) осознано шли на это. Ведь синтез культур получился очень удачным, и то, что привнесли художники Казахстана в развитие современного искусства, является большим результатом в целом для нашего народа». [4, с. 187]

Для художников того времени образ степи стал символом жизни, и в ней жили их герои. Охристая краска степных холмов, животворящая сила казахской степи и их неотъемлемые основы, а также жизнь их предков. Создавая собственный стиль в живописи, они хотели воссоздать мир Великой степи в своих картинах в соответствии с правилами жизни. Айтбаев сознательно отводит свой народ в глубь степи, сохраняя при этом традиционный казахский образ жизни, говоря о своем понимании происхождения нравственных ценностей, неразрывной связи между природой и человеком, своих чувств и отношения к своему месту рождения и жизни в нем. Его герои благородны и величавы, их действия спокойны и точны, словно они живут там, где нет временных рамок. Эти принципы проявились у всех художников этого поколения, но у каждого по-своему, то, как они сами видят и чувствуют: у О. Нуржумаева структурно четко, у А. Сыдыханова декоративно, броско и ярко у Т. Тогусбаева, у Ш. Сариева пластично и пронзительно. Это в своих трудах описывала и Ергалиева Р. [5]

Триптих Сыдыханова рассказывает о восстании казахского народа против царской диктатуры. Его задача не восстановить события тех лет, а показать характер событий, основываясь на поэтичных сказаниях. Копбосинова Р. пишет: «В полотне «Восставшие» о начале народного движения, о решимости идти на борьбу говорит сцена благословения (бота) воинов перед предстоящим боем. Казнь стихийно восставших против царизма и столкновение противоположных сил — основное содержание картины «Покоренные». Центральная часть триптиха «Голоса поэтов» символизирует освобожденного народа. Живопись яркая, сочная, контрастная. Это усиливает героический характер повествования». [6, с. 7-8]

Обращение художников к прогрессивным тенденциям XX века, прослеживается в драматизме их произведений. Символизму как искусству присущи революционные настроения, это наблюдается в работах этой группы художников.

Казахстанские художники восприняли весь спектр вопросов традиции, преемственности, оригинальности и инноваций не только сознательно, но и целенаправленно, как личную задачу. Из материала об искусстве Казахстана 2 половины XX века можно сделать вывод, что художники стремились изменить систему выразительных средств живописи, используя отношение национальных традиций к чувствам своего народа. Образы казахского эпоса, обычаев, сказок были организованы с принятием красоты человека и природы. Это придало их работе особый национальный колорит. Для создания национального стиля художники тянутся к опыту традиционного декоративного искусства, к восточной миниатюре. Подобно Ривере, стиль был основан на эпохе итальянского Ренессанса и дополнялся его интересом к древнему мексиканскому искусству, когда молодые художники полагались на принципы традиционной культуры, классического искусства и Востока как своего собственного источника переводя образ жизни на язык изобразительного искусства.

Появление нового искусства в Казахстане в 2 половины XX века вызвало так называемый шок в национальном сознании. Но интерес к этому виду искусства все же был, а именно у того круга людей, которые устали от коммуных идеологии, которые грезили о свободе, об отсутствии рамок привитых социалистическим реализмом.

Итак, появление символизма в стране свидетельствовало о осведомленности казахского народа, и о развитой национальной живописной школе. Талантливые живописцы С. Айтбаев, А. Сыдыханов и Сахи Романов привнесли новую интерпретацию художественных принципов в станковой живописи. Сформированный ими национальный стиль живописи, хоть и не сразу, но все же занял свое почетное место в изобразительном искусстве Казахстана.

Созданный художниками этого периода национальное искусство стало одной из насыщенных страниц формирования художественной живописной школы. Важным моментом в процессе сближения инновационных сфер культуры с традиционным духовным опытом художников Казахстана. Поиски художников, реализовались себя в различных версиях, а особенно можно заметить в работах Абдрашита Сыдыханова.

Наиболее значительным этапом в творчестве А. Сыдыханова пришелся на конец 80-х годов. Затем художник предложил собственную концепцию художественного выражения, принципиально новую для всей культуры Казахстана. он создал новые картины, используя танба - древний родовой знак казахов.

В интервью для для сайта zakon.kz так говорит сам Абдрашит Сдыханов: «Над символами тамба. У наших предков было 92 тамба - 92 символа 92-х родов. Их создали ведические пророки аулие-ата. Они были изображены графически, а я же разработал их форму, цвет, изображения. Зная символы, можно снять боль и болезни, остановить кровь. У меня у самого прошла боль в ногах. Как-то в начале девяностых годов я сидел, пил чай, и вдруг у меня подошва загорелась. Было

такое ощущение, что под ноги положили раскаленное железо. Было очень больно, я растерялся, испугался и приставил ноги к железной холодной ножке стола. Сразу прошло. Потом только до меня дошло, что не надо было этого делать, надо было перетерпеть. Это была мощная энергия, которой обладали наши пророки, в том числе Иисус. Кстати, до увлечения символами я много пил, даже лечился. Год-два держусь, а потом опять срываюсь. А тут тягу к спиртному как рукой сняло, я уже в течение двадцати с лишним лет вообще не употребляю алкоголь.» [7]. В этой статье можно заметить, как его жизнь изменилось не только внешне, но и духовно. Среди многочисленных картин, выполненных символике есть работа символ Адай символизирующий дух война.

Одним из значимых произведений для художника считается «Пустая лодка», она плывет словно в легком светлом тумане мимо скалы, очертания которой, так же, как и лучи солнца, едва уловимы. по словам самого автора это картина олицетворение совершенного человека. Совершенный человек похож на пустую лодку: он все лишнее из себя выбросил и свободно плывет по реке жизни.

Сыдыханов изучая творчество известных мастеров XX века, проявил свои знания, пропущенные через призму традиционной древней тюркской культуры, в своем творчестве и переосмыслил эти идейные нюансы в космогоническую символику живописной интонаций. Из этой плеяды художников Сыдыханов больше всех увлекался экспериментами, об этом говорят его многочисленные произведения. Он пробовал экспериментировать не только с маслеными красками, но и с различными фактурообразующими технологиями.

Национальное искусство пережило сложный период становления и развития, и впитало в себя мировые тенденций живописи, прошло через них и приобрело национальную образный колорит. В начале развития каждого периода были выдающиеся художники.

Смелость поставленных художниками задач уверенно передала новый этап в искусстве Казахстана. Этот период во многом определялся поиском этого поколения. Именно художники этой группы зарекомендовали себя, они внесли новый вклад в Национальную школу живописи, и благодаря своей самоотверженности и смелости художники открыли дверь в новую фазу изобразительного искусства. Они не занимались искусством, как их учили, они всегда что-то искали и насыщали свое творчество новыми формами и идеями.

Поиски свежего национального подхода было связано тем что художники не хотели больше работать в рамках установленных норм и программ, а также по канону академизма соцреализма или классицизма, они прорвали барьеры для социализма и необходимость работать на определенном языке или методом.

Они стремились изменить систему выразительных средств писания живописи, учитывая их отношение к национальным традициям и чувства их народа. Образы казахских эпосов, преданий, сказок организовало их восприятие о красоте человека и природы в целом. Это придало их работе особый национальный колорит. Художники тянутся к традиционному восточному искусству и миниатюрному искусству для создания национального стиля.

Основная трудность в понимании реальности через изображение символа в живописи - отсутствие привычных, похожих на жизнь образов. По принципу подражания природе, не единственному в истории художественного познания мира, со времен Платона возникла идея, что мир не такой, каким он выглядит, и истинная сущность вещей лежит в основе их видимая оболочка.

Появление символики в искусстве Казахстана во второй половине XX века вызвало ажиотаж в национальном сознании. Но интерес к этому виду искусства был очень велик, и группа людей устала от идеологических разногласий, дружелюбия тех, кто мечтал о свободе, и отсутствия ограничительных рамок.

Удивительно, что произведения, созданные много лет назад, до сих пор сбивают зрителя с толку. Пожалуй, в истории искусств не было такого периода, когда картины или скульптуры через столетие все еще назывались бы «современным искусством», воспринимались бы так остро, рождали дискуссии и споры у массового зрителя, сохраняли бы способность вызывать сильную эмоциональную реакцию.

Литература:

- 1. Айхенвальд Ю. И., «Чехов», Серия «Силуэты русских писателей», В трех книгах. Москва, издательство «Товарищество »Мир», 1913–1914 гг. Элек.ресур: http://www.litres.ru/pages/biblio book/?art=2593985.
- 2. Ергалиева Р. Современное изобразительное искусство Казахстана Алматы 2002.- 54 с.
- 3. Ергалиева Райхан Абдешевна. Казахское изобразительное искусство XX в и традиционное мировозрение. Живопись. Скульптура: дис...док. Искусствознания- Алматы, 2001.- 292 с.
- 4. Уморбеков Г. Развитие современного авангардного искусства Казахстана. // статья. Керуен 2009, С. 182- 190 с.
- 5. Ергалиева Р. «Этнокультурные традиций в современном искусстве Казахстана» Алматы: Ниц Гылым, 2002.- 182 с.
- 6. Копбосынова Р. Молодые художники Казахстана. Живопись, графика, скульптура.- «Жазушы»- Алма- Ата- 1972.- 37 с.
- 7. https://www.zakon.kz/213453-abdrashit-sydykhanov-ja-drevnijj.-ja.html

Iskakbek Serikzhan, Izhanov Baikonger

HARMONIOUS AND ARTICAL COMPOSITION IN THE WORKS OF CHINESE FOLK ARTIST AMAN MUKANOV AND KAZAKHSTAN ARTIST

Ысқақбек Серікжан, Ижанов Байқоңыр

педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор.,

АМАН МҰҚАНОВ ПЕН ҚАЗАҚСТАН СУРЕТШІЛЕРІНІҢ ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ ОРТАҚ ҮНДЕСТІК ЖӘНЕ КӨРКЕМДІК КОМПОЗИЦИЯ

Қытайдағы белгілі өнер танушы ғалым Ли Кай Рұң Қытай халық суретшісі Мұқанов шығармаларына былай деп баға береді: Аман Мұқановтың май бояулы туындыларында кескіндемелік стилі қалыптасып – кең сахарада өскендіктен қазақ халқынаң дәстүрлі эстетикалық сүйіспеншілігі мен танымы санасына сіңіп, көкейіне орнаған. (1)

Сурет жазу барысында ұлттық көркемділікті бейнелеуге құлшынған, сол арқылы өз халқының көңілінен жол табуға тырысқан деуге болады. (2) 1985 жылы «Жаңа өрлеудің 85 жылы» ықпалында Аман суретші де шығармашылық өмірін бастап, жаңа стил жарату сапарына калам баскан.

Оның жазған жұмыстары «Жым-Жырт Қанас», «Асқар тау, Айдын көл» туындылары кескіндеме жазуы стилі жағынан алғашқы туындыларынан ақ айқын аңғарылады. Мұқановтың геометриялық құрылымға байланысты картиналарында формашылдығы басым, деседе касіби суретшілер бетін қақпай белін буу позициясын ұстанып келелі.

«Жым- Жырт қанас» ең алғаш «Әсемөнер» журналында жарық көргеннен кейін Ауміндағы көрмеге қатынасып, сурет әуескерлері жеке жинақтарына сақтауға алғаны, Аманды шексіз шаттыққа бөлеген еді. Деседе, қазақ жұртшылығы бұл суреттің жазылу стилін түсінбегендіктен тереңірек ізденуден бас тартқан. Аманның қарауынша, қазақтан шыққан бір ұрпақ суретші болғандықтан қазақтар өзі салған туындыларының жан дүниесін толық түсінуі керек.

Сол арқылы халықтың өзіне деген сүйіспеншілігі мен үмітін ақтамақ болған. Көптеген қазақ жастары мен өрендерді әсемөнерге қызықтырып әрі тәрбиелеп, әсемөнер мамандығын қазақ арасында дамытуды арман етеді [3].

Мұқановтың шығарма жазу әдісінде өзіндік қалыптасқан жазу тәсілі, майлы бояу кескіндемесіндегі шеберлігі шыңдалған суретші

екенін танимыз. Аман Мұқановтың сыр құпиялы картиналарында, импрессионизмді (шығармада нәзік сезім мен ішкі тебіреністерді) алға қояды, қияли түсініктік құбылыстардан, композициядағы бояу, нұрларды арашалап отырады, экспрессионизм (субъективті сезіммен, тверчестиюалық шалқуларды, кейіпкер немесе автордың ішкі бұлқыныстарын суреттеуге мән береді) ағымындағы факторларды қозғай алады.

Жалпы Мұқанов шығармасының құндылығы негізінде талай жас суретшіге көркемдік өнердің есігін ашып, ұлы даланың ғажайып табиғатын тамашалауға мүмкіндігі жетерлік. Біздің зерттеуіміздегі басты нәтиже Мұқановтың шығармашылық шеберлігіндегі көркемдік құбылыстардың құндылығын сараптап, үлкен тұлғалы кәсіби суретші екендігін Қазақстандағы қазақ халқына таныту. Төменде Қазақтың классикалық суретшілері мен Мұқановтың шығармаларындағы ортақ үндестікті зерделейік, салыстырайық.

Аман Мұқановтың «Көкпар» мен Қанафия Телжановтың «Көкпар» шығармасы тақырыбы, жалпы бейнеленген мазмұны жағынан ұқсастық табады. Көкпар тарту Түрік тектес халықтарда, ежелден бар ат үстінде тұлпардың жүйрігін, жігіттің қайратын сынайтын ұлттық спорт өнерінің бір түрі.

Бұл жұмыстарға көшпенділердің споттық ат жарыстарының ерекшелігін ашып көрсеткен тақырыптар, сонымен қатар біртұтас идеялар да енгізілген. Қазіргі кезде де жалғасын тауып келе жатқан ежелгі ойындардан рухтандырғыш күші эпикалық көтеріңкі әсерлі ракурста нақты көрсетіліп, динамика мен мәнерлікке толыққан. Көшпендінің қозғалысқа құштарлығы және бейімділігі бұл туындыларда абсолюттенеді.

Онда қайта жанданған құмарлақ пен жұмылдырушылықтың, далада құйындай ұшқан атпен бір дене болып тұтасушылықтың көне аңыздармен, қазақ даласының толқымалы, мазасыз, өзгеріске толы тарихымен ұқсастығы байқалады. Өткен күн мен қазіргі кездегі құрмет тұтқан болашағына деген сенім өмір сүреді, және кескіндемеші мәңгілік дәстүр шеңберінен шығып кетпей, осы сенімді негізбен бастау дұрыстығымен теңестіреді.

Ұлттық менталитетке тән көркем суреттеудің күшті жағының бірі оның шығармашылығында мүлдем өзгеріп кетеді. Шындықты суреттеудегі поэтикалық елес пен шындықты қайта өзгертудегі еркін шығармашылық қабілетті кескіндемеші бабалары — көшпенділер ұрпағынан мұра етіп қабылдап алған. Шындықты қозғалыстың гиперболасы ретінде қайта жасаған өсіңкі ырғақ, үдемелі қозғалыстың динамикасы — Телжанов өнерінің шешуші кезеңі болып табылады.

Оның шығармашылық әдісінің қалыптасу ерекшелігі дәстүрлі мәдениетте қортындыланған рухани таным әдістерінде нығаяды.

Қазақ ұлтының даңғайыр суретшісі Қанафия Телжанов бұл картинаны 1960 жыдары жазды. Мұнда ептілік пен батылдық талап ететін халық ойыны жігіттерге күш пен көрсетудің мерекесіне айналған. Қылқалам шебері қазақ халқының еркіндікті сүйетінін өз шығармаларында көрсете білген.

Тура көрерменге қарай лап қойған селдей, атқа мінген топ жөңкіліп келеді. Картина толы қозғалыста сияқты да құлағыңа жылқының кісінегені, тұяқтарының дүрсілі, адамдардың айғай, шуы естіледі. Бірінші қатарда — үшеуі. Қызыл көйлекті батыр, ол тек ойынның қызығынан басқаны сезер емес. Тізгінді жіберіп, жеңістің қуанышынан екі толқын аспанға көтере күнге, бүкіл далаға айғай салып келеді [4, 7 б].





(1-сурет)

(2 - сурет)

Мұқановтың айтысына қарағанда "менің шығармадарым Қазақстандағы әйгілі суретші Қанафия Телжановтың туындыларына мазмұндық, тақырыптық, түстік шешімдері жағынан ұқсастық табады" дейді. Бұл деректер бізге ата бабалар аманаттап кеткен ұлы даланың қасиетінен болса керек. Екі еледегі қазақ суретшілерінің шығармашылық ішкі толқыныстарының үндестік табуы ұлттық рухтың қасиеті, бұл келешек ұрпақтардың ұлттық санасын оятатын толғақты мәселе болмак.

Аман Мұқановтың «Қабанбай шоқысы»(1994ж), «Көк шоқы» (1991ж), «Нұрланған Тянь-Шәнь» (2001ж), «Тау баурайы» (1996ж) картиналары мен Әубакір Ысмайыловтың «Хантәңір жайлауы» (1959ж), «Жайлау» (1956ж), «Көртоғай» (1945ж) қатарлы шығармадары, тақырып, мазмұн, композиция жағынан үндестіктер табады. Әсіресе тақырыптық, бейнеленген мазмұн идея жағынан, ішкі түйсікті, сезінуі жағында ұқсастық бар.

Жалпы Ысмайыловтың тау пейзаждарында тәңір тауының асқақтығын, өрлігін адам сезіміне бірлестіру арқылы кеңдікті, биіктікті

көрсете білген. Табиғатты рухын сезінудегі тапқырлығы айқын сипат алған, ол таулы алқаптың көз тартарлық қарапайым да қатаң көрінісін суреттей білді. Өзен ағып жатқан тар шатқал, тік жарқабақтар, батып бара жатқан күн сәулесінің шапағына боялған.

Ерекше композициялық құрылымы, дәләлдеп айтқанда, туған жердің, таудың көркемдігін, табиғаттың қас қағым сәттегі өзгерісін өте шеберлікпен суреттей білген. Таудың қуаты және ұшы-қиыры жоқ аспан тартылысы көк пен жерді аса дәріптеген, таулар мен ағаштарда, аңғарлар мен өзендерде жанды деп ұғынған бабаларымыздың көне сенімдері жайлы естеліктер сыры жасырынған.

Суретші кезең де, әсер де емес, керісінше табиғаттың адам жанымен бірлігі толғандырады. Уақыттың, ғасырдың, тарихтың кезеңі және табиғатпен бірлікте өмір сүрген қазақ ұрпақтарының алмасуы арқылы Ысмайылов өзінің туған даласының образын қабылдайды.







(4- сурет)

Жер мен көк екі бастаманың бірлігі мен бөлінбейтіндігін, осы екі құдіретті ұлылықтың арасында өтіп жатқан өзінің күнделіктілігімен қымбат адам өмірі жайлы мифті қарау болып табылады. Құдай берген тамаша табиғаттың әсемділігі мен парасатына қатыстылық адам өмірінің барысына салтанатты іс кейпін береді.

Мифтің жан-жақты поэтикасы кенептердің композициялық шешімдерінде туындайды жене бұл жерде суретшілердің шеберлігі психологиялық мақсатта, адамзаттың қысқа ғұмырын мәңгілік өлшеммен өлшеу үшін көркемөнердің алдына даланың құшаққа сймайтын бүкіл кеңістігін жайып тастайтындай болады.

Қасиетті Алатаудың қойнауында өскен тау баласының шығармаларының үндестік табуы бізге мынаны түсіндіреді: дәстүрлі дүние танымның тұтастығы, этномәдени дәстүрдің ерекшелігі әлемнің имманентті үндестігі, әдеттегі шынайы және жоғарғы рухани ұлылықтардың өзара байланысы мен біркелкілігі, жердегі болмыстың аспан, космостық сфералармен ара қатынасы, адамзат және табиғат бастамалары теңдігінің негізгі жақындығы барлық жанды затты рухтандыру, ұлттық ойлаудың қасиеті сияқты негізгі жағдайлар қазақ кескіндемешілердің шығармаларында үндестік тапты.

Аман Мұқанов «Жайлауда» (1993ж) туындысы мен Молдахмет Кенбаевтың «Асауға құрық салу» (1957ж) атты жұмыстары мазмұндық шешімдері жағынан іштей үндеседі. Мұнда екі шығармада жаз жайлауда дала төсінде асау үйреткен малшылардың қайсар мінезі көрсетілген. Адамның табиғат пен күнделікті өміріндегі үйлесімдікте тепе-теңдіктің негізгі дәстүрлі идеялары суретші үшін принципті катогория ретінде ашылған.





(5- сурет)

(6- сурет)

Бұл заңдылықтарды түсіндіру үшін ол қортындыланып жинақталған, символикалық көлемді сюжеттерді іздейді. Халық өмірін жақсы білу суретшілердің туындыларда дәстүрлі өмірді, мифопоэтикалық параметрлері бойынша түсіндірумен сәйкес келеді. Шебердің көтеріңкі болмыстық, мифологиялық шығармашылық күйге келуі, ерекше әсерлі және толығымен туындының композициялық шешімін айқындай алу мүмкіндігі осыдан болар. Поэтикалық әсірелеуде оның қиялы қаншалықты жоғары қарай өрлесе, халық өмірін сипаттайтын оның дәстүрлі сюжеттері камералық тұрмыстық жанрлық түсіндіруден соншалықты алшақтайды.

Олардың айқын бір ғана эпикалық құрылымы халықтың эпикалық дәстүрін кескідемеде жаңа қырынан өзгерту жайлы айтуға мүмкіндік береді. Суретші туындыларындағы табиғат, дала — жай ғана рахат өмір емес. Бұл туындыларда халық дәстүрі прагматизімінің сарқыншақтары, өзекті, өмірге өте қажет маңызы нақты түрде көрсетілген. Адам мен табиғат жақындасуы мен бірігуінің, адамның табиғатқа үндеуі мен тәуенділігінің нәтижесі дәстүрлі мәдениетте адамның пайдасына шешілетін мал басының көбеюі, жердің құнарлылығы сияқты шынайы өзгерістерге әсерін тигізеді.

Суретшілер шығармаларындағы өзекті ойлар – адам мен табиғаттың тепе-теңдігі идеясын көрсетіп, өзгертіп және оны кескіндемеде үздіксіз анықтай отырып, шығармашылықтағы «Шексіз ұлттық ізденісті» жүргізеді. Әрбір мәдениетке қажетті өзін-өзі анықтау үрдісі бұл жерде ұлттық ментелитет пен дәстүрлі сана үшін өте маңызды идея арқылы жүзеге асады.

Суретшілердің рухани дәстүрден мирас болып келе жатқан, ғасырлар бойы халықты шаруашылық және мәдени тәртіпке бағындырған концепциясы мен ұлттық сананың тұрақты шамасына адамзаттың назарын тағы бір мәрте аударуды өздерінің борышы деп сезінуі қазақ мәдениетінің негізгі рухани орны болып қалыптасты және шығармашылық көріністің жаңа салаларыда толық айқындалды.

Әдебиеттер:

- 1. Ли кәй рұң, Сүйіспеншілігі сахараға тамыр тартқан май бояулы суреттің хас шебері, Қазақ халқының мақтанышы Аман Мұқанов, Шыңжаң өнер академиясы журналы(Қытай тілінде), 2005.
- 2. Суретті өнер тарихы. Алматы: Алматыкітап баспасы, 2014. 400 б.
- 3. Ғалиев В. 3., Қазақстан XIX ғасыр суретшілерінің шығармадарында. Алматы: Өнер, 2005. 160 бет + 2 баспа т-т жапсырма
- 4. Телжанов Қ., Алматы «Өнер» баспасы, 2006. 128 б.
- 5. Телжанов Қ., Қазақстан бейнелеу өнерінің шеберлері. Алматы «өнер» баспасы,1982. 148 б.
- 6. Аманның майлы бояулы суреттер жинағы, Шыңжаң халық баспасы, Үрімжі қаласы, 2012.12. 60 б.
- 7. Кенбаев М., Альбом . Алматы, 1983

V СЕКЦИЯ

МӘДЕНИЕТТАНУ/ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Akbulatov Dauren

HISTORICAL AND CULTURAL RELATIONS OF THE TURKIC PEOPLES

Акбулатов Д.К. педагогика ғылымдарының магистрі ТҮРКІ ТІЛДЕС ХАЛЫҚТАРДЫҢ ТАРИХИ МӘЛЕНИ БАЙЛАНЫСТАРЫ

Тарих пен география туркі мемлекеттері мен ұлы көшпенділер империялары сабақтастығының айрықша моделін қалыптастырды. Бұл мемлекеттер ұзақ уақыт бойы бірін-бірі алмастырып, орта ғасырдағы Казакстанның экономикалық, саяси және мәдени өмірінде өзінің өшпес ізін қалдырды. Қазақстан - күллі түркі халықтарының қасиетті «Қара шаңырағы». Бүгінгі қазақтың сайын даласынан әлемнің әр түкпіріне тараған түркі тектес тайпалар мен халықтар басқа елдер мен өңірлердің тарихи удерістеріне елеулі улес қосты. Қазақстанның ежелгі астанасы халқымыздың рухани орталығы ғана емес, сондай-ақ, бүкіл түркі әлемі ушін киелі орын болып саналады[1]. Тарихи деректер мен жылнамаларға аса зер сала қарастырсақ түркі фольклоры мен әдебиетінің түптөркіні мен қайнар көзі сақ дәуіріне барып тіреледі. Тарихшы ғалымдар қазіргі Қазақстан жерінде сақтар біздің дәуірге дейін мың жыл бұрын өмір сүргенін жазады. Олардың мәдениеті жоғары деңгейге жетіп, металл қорытып, қару-жарақ, сауыт-сайман жасау ісінде де таң каларлық жетістіктерге жетті. Жазба деректер растағандай, VI- VIII ғасырларда түрік тайпалары арасында ауыз әдебиеті – фольклор кең тараған. Халықтар мен халықтар, мәдениеттер мен мәдениеттер арасындағы байланыстарды салыстырып тексерудің жолдары көп. Ұқсастық, үндестік бірде көне заттық ескерткіштерден көрінсе, екінші бір тұста ескі наным-сенім жағынан анғарылады. Қазақтар мен түркі тілдес халықтарының бір алуан рухани туыстығы музыкалық фольклор тарапынан табылғандай екені анық. Сонымен қатар фольклордың сансалалы, салт-дәстүр, ырым-кәделер, ойын-сауық т.б. кат-қабат тамырласып жатқанын ескерсек, онда түркі тілдес халықтар фольклорын біліп-игеру, тұтастай саралай зерттеу халық пен халықты, ел мен елді жақындастырады. Түркітану ілімінің негізі ерте қаланса да, туысқан халыктардын бір-бірімен жакындығы, рухани кұндылықтарынын

ортақтастығы жайлы сөз арасындағы айтылған пікірлер болмаса, салыстырмалы түсініктер кең көлемде жүзеге асырылмады. Әрбір түркі халықтары бұл тұрғыдан ойлану керектігі бүгінгі уақыт талабы, ғасырлар тоғысының үкімі мен үзілген тарихтың алға бастар үкілі үміті екендігі анық. Түркі халқы қаншама ғасырлар өтсе де ерлерінің есімін ұмытпай, атадан-балаға аңыз қылып жеткізіп отырды. Олардың ерлік жолдарын өздеріне өнеге тұтты. Сақ-Ғұн заманынан жеткен ерлік жырлары мен аңыздарына, ертегілері мен әпсәналарына орта ғасырларда өмір сүрген батырлар туралы да жырлар қосылды. «Қырымның қырық батыры», «Қобыланды батыр», «Ер Едіге», «Ер Тарғын» жырларындағы кейбір мотивтер сонау сақ дәуірінен бастау алып, арқылы жеткендігі байқалады. Ғұндар заманын көкем бейнелеген шығармалар көне заманда Европа халықтары тілдерінде жазылып, көптеген зерттеулер мен өнер туындыларына негіз болған. Бұл жыр-дастандардың көпшілігі ғұндардың атақты қолбасшысы, ержүрек батыр Аттила (Еділ) патшаның ерлік істеріне арналған. Қазақ халқы және олардың арғы ата-бабалары сақтар мен ғұндар батырларын Камбар ата төлінсіз суреттемеген. Ат-ер жігіттің жорықтағы жолдасы, мұңын шағар мұндасы [2]. Қазақтың атқа міну мәдениеті мен жылқы шаруашылығы жер жүзінде Ұлы даладан тарағаны тарихтан белгілі. Жылқының қолға үйретілуі атқа міну мәдениетінің де негізін қалады. каруын асынған салт атты сарбаз айбарлы көшпенділер империялары тарих сахнасына шыққан дәуірдің символына айналды. Ту ұстаған салт атты жауынгердің бейнесі- батырлар заманының ең танымал эмблемасы, сонымен қатар атты әскердің пайда болуына байланысты қалыптасқан көшпенділер әлемі «мәдени кодының» айрықша элементі.

Түркі тілдес халықтарының дәстүр-салт жағынан көп ұқсастығын көшпелі өмір зандылығы қалыптастырған адамгершілік, ар-ождан, мінез-құлық көрсеткіштерінен бөле қарауға болмайды. Дәстүр-салттағы бұл мінездемелік ерекшеліктері уақыттың өтуімен байланысты жаңа ұрпақ талғамына сай жаңарып, толығып отырды. Көшпелі өмір, қоршаған ортаның географиялық климаттық ұқсастығы бұл тайпалардың наным-сенімі мен дүниетанымына да бірегей ықпал жасап отырды. Бұл ұқсастықтар кейінгі Скиф, сақ, ғұн, үйсін атымен жазба тарихқа белгілі бола бастаған тайпалардың жол-жоралғы, салтдәстүрлерінде бой көрсеткен моральдық, ақыл-естык нормативтерді қалыптастырды. Түркілер тарих сахнасында тез арада пайда болып, өз аттарын көптеген халықтарға қалдырып, ғайып болды. VI-XII-ғасырларда Қазақстан аймағын мекендеген халықтар мен ұлыстар мәдениеті туралы жазба әдебиеттен, археологиялық жазбалардан, құлпытастардан және ескерткіштерден білуге болады. Белгілі этнограф ғалым

С.Е.Малов V-XV ғасырларға жататын ежелгі түркі жазу-сызуларын көп уақыт бойы зерттегеннен кейін: «... Осы ескерткіштердің бәрі немесе осы ескерткіштердің бәрінің айтары түркі тілдес халықтар тарихы үшін ортақ арқау болып табылады...»-деген еді [3]. Әрбір халықтың даму деңгейінің көрінісін сол халықтың мәдени мұраларынан, мәдени тарихынан көрүге болады. Жаңа дәуірдің алғашқы ғасырларында Қазақстан жерінде бірнеше көне түрік тілдерінің таптары қалыптасты. VI-VII ғ. Түрік қағандығының құрамына енген Орталық және Орта Азияның түркі тілдес тайпалары белгілі жазуды пайдаланды. Күлтегін жазуының авторы халыққа мынадай өсиет айтады: «Түрік халқы, егер сен өз қағаныңмен бірге болсаң, Отаныңмен бірге болсаң, өз бектерінмен бірге болсан, өз үйінде қайғысыз, бақытты өмір кешесін». Бұл жазулар жазылғаны қанша уақыт өтсе де, қаншама су ақса да, олардың мәні, маңызы күні бүгінге дейін жойылған жоқ, қайта олардың идеялары қазіргі заман мұраттарымен үндесіп жатыр. Мәдениеттің дамуына Қазақстан халқының Қытаймен, Орта Азиямен, Волга Булгариясымен, Киев Русімен «Ұлы Жібек жолы» арқылы байланыстары әсер етті. Бұл кезең мәдениетіне тән ерекшелік қалалардың, қала тұрмысының өркендеуі болды. Ортағасырлық ойшылдардың бірі Қорқыт есімі VIII ғ. Сырдария өңірін мекендеген оғыз-қыпшақ тайпалары арасында кең тараған. Қорқыт күйлері біздің заманымызға жеткені өз алдына, оларды музыкалық оқу орындарының оқу бағдарламасына енгізіп, жастарға білім мен тәрбие беруге кеңінен қолданылып келеді. Қорқыттың музыкалық шығармаларымен қатар «Китаби дедем Коркуд» (Қорқыт ата кітабы) ІХ-Х-ғасырлардағы Оғыз мемлекеті халқының өмірі, дәстүрлері, салттары, түркі халқының тарихы әңгіме болады. Бұл ортағасырлық тарихи-этникалық шығарма болып табылады[4].

1-мыңжылдықтың соңында айтыс жанрының көркем фольклордағы дербес түр ретінде қалыптаса бастағанын, түркілік руханиятқа тән құбылыс – сал-серілер шығармашылығының алғашқы өкілдері осы кезенде тарих сахнасына шыққанын, ақын жыраулар поэзиясымен тікелей байланысты осы дәуірге тұспа-тұс келгенін атап көрсетеді[5].

Түркі тілдес халықтарының музыкалық аспаптарының пайда болу, шыққан тегі бір. Ежелгі түрік жазу-сызуларында аттары аталатын кейбір аспаптар түркі тілдес халықтарында күні бүгін де кездеседі. Қазақ халқының музыкалық аспаптары түркі тілдес халықтарының, сондай-ақ қалмақтар мен манғолдардың музыкалық аспаптарына көп ұқсастығы бар. Қырғыздың халық музыкасын зерттеушісі В.Виноградов: «Музыка аспаптарының өзара байланыстылығы тайға таңба басқандай, ап-айқын көрінетін белгілері Солтүстікке, Орталық Қазақстанға, Оңтүстік Сібірге, Алтайға жетелейді». Одан әрі былай

делінген: «..Қырғыз музыкасы да, Қазақ музыкасы да, бір кезде бейне бір тамырдан өсіп шығып, бөлек бөлек бүр жарған қос өркен іспетті» [6]. Түркі тілдес халықтарының музыкалық аспаптары өзара ұқсас болғанымен, олардың жасалуында бірқатар айырмашылықтар бар. Әр бір тектес аспаптарын зерттегенде түрлі халықтардың эволюциялық дамуының кейбір жақтарын аңғаруға болады. Түркі тілдес тайпалар арасында үрлеп және ұрып ойналатын аспаптармен бірге ішекті, тілді және сілку арқылы дыбыс шығаратын аспаптар да қолданылған. Көне аспаптардың көптеген аттары VII-XII-ғасырлардағы түркі жазу-сызу ескерткіштерінде де кездеседі. Көптеген халықтар арасында жекелеген аспаптардың кеңінен таралғаны байқалады. Мысалы: өзбек, әзербайжан, ұйғырлардың музыкалық аспаптары парсы және араб аспаптарымен, тувалықтардікі манғол аспаптарымен барынша ұқсас келеді. Осы аспаптар жайында өнертану ғылымының докторы Ф.Кароматов былай деп жазды: «Олар анағұрлым жетілдірілген, бүгінгі музыкалық аспаптардың алғашқы үлгілері бола отырып, шалғайдағы, жазық далалар мен биік таулар баурайындағы еңбеккерлерінің өмірінде маңызды жайылымдарда өзбек атқарады» [7].

Бұл аспаптар түркі тілді халықтарға сонау бағзы заманда-ақ белгілі болған. Қарақалпақтарда, қырғыздарда, хакастарда, алтайлықтарда, якуттарда, татарларда, башқұрттарда кейбір көне аспаптар әлі күнге ұмыт қалып келеді. Бұл мәселе біздің музыка тану ілімімізде жеткілікті дәрежеде зерттелмей отыр[8].

Корыта айтқанда, адамзат адамзат болып жаралғалы, ұлт, халық, ел саналғалы бері қаншама мыңдаған жылдар өтіп келеді. Түркі тілдес халықтарының арасындағы туыстықты, бір-бірінің тарихи-этникалық, дуниесіндегі ұқсастықтардан, рухани ундестіктерден, мәдени сыйластықтардан қимастықтар туып отыр. Ұлы мекен түркі тілдес халықтарының арасында міне бүгінгі таңда, яғни XXI-ғасырға аманесен жетіп ауызбіршілік, достық пен ынтымақтастыққа қол жеткізіп Нәтижесінде, Орта Азия мен Қазақстанның арасында халықаралық мәдени қарым қатынастар орнап, заман талабына сай мәдениеті өркендеген әлемнің ең бір өркениетті елдерімен өзара ыкпалдасуына септігін тигізері сөзсіз.

Әдебиеттер:

- 1. Назарбаев Н.Ә. «Ұлы даланың жеті қыры». Егемен Қазақстан газеті, 21 қараша 2018 жыл.
- 2. «Тәуелсіздік идеясы және көркем мәдениет» 1-к. Алматы-2010,289 б.
- 3. Малов С.Е. Ежелгі түрік жазу-сызуларының ескерткіштері. М-Л.., 1951, 3-бет.
- 4. НағымұлыН. Мәдениеттану. Астана-2010ж.-312 бет.

- 5. Турсунов Е.Фольклор в эпоху аль-Фараби //Аль-Фараби и развитие науки и культуры стран Востока. Алма-ата,1974,100-101.
- 6. Виноградов В.Қырғыздың халық музыкасы. Фрунзе, 1958, 71 бет.
- 7. Кароматов Ф.Өзбектің аспаптық музыкасы. Ташкент,1972,4 бет.
- 8. СарыбаевБ. Қазақтың музыкалық аспаптары Алматы-2017, 205 -бет.

Kryzhanovska Tetiana

ARE LESSONS OF SPIRITUALITY: ASPECT OF TEACHERS' PROFESSIONAL TREINING OF «ART» INTEGRATED COURSE

Крыжановская Т.И.,

кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории, теории музыки и методики музыкального воспитания Института искусств

Ровенского государственного гуманитарного университета УРОКИ ДУХОВНОСТИ: АСПЕКТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЕЙ ИНТЕГРИРОВАННОГО КУРСА «ИСКУССТВО»

Мы живем во время активного проникновения достижений научно-технического прогресса во все сферы жизни общества. Привычными стали такие ее характеристики как практицизм, рациональность, экономическая целесообразность и т.д. Сегодня техногенные искусства успешно соперничают с традиционными, которые являються ядром художественной культуры социума. Эти и другие факты свидетельствует о некотором снижении в общественном сознании роли духовного начала. В связи с этим важен поиск путей актуализации духовного наследия человечества, например искусства, с целью использования его возможностей в образовании школьников.

В школе посредником между личностью ученика и художественными духовными образами, выступает учитель, в частности интегрированного курса «Искусство». Последний недавно вошел в учебный процесс в условиях реформы украинской системы образования и обуславливает активный методический поиск. Поэтому проблема готовности будущих учителей интегрированного курса «Искусство» к реализации образовательных целей средствами духовной музыки своевременна, требующая особого научного внимания.

Отметим, что исследования художественного потенциала духовной музыки (Л. Кияновская, Л. Корний), путей его адаптации к содержанию современного школьного образования (В. Андрущенко, И. Кошмина, В. Молодиченко, И. Пелячик, Э. Печерская, Д. Ширин, О. Якутина и др.) разноаспектно решают современное музыкознание,

художественная педагогика, методика музыкального образования. Процессу профессиональной подготовки учителя-музыканта к эдукативному (педагогическому) использованию духовной музыки уделено значительно менше внимания (И. Григорчук, Л. Москальова, Л. Радковская, Ю. Смаковский и др.). Современный учитель, формиру-ющий поколение, способное обеспечить культурный прогресс своей державы, должен учитывать жизненные реалии и профессионально реагировать на возросшую роль церкви в жизни социума. Поэтому продуктивный диалог образования и религии, в частности в аспекте духовной музыки, возможен при условии адекватних методических поисков в сфере высшего педагогического образования.

Цель предложенной статьи: обобщение методических подходов, способствующих результативности профессиональной подготовки учителя дисциплины «Искусство», использующего в учебном процессе духовные произведения.

Понятия «духовность», «духовное искусство», «духовная музыка» как ключевые в контексте заявленной нами проблемы сегодня требуют уточнения. Энциклопедическое определение говорит: «Духовность – свойство души, которое проявляется в преобладании духовних, моральних и интелектуальных интересов над материальными [3]. С.У.Гончаренко уточняет: это индивидуальная выраженность в системе мотивов личности двух фундаментальных потребностей: идеальной потребности в познании и социальной потребности жить, действовать для других... [1].

Психология утверждает, что личностная духовность проявляется в человечности, сердечности, откровенности к другим людям,... она несовместима с такими чертами как эгоизм, черствость, ориентация на материальную выгоду. Кризис личностной духовности - путь к деградации личности, потере человечности [4]. Американский мыслитель Р.В. Эмерсон считал: «Великие люди это те, кто видит, что духовность гораздо сильнее любой материальной силы». С ним соз-вучен украинский композитор Е.Ф. Станкович: «Все, что делает человек, его поступки, действия на этой земле связаны з понятием духовности».

Исследователь 3. Гнатив считает, что стратегия духовной эволюции человечества на основе вечных моральных ценностей — центральный вопрос религиозного мировоззрения украинского народа. Поэтому современной школе необходимо сотрудничать с церквой, так как религиозный гуманизм — важная составляющая нашей культуры. Без знания Библии многие произведения искусства останутся нами не понятыми [2].

Исследуя роль духовной музыки в формировании педагогической культуры учителя, Ю. Смаковский приходит к выводу, что феномен

православной духовной музыки содержит ярко выраженную воспитательную суть, которая проявляется в синтезе высоких (в морально-эстетическом сенсе) текста и мелодики, звуковом продуцировании системы духовных норм, что влияют на процесс культивирования личности, создания условий для ее саморазвития. Ученый также отмечает положительное гармоничное влияние духовной музыки на интелектуальную, эмоциональную, психофизиологическую личност-ные сферы [10].

В процессе преподавания курса «История музики» для будущих учителей мы часто обращаемся к духовным произведениям. Акцентируем внимание на емкости многозначности понятия «духовная музыка». Преимущественно студенты определяют её как связанную с религиозными текстами; как исполняемую во время богослужения. Духовными называют также произведения, содержащие высокоморальные, общечеловеческие идеалы. Такой диапазон подходов к данной дефиниции объясняется тесным историческим сосуществованием и взаимовлиянием религиозной, народной, светской составляющих отечественной музыкальной культуры.

Конкретизировать содержание термина «духовная музыка» (в узком смысле) позволяет, например, сравнение образцов древнерус-ского распева (знаменные «Херувимская», «Богородица, Дево, радуйся») и композиторских произведний на эти же тексты (например, А.Веделя, М.Вербицкого) по критериям: роль, значение слова (соотношение текста и музыки), содержание музыкальной выразительности, присутствие индивидуального авторского начала, уровень исполнительской сложности и т.л.

Обсуждение особенностей образного содержания позволяет дифференцировать обиходные и концертные духовные произведения. Мы использовали паралель между музыкой и иконописью, демон-стрируя канонические и иконы-картины, изображающие Богородицу, напривизантийская «Богородица c Христом» И «Богородица» В.Боровика. Итак: церковная, обиходная музыка - «родная сестра религии», посредник между человеком и божественным миром. Её языковая палитра не должна вызывать в сознаниии жизненных ассоциаций, ярких эмоциональных реакций. Восприятие высоких молитвенных образов требует от участника церковного действия сосредоточенности, созерцательности, углубленности. Что же касается концертного духовного творчества, то. несмотря на религиозный смысл, лучшие его образцы являются обращенными к человеку глубокими, философскими произведениями, демонстрирующими богатую образную палитру.

Помня, что будущие учителя музыкального искусства преподают школьный интегрированый курс «Искусство», используем в учебном

процессе интегрированный подход. С точки зрения Л. Масол интеграция в художественном образовании предусматривает объединение частей учебно-воспитательного процесса в единое целое, согласование компонентов содержания и упорядочение связей между ними. Это обеспечивает системность знаний и обобщенных способов художественной деятельности, формируя целостную многомерную художественную картину мира [8].

Известно, что духовная музыка — неотделимая часть церковной службы. В синтезе с другими искусствами она коментирует, дополняет, обогащает смысл молитвы. Не даром выдающийся чешский философ Я.Гус утверждал: «Кто поёт, тот молится дважды». Считаем: художественная интеграция способствует «воссозданию среды» существования духовной музыки, что соответствует концепции интегрированного обучения искусству - а именно: предметно-интегративной модели общего художественного образования [7]. Не следует также забывать о важной психологической предпосылке: процесс объединенного влияния искусств способствует активизации взаимодействия анализаторов реципиетна, усиливая и обогащая тем самым его процессы восприятия, интерпретации, оценки, творчества.

Сегодня в педагогике сформировались ряд позиций по вопросу классификации интегрированных подходов. Например, за критерием содержания - это духовно-мировоззренческая, эстетико-искусствоведческая, комплексная интеграция [9]; предметная, межпредметная, общепредметная интеграция [6]; её синтетический, последовательный, воссоединяющий виды [11].

Ориентируясь на индивидуальный музыкальный опыт студентов, используя межпредметную интеграцию, включаем в содержание курса «История музики» элементы методики школьного музыкального образования. С этой целью студентам предлагаются вариативные задания профессионального содержания. Например:

- 1. Предложите дидактическую информацию к обеспечению восприятия отдельных обиходных песнопений.
- 2. Подготовьте мини-справочник для школьников «Духовная музыка».
- 3. Раскройте содержание основных (отдельных) номеров Литургии (Мессы).
- 4. Создайте презентацию на тему: «Християнский храм как созвучие искусств».
- 5. Подготовьте упражнения для сольфеджирования на материале обиходных песнопений и концертних призведений духовного содержания.

6. Обоснуйте учебно-воспитательные возможности духовного творчества М. Березовского, А. Веделя, Д. Бортнянского, Н. Лысенко, Н. Леонтовича, Леси Дычко и др.

Исходя из существующих организационно-методических особенностей преподавания интегрированных уроков в школе, мы используем практические занятия интегрированного типа. Напомним, что их суть состоит в объединении разнопредметных блоков информации с целью достижения целостности представления о предмете познания. Предлагаем фрагменты практического занятия по дисциплине «Мировая история художественной культуры с методикой преподавания» на тему: «Музыкальная экскурсия в христианском храме».

В начале занятия актуализируем необходимые знания студентов в беседах на темы: «Храм как место общения человека с божественным миром. Античный и христианский храм»; «Христианский храм – дом Бога. Символы храмового искусства».

Основная часть занятия - это музыкальная экскурсия». Её начинаем с восточной части храма - алтаря, символизирующего Рай. Напоминаем о существующей церковной традиции открывать или закрывать вход в алтарь в самые важные моменты богослужения.

Сольфеджирование фрагмента греческого распева «Благослови, душе моя, Господа», музыкальное восприятие «Херувимской» Г.Сковороды, - эти формы работы способствует проникновению в содержание данных частей службы, которые напоминают о грехов-ности человека и поддерживают надежду праведных на Царство Божье.

Демонстрация иконостасов с царскими вратами позволяет обратиться к образу Богородицы. Возможна учебно-концертная форма работы: исполнение студентами молитвы П.И. Чайковского «Богородице, Дево», «Прелюдии До мажор» (1 т. ХТК) Й.С.Баха, с элементарным музицированием «Аве Мария» Ф.Шуберта, поєзии Т. Г. Шевченко «Мария».

Средняя часть храма – наос (святилище) – наибольшая зона храма, венчаемая куполом. Предназначается для всех мирян. Потому во время службы прихожане вместе исполняют отдельные песнопения, например «Верую». Предлагаем творческое задание: придумать свои мелодические варианты молитвы «Отче наш».

Притвор (пристройка) - западная часть христианского храма, где традиционно находились кающиеся и готовящиеся к крещению люди. В давние времена здесь могли присутствовать представители иных вероисповеданий. Часто это место понимают как связующеее звено между верующими и атеистами. Однако и в жизни последних духовность необходима. В этой части «музыкальной экскурсии» мы предлагаем студентам найти среди светских музыкальных призведений близкие

выше воспринятым релизиозным образам. Вот отдельные из названных:

образ Марии и её материнской любви созвучен с жанром народной колыбельной, хоровой обработкой Н.Леонтовича «Із-за гори сніжок летить» («Из-за горы снежок летит»);

идеал гармонии человека в мире, созданном Богом, звучит в кантате Н.Лысенко «Радуйся. ниво неполитая» (Пч.), хоровом цикле Б.Лятошинского «Времена года»;

образ зла, насилия - в «Симфонических фресках» Л.Грабовского;

состояние радости, ликования, утверждения позитивних сторон человеской жизни отображено в финалах симфоний «Украинской» Н.Калачевского, №2 Л.Ревуцкого и т.д.

Обобщаем содержание практического занятия в нескольких плоскостях: образовательной (многогранность содержания понятия «духовное искуство, музыка» и сопутствующих категорий); воспитательной (духовность - важнейшая часть жизни общества, которая способствует утверждению общечеловеческих идеалов); профессионально ориентированной (духовные произведения содержат значительные образовательные возможности, которые реализуются при условии педагогического обеспечения активности школьника-реципиента).

Решая задачи академической и профессиональной подготовки учителя, интегрированный, проблемный, профессиональный подходы способствуют углублению музыкального и художественного образования студентов, моделируют формы школьной художественно-образовательной работы, усиливая активную составляющую процесса обучения. В то же время будущему учителю необходимо помнить, что путь приобщения школьника к духовному искусству не предполагает только искусствоведческий и религиозный подходы. Организовывать восприятие духовных произведений - значит способствовать внутреннему диалогу ученика с художественным образом.

Литература:

- 1. Гончаренко С.У. Український психологічний словник / С. У. Гончаренко.- К.: Либідь,1997.- 275с.
- 2. Гнатів З.Українська духовна музика в контекті сучасного процесу едукації / З. Гнатів // Молодь і ринок.- 2011.- №2 (73).-С.117 120.
- 3. Духовность / Серия «Европейская энциклопедия» [Главный редактор Дудик В. С.].- Кн.1.- К.: Европейская энциклопедия, 2008.- 688с.
- 4. Дьяченко М. И., Кандыбович Л.А. Психологический словарь-справочник / Л. А. Кандыбович.- Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2001.
- 5. Крижанівська Т. І. Методика комплексного розвитку художньої культури молодших школярів на уроках музики: Науково-методичний посібник [Текст] / Т. І. Крижанівська. Рівне: РДГУ, 2001. 106 с.

- 6. Максимова В. Н. Межпредметные связи в учебно-воспитательном процессе современной школы: Учеб. пособие по спецкурсу для студентов пед. ин-тов / В. М. Максимова. М.: Просвещение, 1987. 160 с.
- 7. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія / Л. М. Масол. К.: Промінь, 2006. 432 с.
- 8. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва в основній школі: Методичний посібник для вчителів / Л.М. Масол. К.: Шк. світ, 2012. 128 с
- 9. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі: Посібник для вчителів [Текст] / Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е. В. Бєлкіна, О. В. Калініченко, І. В. Руденко. Х.: Веста: Видавництво «Ранок», 2006. 256 с.
- 10. Смаковський Ю. Роль духовної музики у формуванні педагогічної культури вчителя / Ю. Смаковський // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2017, № 3 (67).- C.252 260.
- 11. Терентьева Н. А. Художественно-творческое развитие младших школьников на уроках музыки в процессе целостного восприятия различных видов искусства / Н. А. Терентьева. М.: Просвещение, 1990. 184 с.

Murzaliyeva Sadzhana

INTERACTION OF THE TRADITIONAL AND POPULAR ART IN MODERN MUSIC CULTURE

Мурзалиева С.С., магистр искусствоведения

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИОННОГО И МАССОВОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Культура современного Казахстана развивается активно и динамично, успешно усваивая и адаптируя на своей почве ведущие общемировые тенденции развития музыки. Но, как и любое национальное государство, Казахстан стремится к сохранению своей этнической самобытности, и эти устремления, особенно обострившиеся после обретения страной независимости, определяют сегодня жизнь рядовых казахстанцев и официальную культурную политику страны.

Важнейшей составляющей музыкальной культуры являются народные музыкальные инструменты. Казахские инструменты — это не только историческое наследие, а еще и показатель уровня высокого духовного развития народа и эстетического вкуса. Многие музыкальные инструменты, сегодня включены в культурное наследие.

Кобыз и домбра — одно из самобытных явлений отечественной музыкальной культуры, своеобразная эмблема казахского традиционного искусства прочно утвердившиеся в казахской музыке, в качестве сольного, ансамблевого и оркестрового инструментов. Изменился социум и эти изменения повлияли на форму, вид, структуру инструментов и восприятие кобызовой и домбровой музыки в целом. Однако преемственность в эволюции древней традиции сохраняется, хотя и происходит смена механизмов ее функционирования, жанровое и стилевое обновление. По словам музыковеда У. Джумаковой «европейская концертная практика «перевернула» эстетические нормы традиционных жанров. Новый этап развития внес такие свойства, как виртуозность, стабильность формы, чисто инструментальный способ передачи содержания. Для традиционных жанров казахской музыки такие изменения были весьма существенными. Был осуществлен «перенос» из одной исполнительской традиции в другую» [1, с. 111].

В начале XXI века мы наблюдаем за новым явлением в музыкальном искусстве, а это включение народных инструментов в массовое музыкальное искусство.

Сегодня, в Казахстане наблюдается неуклонная тенденция усиления ориентации на ценности западной культуры, и функционирование народной музыки также испытывает на себе эти влияния. Молодежь больше привлекает эстрадная музыка и шоу-представления, которые заполнили большую часть эфиров национального и кабельного телерадиовещания страны. В этой связи закономерно, что большую популярность стали завоевывать концерты «миксты», где звезды казахстанской эстрады исполняют свои хиты в сопровождении оркестра народных инструментов. К примеру, исходя из практики казахского оркестра филармонии г. Нур-Султан, в марте 2015 года состоялся такого рода концерт под названием «Қызыл гүлім-ай». Количество слушателей в зале составило более 1000 человек. Концерт был воспринят неоднозначно, вызвав и положительные, и отрицательные отзывы. Однако, статистика посещения говорит сама за себя. Таким образом, столичная филармония стала первопроходцем в деле популяризации и применение эстрадных жанров в традиционной форме.

К подобному эксперименту прибегли музыканты знаменитого казахского Государственного академического оркестра им. Курмангазы, в г.Алматы. В связи с празднованием юбилейной даты (оркестру исполнилось 85 лет) администрацией оркестра было запланировано и реализовано несколько новых проектов, одним из них, стало уникальное событие, состоявшееся 15 февраля 2019 года — «Ночь в Оркестре Курмангазы: Мировые хиты». На концерте приняли участие известные звезды эстрады Казахстана. В исполнении оркестра и солистов прозвучали самые популярные произведения казахстанских и зарубежных композиторов. Впервые в одном концерте в оригинальной и специально созданной интерпретации — аранжировки прозвучали хиты мировых звезд как Стинг, Леонард Бернстайн, Карл Дженкинс, Андреа Боччели, Заз, Джеймс Ласт, Фредди Перрен, Раймонд Паулс и другие. Уникальный концерт сорвал бурю аплодисментов.

Менеджеры оркестра помимо концерта, пошли дальше и организовали специальную программу для ценителей музыки и не только: мастер-классы, выставка из музыкальных инструментов и национальных украшений, фотозона, фуршет из национальных напитков.

«К началу XXI века этап европеизации культуры завершился, начался новый: американизации и одновременно с ней – глобализации. Возникло явление исполнительства на электронной домбре и электронном кобызе. Зачинатель нового направления – Жасарал Енсепов», - пишет исследователь Г. Омарова [3, с. 506]. Она же обращает внимание на такую новую форму бытования традиционной казахской музыки, как, например, международный проект «Тлеп».

Последний представляет собой проект по созданию британским композиторов Карлом Дженкинсоном музыкальной композиции на темы казахских песен и кюев для симфонического оркестра, хора и солистов, с элементами джаз-рок, поп-музыки, с участием казахских инструментов и «национального горлового пения» (исп. Е. Хусаинов). Данный проект был реализован по заказу бизнесмена-мецената Сапара Искакова, который является потомком кобызиста-баксы Тлепа, жившего в XVIII-XIX веках. Премьера прошла в Лондоне, «Тлеп» был исполнен Западно-Казахстанским филармоническим оркестром под управлением М. Бисенгалиева с участием кобызистов и других музыкантов из Казахстана, хора из Финляндии и исполнителей из Великобритании.

Несмотря на то, что «Тлеп» – это пока еще единичный проект, он, в то же время, наглядно демонстрирует изменившиеся условия бытования традиционной музыки в современном казахстанском обществе, находящемся на стадии перехода от индустриального к постиндустриальному. Обществу, когда современные технологии, новые формы звукозаписи и трансляции музыки раскрывают огромный потенциал традиционного искусства, кардинально меняющего при этом свое исконное содержание и семантику.

Сегодня искусство традиционных инструментов переживает новые преобразования в своем развитии, включаясь в общий контекст развития массовой музыкальной культуры, отражая мировые тенденции вестернизации и глобализации. Параллельно в казахстанском композиторском творчестве наблюдается активное развитие сочинительства и появление новых произведений в нетипичных традиции жанрах и стилях. Этот процесс, отметим, следует рассматривать как составную часть общего процесса трансформации и развития казахской традиционной музыки, претерпевшей в XX веке коренные метаморфозы. Пока-

зательны в этом смысле нововведения 80-х годов XX столетия, вылившиеся, например, в создание симфонической поэмы «Последний день Отрара» Ж. Дастенова с включением в партитуру партии *сазсырная* или симфония «Такла-Макан» К. Кужамьярова с введением в оркестр уйгурского тамбура.

Десятилетием позже домбра окружается рок-составом (группа «Уркер»), в составе популярной группы «Улытау» электрогитара, ударные, скрипка и домбра. Окончивший консерваторию домбрист Асылбек Енсепов стал исполнять кюи в компьютерной обработке, а Едил Хусаинов — создавать свои мульти инструментальные композиции с применением этнического вокала (горловое пение).

В новом направлении профессиональные кобызисты начали себя пробовать в 2000-х годах, чуть позже чем все остальные традиционные инструменталисты. В 2005 году сформировалась самобытная этногруппа – новатор «Art Dala», участниками которых являются выпускницы Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы по классу кобыза. Репертуар группы включал народные песни и кюи, джазовые произведения, ирландские мотивы, испанские танцы, исполняемые в аранжировке основанной на синтезе современного и фольклорного стиля. Они первыми отошли от традиционной постановки игры на инструменте с положения «сидя», в положение «стоя». Для этого «нового образа» кобызисток были созданы кожаные ремни – «держатели» для инструментов. В начале 2000-х и последующие несколько лет девушки были популярны, участвовали в телепроектах и концертах, активно гастролировали как по Казахстану, так и за рубежом. Позже появилось вокально-инструментальное трио «Инжу-Маржан», организатором и лидером группы являлась Ляйля Тажибаева.

В 2008 году на отечественной эстраде появилось яркое трио «Assyl», они по сей день остаются популярным коллективом. «Assyl» (в данное время выступающие в обновленном составе квартетом) по сути, является вокально-инструментальной группой, которая несет в себе этническую направленность и выражается как в профессиональном вокале и хореографии, так и в живом исполнении на национальном инструменте кобыз. Группа позиционирует себя в жанрах как поп, этно-хаус. За первые три года существования коллектива, девушки успели записать порядка более 24-х песен и инструментальных произведений, а также снять две видео работы, такие как «Ақ жол» и «Тек алға». В последующие года коллектив постоянно активно обновлял репертуар, выпускал диски, снимал клипы, вносил коррективы в концепт группы в целом. Каждая работа проявляет суть этой группы и выделяется профессионализмом, хорошим вокалом, но и красочными костюмами с этническими мотивами созданные казахстанскими дизайне-

рами. Однако важной отличительной чертой вокально-инструментальной группы «Assyl» являются созданные специально для исполнительниц электрокобызы.

Все эти группы, использующие аутентичные особенности казахской музыкальной культуры в синтезе с определенным локальным направлением, объединяет одна единая цель — популяризация казахского инструмента, идея пропаганды казахских кюев, песен в современной обработках, а также исполнение зарубежной классической и поп музыки. Такой разнообразный репертуар непременно позволяет привлечь широкую публику. Каждая группа, конкурируя, создает более современный облик исполнителей на кобызе.

Родившаяся в начале XXI века группа «Туран», состоящая из выпускников консерватории, синтезирует богатство фольклорных источников с европейским стилем обработок. Группа, отличаются концептуализмом мышления и высоким уровнем исполнения. Ансамбль «Туран» стал воплощением этно-фольклорного феномена. В своей докторской диссертации Б. Мухитденова пишет: «удивительно, что сложность их композиций не отторгает массового слушателя, наоборот, архаические напевы как бы гипнотизируют современного человека, вызывая состояние близкое к трансу, погружая слушателей – в мир своих предков, который оказался так близок им» [3, 129].

Отличительными качествами ансамбля является яркая самобытность, оригинальность форм, обращение к образцам старинных инструментальных и вокальных сочинений, позволила им создать неповторимые картины прошлого и настоящего. Звучание ансамбля особенно необычно и завораживающе в силу виртуозного использования музыкантами редких национальных инструментов. Каждая композиция группы, будь она народной песней или авторским проектом, представляет собой захватывающее шоу, мгновенно переносящее в глубины истории казахского народа.

В их репертуаре помимо песен, кюев, исполняются симфоническая поэма «Жамиля», посвященная памяти Чингиза Айтматова Актоты Раимкуловой, произведение того же автора «Дала сары», совместный проект с замечательной скрипачкой Жамилей Серкебаевой «Кэнекей, тілім, сөйлеші». С марта 2018 года группа совершила мировое турне в рамках десятилетнего юбилея, за этот промежуток времени музыканты выступили на отечественных и мировых площадках в свыше 70 уголках мира, дав более 600 сольных концертов. Продуманный сценический образ в костюмах шаманов, бубен, используемый во время камлания, имитация воя волков, крика лебедей и прочие шумовые эффекты, завораживают публику и вызывают восхищение. Творчество талантливых ребят поддерживает также Фонд Первого Президента. Как отметил директор представительства Фонда Первого Президента в Алматы Сергей Тохтаров, «Туран» сегодня — это сильный состав, прославляющий казахскую культуру на самом высоком уровне» [5].

Еще одной из известных на сегодняшний день и не менее популярной группой является «Magic of Nomads». В своем творчестве они синтезировали различные направления музыкальной культуры: народную, академическую и современную музыку. Они первыми в истории музыкальной культуры страны в 2008 году записали альбом «Булбул заман» на одной из самых известных и лучших звукозаписывающих студий мира ABBEY ROAD в Лондоне. Уникальность данного альбома заключается в том, что в нем, попытались достигнуть гармоничного сочетания современных эстрадных музыкальных веяний с казахскими мотивами, которые придали необыкновенность тембральных звучаний казахских инструментов.

Как пишет музыковед В. Недлина — «вызванный внешними и внутренними факторами процесс реинтерпретации культурного наследия Казахстана затронул практически все сферы музыкального искусства и существенно изменил позиции многих явлений в культуре. В массовых жанрах увеличилась роль традиционной культуры как идейно-тематической основы, появились смешанные «этножанры» (этноджаз, этно-рок, этно-поп) [2, с. 67]. Таким образом, очевидно, что развитие общества меняет не только музыку, но и слушателя, и его потребности на этапе перехода казахстанского общества от индустриального к постиндустриальному значительно меняются очень интенсивно, находясь в прямой зависимости от развития новых информационных технологий, СМИ, изменения качества жизни и содержания досуга современных людей.

Литература:

- 1. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Исследование. Астана: Фолиант, 2003. 228 с.
- 2. Недлина В. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Москва 2017.
- 3. Мухитденова Б.М. Развитие искусства музыкальной эстрады и артистизма исполнителей Казахстана. Диссертация на соискание степени доктора философии. Алматы, 2018. 147 с.;
- 4. Омарова Γ . Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография. Алматы, 2009. 520 с. ;
- 5. https://www.inform.kz/ru/10-let-na-scene-gruppa-turan-o-prodvizhenii-kazahskoy-muzyki-na-mirovoy-scene_a3509059

Povalyashko Galina, Balagumar Zhanibek

LOCAL PECULIARITIES OF THE CROSS-CULTURAL COMMUNICATION IN THE ASPECT OF CULTURAL PSYCHOLOGY

Поваляшко Г.Н., кандидат философских наук, доцент Балагумар Ж.Д.

ЛОКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В АСПЕКТЕ КУЛЬТУРАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ

В спектре знаковых для теории культуры категорий особое место занимает межкультурная коммуникация. Актуализации данного теоретического конструкта способствовали цифровые технологии, на фоне которых культурная коммуникация стала масштабно возможна и просто необходима. Изучение различных аспектов межкультурной коммуникации способствует пониманию механизма движения и восприятия идей при их переходе из одной культурной среды в другую. Указанная потребность и привела к рождению нового научного сегмента - межкультурной коммуникации (cross-cultural communication). Датой рождения межкультурной коммуникации как науки принято считать 1954 г., когда вышла в свет книга Э. Холла и В. Трагера «Culture as Communication» («Культура как коммуникация»), в которой авторы впервые предложили сам термин «межкультурная коммуникация» для широкого употребления. Дальнейшая концептуализация новой категории сделана Э. Холлом в работе «The Silent Language». Известный американский антрополог и кросс-культурный исследователь выявил тесную связь между культурой и коммуникацией, что закреплено в его известной дефиниции: «коммуникация – это культура, культура - это коммуникация» [8, с.10].

На современном этапе исследование межкультурных контактов ведется в рамках многих гуманитарных наук на теоретическом и практическом уровнях. Большое внимание изучению межкультурной коммуникации и диалога культур уделяют культурологи, поскольку по мысли В.С. Библера «культура вообще может быть понята только в ряде тонких проницаемых пограничностей» [1, с. 283].

Ю.М. Лотман конструирует процесс динамики культуры в виде циклической модели, в которой интенсивность коммуникативных вза-имодействий является следствием флуктуационных колебаний культуры: период расцвета соответствует наибольшей коммуника-тивной ак-

тивности культуры, транслирующей накопленный ею опыт на сопредельные культуры. Исходя из этого, Ю.М. Лотман делает вывод о «прогрессирующем универсализме культурных систем» [4, с. 76].

Герменевтическая траектория М. Хайдеггера и Х.-Г. Гадамера ведет к пониманию межкультурного диалога как не имеющего пределов постоянного процесса, а Ю. Хабермас верит в перспективу достижения идеальной коммуникативной ситуации, ведущей к конструктивному диалогу между людьми, разделяющими вместе с тем различные подходы к реальности. Благодаря финальному горизонту Бытия герменевтическая стратегия считает возможным сосущество-вание тождественности и радикальной инаковости: «В подобной перспективе изначальный опыт радикальной инаковости должен быть в конечном итоге трансформирован в единство, идентифицируемое с явленностью Бытия» [2].

Не была чужда эта тема теоретикам постмодернизма, их дискуссия затрагивает множество проблем, касающихся перевода культурного наследия в межкультурное диалогическое пространство. Со свойственным постмодернизму радикализмом Ж. Деррида, Д. Ваттимо, У. Эко, Р. Рорти и другие авторы едины в неприятии возмож-ности обнаружения универсальной точки отсчета в межкультурном диалоге (коммуникации). Р. Рорти наиболее жестко критиковал идею достижимости переформатирования языка иной культуры на как понятный всем. «Развитие процессов глобализации связано с интенсификацией межкультурных коммуникаций, охватывающих весь мир и превращающих его в единое коммуникативное пространство [3, с.67]. Поэтому не случайно, что с середины 1970-х гг. актуальной стала тема диалога и взаимопонимания культур, в которой все большее место занимает проблема специфики, самобытности и различий культур в условиях глобализации

Одним из малоизученных аспектов является особенности процесса межкультурной коммуникации в аспекте межкультурной сензитивности казахстанцев. Основные положения заимствованы из результатов полевых исследований, проведенных казахстанскими исследователями в 2016 г. [5]. Авторы исходят из тезиса о межкультурной сензитивности как компонента межкультурной компетентности и понимается ими как комплексная способность индивида к распознаванию культурно обусловленных стимулов социальной среды и оценке их влияния на межличностную коммуникацию.

Культурная сензитивность личности — это согласие человека с существованием различных этнических культур и принятие их как реальности, без эмоционального окраса. Исходя из модели Беннета [6], наиболее предпочтительной является ситуация, при которой люди, проживающие на той или иной территории, обладают развитой меж-

культурной сенситивностью на уровне этнорелятивизма. Казахстанские исследователи эмпирически продолжили его выводы с учетом локальных особенностей Республики Казахстан.

Исходной гипотезой стало предположение о том, что в полиэтническом поликультурном социуме казахстанская модель толерантности, широко поддерживаемая государством, сугубо в научном плане первоначально исходит из факта культурной сензитивности граждан, лежащей в основаниях межкультурной коммуникации. Объектом исследования выступила казахстанцы в возрасте от 18 до 60 лет, представители семи этносов, проживающих в республике. Общая выборка составила 1200 человек. Этнический состав представлен следующим образом: казахи; русские, узбеки, уйгуры, украинцы, татары и немцы. Из них 46% мужчин и 54% женщин. Образовательный уровень респондентов: незаконченное среднее — 10%; среднее — 12%; среднее специальное — 14%; незаконченное высшее — 28%, высшее — 36% респондентов. Возраст : от 18 до 29 лет — 26,4%; от 30 до 39 лет — 19,1%; от 40 до 49 лет — 20,4%; от 50 до 59 лет — 18,1%; от 60 и старше — 18,8% респондентов.

Таблица 1.Типы этнической идентичности казахстанцев (средние значения)

	Этнонигилизм	Этническая ин- дифферентность	Норма (позитивная идентичность)	Этноэгоизм	Этноизоляционизм	Этнофантизм
казахи	6,9	6,7	18	8,6	6,2	2,7
русские	4,3	6,4	18,8	6,4	5,8	3,6
татары	5,7	7,2	20	9,3	4,6	3,3
украинцы	4	5,6	20	5,2	5,2	1,8
узбеки	4,9	1,3	16,2	4,8	4,3	3,2
немцы	1,6	2,5	15,3	3,8	3,3	3,8
уйгуры	7	1,3	18	9,4	9,4	1,4
казахстанцы	4,9	4,4	18	6,8	6,1	2,8

Как свидетельствуют результаты, казахстанцы имеют позитивную этническую идентичность (18), что показывает сочетание позитивного отношения к собственному этносу с позитивным отношением к другим этносам, живущим в стране. В полиэтнической среде позитивная этническая идентичность имеет характер нормы и свойственна подавляющему большинству, поскольку имеет место межкультурная коммуникация. Это позволяет рассматривать ее, с одной стороны, как условие самостоятельности и стабильного существования этнической группы, а с другой — как условие бесконфликтного межкультурного взаимодействия в полиэтническом мире. В этом случае чувство этнической принадлежности порождает ощущение стабильности, безопасности и защищенности.

Позитивность отношений к собственным и другим народам, сочетающаяся в «норме», не всегда предполагает эмоциональную однозначность этих отношений (*т.е. культурную сензитивность*). В противоположность космополитизму, идеологии «гражданина мира», человеку с «нормальной» этнической идентичностью свойственно естественное предпочтение собственных этнокультурных ценностей. Это как бы начальная ступень этноцентризма, когда стремление к позитивной этнической идентичности является необходимым условием сохранения целостности и неповторимости этнической общности в этнокультурном многообразии мира.

В ходе исследования исследователи выявили низкие показатели этнонигилизма (4,9) у казахстанцев. Эти данные свидетельствуют о том, что казахстанцы (казахи, русские, украинцы, татары, узбеки, уйгуры и немцы) чтят и сохраняют собственные этнокультурные ценности, испытывая при этом положительные эмоции, связанные со своей этнической принадлежностью. Низкие показатели этноэгоизма (6,8) у казахстанцев свидетельствуют о том, что они выражаются в безобидной форме либо на вербальном уровне, либо как раздражение в общении с представителями других этнических групп, через призму конструкта «мой народ». Низкий показатель этнической индифферентности казахстанцев (4,4) указывает на отсутствие размывания этнической идентичности и актуальности этничности. Низкие показатели этничности. ляционизма казахстанцев (6,1) свидетельствуют, что для них не характерны убежденность в превосходстве своего этноса и необходимости «очищения» культуры своей этнической группы. Также выявлен низкий показатель этнофанатизма (2,8). Эти показатели свидетельствуют, что в межэтническом взаимодействии они не пойдут на противоправные действия во имя этнических интересов и не будут отказывать другим народам в праве пользования ресурсами и социальными привипегиями

Таблица 2. Средние значения индекса толерантности в различных

группах

	Этническая	Социальная	Толерантность	
	толерантность	толерантность	как черта	
			личности	
казахи	76,1	77,8	64,4	
русские	68,2	63,9	60,2	
украинцы	46,4	34	40,5	
татары	50	100	73,3	
узбеки	80,9	66	54,2	
уйгуры	65	68	68	
немцы	41,7	46	50	
казахстанцы	61,2	66,8	60,4	

Индивидуальная или групповая оценка выявленного уровня толерантности осуществлялась по следующим ступеням:

- 22-60 низкий уровень толерантности. Такие результаты свидетельствуют о высокой интолерантности человека и наличии у него выраженных интолерантных установок по отношению к окружающему миру и людям.
- -61-99 средний уровень. Такие результаты показывают респонденты, для которых характерно сочетание как толерантных, так и интолерантных черт. В одних социальных ситуациях они ведут себя толерантно, в других могут проявлять интолерантность.
- 100-132 высокий уровень толерантности. Представители этой группы обладают выраженными чертами толерантной личности. В то же время необходимо понимать, что результаты, приближающиеся к верхней границе (больше 115 баллов), могут свидетельствовать о размывании у человека «границ толерантности», связанном, к примеру, с психологическим инфантилизмом, тенденциями к попустительству, снисходительности или безразличию. Также важно учитывать, что респонденты, попавшие в этот диапазон, могут демонстрировать высокую степень социальной желательности (особенно если они имеют представление о взглядах исследователя и целях исследования).

Таким образом, у казахстанцев выявлены средние показатели этнической толерантности (61,2), социальной толерантности (66,8) и толерантности как черты личности (60,4). Данные результаты свидетельствуют, что для казахстанцев характерно сочетание как толерантных, так и интолерантных черт. В одних ситуациях они ведут себя толерантно, в других могут проявлять интолерантность (r = 0,99).

Эти результаты поддерживают выводы канадских ученных Дж. Берри и М. Плизента, посвященных проблеме толерантности в полиэтничных обществах и установивших, что только уверенность в своей собственной позитивной групповой идентичности — основание и гарант для уважения других этнических групп, с которыми она вступает в контакт [7].

Однако для окончательных выводов и интерпретаций необходимо более глубокое изучение явления межкультурной сензитивности. Вместе с тем, активные процессы межкультурных взаимодействий в Казахстане создают условия для выстраивания эффективной модели культурной сенситивности, творческого развития имеющегося культурного потенциала в перспективной инновационной модели развития нашей страны.

Литература

- 1 Библер В.С. На гранях логики культуры: книга избранных очерков. М., 1997. 440 с.
- 2 Губман Б.Л. Диалог культур в перспективе постклассической философии. Культура культуры, 2016. [Электр. ресурс. Дата обращ. 25.12.2019]
- 3 Мухамеджанова Н.М. Межкультурные коммуникации в условиях глобализации. Вестник ОГУ №7 (113), 2010, с. 67-73.
- 4 Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб., 2001. 703 с.
- 5 Уталиева Ж., Поваляшко Г., Айжанова Г. Особенности процесса межкультурной коммуникации и развитие культурной сензитивности Cross-Cultural Studies: Education and Science. Volume 3, Issue I, March 2018, p. 116-123
- 6 Bennett M.J. Towards ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity. In: R.M. Paige (Ed.), Education for the intercultural experience. Yarmouth, ME: Intercultural Press, 1993. pp. 21–71.
- 7 Berry J.W., Pleasants M. Ethnic tolerance in plural societies. Paper given at the International Conference on Authoritarism and Dogmatism. Potsdam, N.J. Wiley.1984.
- 8 Hall E.T. The Silent Language. Fawcett, 1968.

Shalgimbayeva A.K. Izhanov B. NOMADS AS RESERVE OF CIVILIZATION

Шалғымбаева А.К. Ижанов Б.И. кандидат педагогических наук, профессор **КОЧЕВНИКИ РЕЗЕРВ ЦИВИЛИЗАЦИИ**

В данной статье, говорится о мировоззрении кочевых народов и об их отношении к окружающему миру. С древних времен кочевники были очень близки к природе, и все их знания основывались на наблюдениях за ней. Не смотря на быстрый темп развития современного быта, некоторые номады, живут практически не меняя своих устоев и традиций. Даже в случае внешних изменений, то есть смене жизнедеятельности, которая происходит под влиянием развития окружающих цивилизаций, их ценности, по отношению к себе и миру, остаются прежними.

Жизнь в степи не проста, но не смотря на погодные условия, номады всегда были преданы своей земле, это замечают многие авторы, когда-либо упоминавшие кочевников. В своей статье, Сагади Байузакович, руководитель центра философского населения предков Великой степи, пишет: «...оказавшись в открытой степи, охваченной засухой, полностью отказались от земледелия, как их предки когда-то полностью отказались от охоты, и стали заниматься скотоводством. Они не пытались уйти из степи, а приспособились к ней».[5] Согласно археологическим сведениям, климат в степи менялся не раз. Периодически народам, жившим на этой территории, приходилось претерпевать волны засухи, заставшие их в III-IVв. По мнению ряда историков, в частности, знаменитого Л. Н. Гумилева, в эти «темные времена» в Великой степи произошли серьезные климатические изменения, вызвавшие пересыхание степи, и как следствие массовую гибель людей от голода и бегство на окраины государства, где засуха была не так сильна. Народы очень ослабели, и силы были брошены на проблему выживания, они не могли оказывать влияние на соседей, поэтому упоминаний о кочевых племенах, в письменных материалах других государств того времени очень мало. Этот период описывают как века «молчания», которые повторились и в X, XVI веках. Если обратиться к археологическим данным, создается впечатление, что кочевники на время совсем исчезли с лица земли. Городов они не строили, основные материалы, которые входили в обиход, такие как кожа, войлок, дерево почти не сохраняются, и не могут «рассказать» о прошлом.[2] Конечно из-за этих факторов, свидетельств о жизни древних народов меньше, чем хотелось бы, но они есть. На территории Евразии, на сегодняшний день найдено не мало курганов, полных ценных артефактов, доказывающих сакральность тех людей. Здесь, стоит отметить о существовании не только курганов, но и о альтернативном виде погребения.

У многих кочевых народов, в том числе: тюрков, монголов, киргизов, тибетцев существовал обряд похорон, называющийся «воздушное погребение», согласно которому после смерти тело человека относят в горы и скармливают птицам. Здесь видно отношение кочевников к жизни, в их понимании человек, есть часть круга жизни, а не ее властитель, как наблюдается, например, в античности, где философия понимания мира основывалась на антропоцентрической идеологии.[1] И таких примеров немалое количество. Благодаря численности найденных курганов, археологи на основе исследований, дающих сведения о периоде проведенных обрядов, выверяют примерную численность населения. Но исходя только из этих показателей, на Алтае в сакский период проживало довольно мало людей, чего не может быть в действительности. Поэтому специалисты предполагают существование тех же воздушных погребений, которые возможно располагались в скальных выступах, на деревьях, в целях придания тел умерших духу воздуха, света, леса и т.д. [3, 54с] Здесь можно провести связь с идеологией представителей одной из древнейших религий - зороастризм. Приверженцы этой религии, так же верили в святость природных стихий и необходимость заботиться о них, считали тело лишь оболочкой для души, которая должна вернуться природе. И по мнению российского ираниста В. И Абаева, во время гонений, небольшая группа Заратуштры способствовала распространению своих идеологий среди алтайцев.

Возвращаясь к глобальным вопросам современности, нужно признать, что отношения человека с природой это очень важная тема, о которой говорит весь мир. И одним из способов сохранить природу в первозданном виде является создание заповедников, из которых, первые зафиксированные так же принадлежали кочевникам. Согласно монгольским приданиям, священной, гору Богд-Хан-Уул, примыкающую к Улан-Батору с юга, объявил еще Чингизхан в 1225-1226гг., запретив на ней вырубку и охоту. Каждая гора была объявлена именем священного духа и находилась под его покровительством. В настоящее время эти исконные заповедники, вместе с двумя другими священными горами Монголии - Бурхан-Халдун и Отгон-Тэнгэр - являются кандидатами на внесение в Список всемирного наследия Юнеско. В степной зоне Монголии согласно топографическим данным находиться реликтовые леса, сохраняющие влагу, где находится определенная лесная экосистема, и если деревья там срубить останутся лишь пустынные

холмы. Так же животные этого леса благодаря запрету на охоту могли разводить потомство.

Кочевники не писали книг, следуя своему свободному духу, они не сидели на месте, поэтому находясь в постоянном движении, имели в обиходе лишь самые нужные предметы, и всячески старались их усовершенствовать и сделать более практичными, облегчая поход. А книгой и мудростью для них были акыны, или для более ранних народов шаманы сказители. Они верили, что у всего есть свой священный дух: дух горы, дух огня, дух леса, дух леса и т. д., которых нужно почитать и уважать. Разводя огонь, истинный кочевник воздает дань духу огня, бросая немного пищи в огонь, перед тем как срубить дерево, просит разрешения у духа леса.

В понимании кочевников ничего нельзя брать просто так, всегда нужно отдавать что-то взамен, не нарушать баланс. Каждый может обратиться к духу, но контактировать с ними, могут только шаманы. Они знают больше молитв и путей связи с «тем миром». Такие способности, передаются из поколения в поколения, а могут открыться как дар человеку. Особое отношение у народов степей и к духам предков, которых всегда помнят и чтят.

Когда людей беспокоят какие-то неразрешимые вопросы или возможно болезни, они обращаются к шаманам, баксы. Те в свою очередь обращаются к духам предков, посредствам обрядов, жертвоприношений. Жертвоприношения, как отголоски язычества, у некоторых кочевых народов существуют и по сей день, в том числе и у казахов, уже оседлых кочевников. Казахи, на праздник Курбан Айт приносят в жертву барана и раздают мясо нуждающимся.

Тогда как в Европе люди охотились на животных для развлечения, кочевники охотились только лишь для пропитания, убивая какое либо животное, будь это жертвоприношением или только для пропитания, кочевник обязательно просит прощения у животного и читает молитву. А тибетские же кочевники не прибегали к убийству животных вовсе, они питались только погибшими горными козами, которые иногда срывались с крутых гор.[4] Все чему придерживались народы степей, не придумано просто так, все имеет основу и смысл. Издревле кочевники наблюдали за природой и животными, и на основе этих наблюдений складывались приметы и устои, некоторые из которых имеют место быть и в наши дни.

Так, в мае месяце, приходит период называемый «Құралай». Кұралай - в переводе с казахского означает детеныш сайгака с красивыми черными глазами. Это время, когда сайгаки выводят свое потомство, поэтому запрещалось беспокоить и тем более охотиться на животных. И сама природа встает на защиту джейран: температура воздуха резко снижается, усиливается ветер и идут проливные дожди, из-за которых хищники не могут выследить и напасть на сайгаков. Так же для того, чтобы детеныши и их матери быстрее окрепли и поднялись, нужны прохлада и ветер. Так появляется новое поколение сайгак. К сожалению, сейчас человек теряет связь с природой, не уважает и не ценит ее, все больше браконьеров каждый год уменьшает численность этих животных.

Великая Степь - это исторический регион, где появлялись и исчезали многие народы. В настоящее время многие кочевые народы с течением времени, под влиянием империй, перешли на оседлый образ жизни. Как известно, кочевники это люди свободолюбивые, и не поддающиеся сторонней власти. Правители городов не могли контролировать их, и определить численность так же было очень сложно. Благодаря вольной жизни в степи, в тесной связи с природой, кочевые народы были приспособлены к любым условиям, были очень выносливы и организованны, наряду с этим, все они были отличными воинами, и наездниками. И это касается не только мужчин, но и женщин. Поэтому правители «городских» империй, мечтали иметь в своих войсках таких солдат. Но так как силой захватить номадов не удавалось, политики пошли другим путем. Они начали обучать «варваров», по их словам, земледелию и прививать им оседлый образ жизни. Так поступили и инки, китайцы, в том числе и советский союз и т.д.

Так же большое влияние на кочевников, как и на весь мир в целом, оказало течение новых религий. С появлением Мировых религий изменилось отношение человека к природе. К примеру, по христианству - Бог создал животных и отдал их Адаму, соответственно подтекст таков, что человек царь природы. Так постепенно пришли церкви, храмы, мечети и стали меняться идеологии и в целом понимание всего вокруг. Мировые религии в ранних своих проявлениях зародились в городах (Мекка, Рим), то есть в городских общинах, где уже человек пытался изменить природу вокруг себя. Известно, что во время правления Чингизхана, его отношение к различным религиям было лояльно, под его правлением могли соседствовать мечети, православные храмы, а так же буддистские монастыри. И по сей день на территории Монголии проживают поселения монахов и молятся в храмах по всем традициям прошлых лет. [2]

Сейчас мы видим, что Мир пришел к полной бездуховности, общество превратилось в общество потребления, когда природа есть ресурс. Научно технический прогресс приводит к тому, что окружающий мир страдает. Мы не можем ждать милости от природы, после того, что мы с ней сделали. В городской суете часто человеку нет времени даже подумать о природе, о мире, не говоря уже о сближении с ней.

Прогресс изначально был задан целью - освободить время человека, облегчить жизнь и дать больше возможности для единения с собой и своими мыслями. Но в итоге, картина человечества говорит о том, что чем современнее мир, и чем больше прогресс, тем меньше у человека времени на саму жизнь.

Кочевники, безусловно, в большем количестве были язычниками и обожествляли окружающий мир. Природа обожествлялась, а это значит, что она не подлежит изменению. То есть нельзя ничего брать, а если взял, то следует попросить позволения и оставить что-то взамен. Ныне живущие кочевники, как и их предки не зависят от цивилизации, они так же считают, что человек включен в круг неразрывных связей со всей окружающей средой. Следует понять то, что мир сложен до нас, и мы можем жить с ним в гармонии, лишь созерцая и слушая, как делали это наши великие предки - кочевники.

Литература:

- 1. «Большое интервью Константина Куксина»/ цифровая аудиокнига/ издательство ВГТРК (Радио МАЯК)/ https://www.ozon.ru/context/detail/id/147600949/
- 2. «Монгольскпя империя чингизидов. Чингизхан и его преемники»/Александр Доманин/ 2017г./ 2 раздел./
- 3. «Население горного Алтая в эпоху раннего железного века как этнокультурный феномен: происхождение, генезис, исторические судьбы (по данным археологии, антропологии, генетики)»/ В.и. Молодин, М.И. Воевода, Т.А. Чикишева и др. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. с 175/
- 4. Научно-просветительский журнал «СКЕПСИС»/Тибет: миф и реальность/ Ф. Стоквелл/перевод с английского Г.В. Гарина/ оригинал статьи опубликован на сайте: www/jorneyeast/tripod/com/
- 5. «О вкладе номадов в мировую цивилизацию»/ Булекбаев С. Б., Сейдомар Б./ статья/ 2016г.

Uminova Galina, Akparova Galiya

DEVELOPMENT OF ORGANIC CULTURE OF KAZAKHSTAN (BY THE EXAMPLE OF THE ROMAN-CATHOLIC CATHOLIC PARISH OF THE NATIVITY OF THE MOST HOLY THEOTOKOS IN THE CITY OF SHAKHTINSK)

 $Юминова \Gamma.,$ $Акпарова \Gamma.T.$

кандидат искусствоведения, профессор

РАЗВИТИЕ ОРГАННОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА (НА ПРИМЕРЕ РИМСКО-КАТОЛИЧЕСКОГО ПРИХОДА РОЖДЕСТВА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ В ГОРОДЕ ШАХТИНСКЕ)

Органное исполнительское искусство в Казахстане является одним из самых «юных» пластов в современной концертной жизни республики, что обусловлено весьма обычными обстоятельствами — долгие годы ни на одной концертной площадке не было органа — инструмента, который по праву носит титул «короля музыкальных инструментов». Однако в 1967 в культурной жизни Алматы произошло знаменательное событие — был установлен первый орган, в Государственном институте искусств (ныне — Казахская национальная консерватория имени Курмангазы). Развитие органной культуры тесно связано с наличием органов. Всего (в период с 1967 по 2010 гг.) в Казахстане было установлено 3 больших концертных, 3 маленьких учебных (в Алматы и Астане) и 6 церковных органов (в Караганде, Кокшетау, Актобе и Шахтинске).

Римско-католическая Церковь вносит неоценимый вклад в орган-



ную культуру Казахстана – жизненную и духовную среду, в которой должна существовать органная музыка. «Создатели этих инструментов всегда стремились наделить свое творение неповторимым фасадом и индивидуальным звучанием, величиной и конструкцией, концепцией и прикладным назначением. Пневматические органы, как и люди, имеют свой жизненный путь, дышат и нуждаются в воздухе, заботе и внимании. Главным предназначением церковных органов является музыкальное сопровождение богослуже-

ний и религиозных праздников» [1].

Жизнь католической общины города Шахтинска Карагандинской области берет свое официальное начало 3 мая 1993 года, когда решением городской администрации был зарегистрирован устав Римско-католического прихода Рождества Пресвятой Богородицы. Созданием прихода город был обязан двум молодым священникам Иоганну Трайю и Збигневу Григорцевичу, которые при активном содействии первой прихожанки Терезы Романенко смогли сплотить и сформировать первую католическую общину города. На тот момент в городе проживало более 5 тысяч католиков (потомки репрессированных немцев, поляков, литовцев, украинцев).

20 августа 1993 года отцом Иоганном Трайем был приобретен жилой дом, расположенный в городе Шахтинске, который после реконструкции в мае 1994 года распахнул свои двери для первых прихожан.

18 октября 2007 года, в день празднования Святого-евангелиста Луки, было положено начало строительства нового храма. Более двух лет в период с 2014-2016 годы настоятелем прихода был отец Николай Мамаев, который внес большой вклад в строительство нового храма. Действующим настоятелем прихода является отец Валериан Эрмиш. Особый вклад в жизнь прихода внесли и продолжают вносить семьи: Романенко, Онсович, Виговских, Мецик, Макк, Филинских, Василевич, Венгрии, Люткевич, Гаранских, Лукиновых, Коммерист и др. Многие из них в трудные 90-е годы вернулись на свою историческую родину (Германия, Польша, Беларусь, Украина), но продолжают в молитве оставаться со своим родным приходом. Строительство католического храма в течение 10 лет проходило под особой опекой епископа Атаназиуса Шнайдера.

16 декабря 2018 года в церкви впервые зазвучал маленький пневматический орган немецкой фирмы «Viscount». Накануне годовщины функционирования органа настоятель храма Рождества Пресвятой Богородицы города Шахтинска отец Валерий согласился на интервью со мной. Во время беседы отец Валерий поведал о строительстве храма, о истории появления органа, о проводимых концертах в небольшом городе Шахтинске.

Валериан Эрмиш – родился в Караганде, 20 ноября 1975 года. Окончил в Санкт-Петербурге – высшую духовную семинарию «Мария – Царица Апостолов», это единственная католическая семинария в России, обучался 6 лет. После этого вернулся в Казахстан, служил в Караганде, в Балхаше, в посёлке Молодежном, сейчас в Шахтинске.

Как Католический храм появился в г.Шахтинске? Как проходило строительство храма?

-Изначально в Карагандинской области был один католический храм, который находился в Майкудуке построенный в 1978 году. И со всей Карагандинской области люди приезжали туда. Вскоре, когда Советский союз распался в 1991 году нам дали епископа. Епископ Казахстана и Средней Азии видел, что мы нуждаемся в местах для поклонения. И его деятельность была направлена на открытие домов там, где были верующие. Были открыты приходы изначально в Караганде, затем в районе Федоровского водохранилища, позже в Темиртау. Для этого приобретали дома, ломали стены, реставрировали здания, проводили ремонт, делали все необходимое для проведения богослужений. В скором времени купили дом и в Шахтинске, сделали ремонт, и стали проводить служения. Время шло, число верующих возрастало и все понимали, что этот дом становится маленьким для богослужений, и нужен храм. Ведь сам храм дает свое свидетельство, когда мы проходим, видим храм, башни, обращаем свой взор на небо, хотим или не хотим, невольно начинаем задумываться о Боге.

И 12 сентября 2007 года Епископом, карагандинским, архиепископом Яном Павлом Ленгой был освящен краеугольный камень под строительство нового храма, на земельном участке, расположенном по адресу Абая Кунанбаева д.48. Так началось строительство храма. Проект был сделан Епископом Атаназиусом Шнайдером, который сейчас работает в Нур-Султане. Он был священником в Караганде, и настоятелем в Шахтинске, и сделал этот проект. Так началось строительство которое длилось 11 лет.

Когда и кем проходило освещение Храма Рождества Пресвятой Богородицы г. Шахтинска?

-Храм Рождества Пресвятой Богородицы был освящен 8 мая 2018г. епископом Атаназиусом Шнайдером, при участии карагандинского епископа Аделио Дель Оро.

За счет каких средств строился храм? Это добровольные пожертвования или есть конкретные спонсоры?

-Финансирование было с различных благотворительных фондов.

Расскажите, как появился орган, его история возникновения в г.Шахтинске, кто был инициатором его появления?

-Когда готовились работы к освящению храма, встал вопрос о том, что храм нуждается в органе. С Германии привозить было очень дорого, это было бы проблематично, но проведение Бога работает, Господь знал нужду. И как раз был 2017 год, год проведения Экспо. Мы с прихожанами решили посетить столицу и после выставки мы посетили кафедральный собор, я хотел своим прихожанам показать храм. Также мы посетили первое здание храма. Это старый храм, который существовал еще при Советском Союзе. Когда-то я там был на практике, и

мне самому было очень интересно посмотреть как там сейчас. Мы отправились туда, где нас встретили настоятель Франц Канц и прихожане которые работают в храме. В здании сделали очень хороший ремонт, ничего не осталось от того, что было раньше, каким я его помню, только сами стены здания сохранились. Мы осматривали комнаты храма, и я заметил стоит орган, и новый синтезатор. И сестра мне сказала, что этот орган хотят продавать, и мне сразу пришла идея приобрести его...



Дело было так. Брат Роберто преподавал в этом храме игре на органе для желающих. Но со временем все пришли к тому, что инструмент, свое отслужил, нужно что-то новое, что-то большее. Они решили приобрести орган с тремя мануалами, а этот орган продать. И

спустя неделю, я перезвонил им, и сказал, что хотим приобрести орган для храма г. Шахтинска. В общем, договорились мы, чтобы они нам отдали инструмент. И сам Роберто обрадовался, что этот орган уйдет в другой храм на служение. Но в инструменте была проблема. Его брали на какой-то концерт и при перевозке повредили. После этого не работало половины педалей для ног. Нужен был специалист, который его настроит, и найдет определенные запчасти. В связи с этим его не привезли во время освящения храма, ждали специалиста. И спустя месяц приехал мастер, все сделал, настроил и 22 июня 2018 года орган «Viscount» привезли в г Шахтинск.

Когда впервые прошел органный концерт в храме? Кто был исполнителем?

-Была проблема кого, как найти для концертов. Я обратился в Ка-





раганду в Кафедральный собор к Катожине, она сразу же посоветовала органистку Салтанат Абильханову. И мы с ней связались, договорились, и первый концерт состоялся 16декабря 2018 года.





В программе прозвучали произведения зарубежных композиторов.

Второй концерт состоялся 3 марта 2019 г, в нем принимали участие студенты старшего преподавателя Абильхановой Салтанат — Абусагит Д, Махметова

Н, Манжула С, Кулушева Г, Абильда Г, Кенжина Л, Серкебаев Е, Ахметова К.

22 июня 2019 года с успехом прошел третий концерт. Нас посетил композитор, лауреат международных конкурсов Иван Татаринов из США. В программе прозвучали произведения Ф. Куперена, И.С. Баха, А. Риггера, Т. Гречанинова, Т. Татаринова, И. Татаринова.

7 сентября 2019 г, к нам приехал из Милана (Италия) Маэстро Аугусто — органист, пианист, хормейстер. Музыкой он занимается с 1970 г, за это время он дал 147 концертов. Концерт под названием «Один час с Марией» был посвящен деве Марии.

Все концерты были встречены публикой с восхищением и благодарностью музыкантам. Жизнь органа в храме связана не только с богослужениями. Органные концерты проводимые вне рамок службы и ориентированные на восприятие слушателя в обстановке концертного зала несомненно влияют на духовное развитие общества и развитие органного искусства в республике.

Литература:

- 1. Буклет. Чин освящения храма. Рождества пресвятой богородицы. Шахтинск 8 мая $2018\,\mathrm{r}$.
- 2. Газета «Кредо» №12(208)'12 // http://credonews.org/index.php/gazeta/67-gazeta/arkhiv-nomerov/gazeta-kredo-208?start=10

VI СЕКЦИЯ

КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ/ КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Bazylbek Ayan, Mukusheva N.R

COMPUTER TECHNOLOGIES AND SPECIAL EFFECTS IN DOC-UMENTARY FILM

Базылбек А.А,

Мұқышева Н.Р., өнертану кандидаты, профессор

ДЕРЕКТІ ФИЛЬМДЕГІ КОМПЬЮТЕРЛІК ТЕХНОЛОГИЯЛАР МЕН АРНАЙЫ ЭФФЕКТІЛЕР

Компьютерлендірудің дамуымен аудиовизуалды туындыларды шығаруда компьютерлік технологиялар, соның ішінде графика, анимация, түрлі арнайы эффектілер көбірек орын алады.

Арнайы эффектілер—"кинода шынайы иллюзия жасау үшін фотографиялық процестерді немесе механизмдерді пайдалану өнері" [1,31 б.]. Бүгінде сандық технологиялар теледидарға ғана емес, киноға да еніп отыр. Осылайша, суреттің сапасын айтарлықтай арттыратын UHD (Ultra High Definition) бейне түсірудің жаңа стандарты енгізілуде, "сурет" түсірілген және дыбыс кейде танымайтынша компьютерде өңделеді. Оның үстіне, кинематографтың қазіргі даму кезеңінде фильмдер толығымен немесе ішінара ДК-де жасалады және іс жүзінде жоқ немесе керісінше, нақты объектілерге өте ұқсас құбылыстарды, заттарды, бейнелерді көрсетеді.

Айта кету керек, экрандық өнердің ерекшелігі шығармашылық пен техникалық мүмкіндіктер арасындағы тығыз байланыс болып табылады. Бір жағынан, камераны, микрофондарды жетілдіру бейне және дыбыс материалының сапасын жақсартуға алып келді, оператордың және әуесқойлық түсірумен айналысатын адамдардың жұмысын жеңілдетті, түсірудің жаңа әдістерін тудырды (мысалы, бүгінде автор жазбаның ұзақтығына бұрын лимиттік пленкаларға қарағанда сандық жинақтауыш көлемімен ғана шектелген). Екінші жағынан, технологиялық кемшіліктер жаңа шешімдер іздеумен, шығармашылық идеялардың пайда болуымен өтелді. Компьютерлік технологиялар, мысалы, экранда автордың кез келген қиялын іске асыруға мүмкіндік берді.

Сонымен қатар, жаңа технологиялар көрерменде ақпарат пен киноны өнер ретінде өзге де эстетикалық қабылдау әдетін тудырады.

"Түсірілім техникасының мүмкіндіктерін адами қабылдау мүмкіндіктеріне жақындату (кинопленкалар мен электрондық жүйелердің сезімталдығы артты, түс беру жақсарды, жазу мен дыбысты жаңғырту жетілдірілді) және адам мүмкіндіктерін кеңейту (түрлі оптиканың көмегімен адамның көзімен көру мүмкін еместігін бекіту мүмкін болды; пленка жылдамдығын өзгертудің арқасында біз уақытты "қысып" немесе керісінше "соза алдық".

Сонымен қатар, жана технологиялар көрерменде ақпарат пен киноны өнер ретінде өзге де эстетикалық қабылдау әдетін тудырады. "Түсірілім техникасының мүмкіндіктерін адами қабылдау мүмкіндіктеріне жақындату (кинопленкалар мен электрондық жүйелердің сезімталдығы артты, тус беру жақсарды, жазу мен дыбысты жаңғырту жетілдірілді) және адам мүмкіндіктерін кеңейту (түрлі оптиканың көмегімен адамның көзімен көру мүмкін еместігін бекіту мүмкін болмады; пленка жылдамдығын өзгертудің арқасында біз уақытты "қысып" немесе керісінше "соза" алдық, дәлірек айтқанда, қандай да бір уақыт кесіндісінде және т.б. болып жатқан процестер)" [2,237 б.]. компьютерлік технологиялармен бірге кинематографтың қазіргі даму кезеңін сипаттайды. Көптеген заманауи фильмдер бастапқыда деректі түсірілген бейненің компьютерде өңделуімен ерекшеленеді, бұл жаңа кинокужат, онда қосымша мағыналар мен көрерменге жіберілімдер шифрланған. Дыбыста да дәл солай болады, ол редакциялау кезінде эртүрлі эффектілермен байытылады және сол арқылы тубегейлі өзгереді.

Зерттеушілердің өнер ретінде компьютерлік графиканың пайда болуы 1952 жылы американдық Бен Лапоски Аналогты компьютерді және өзінің "электронды абстракцияларды"жасау үшін катод түтігі бар осциллографты пайдаланған кезде жатады. Төрт жылдан кейін ол түсті электрондық суретті ала алады. Егер сандық графиканың нәтижесін өнер ретінде қарастырсақ, мұндай алғашқы туындылар Германияда 1960 жылы К. Алслебен мен В. Феттерден алынған.

Компьютерлік технологияны кино өндірісінде тікелей енгізу 1997 жылдан басталады, сол кезде сандық бейнені қолдана отырып жасалған туынды алғаш көрсетілген кезде пайда болды.Бейнематериалдар электронды камераға түсіріліп, электронды тәсілмен құрастырылып, пленкаға ауыстырылды. Жаңашылдық режиссерлердің, соның ішінде фэнтезижанрындажұмыс істегендердіңназарында болды. Мысалы, Д. Лукас "Жұлдызды соғыстар" фильмінің екінші эпизодын "Sony F900 СіпеАlta 24 HD"сандық камераға түсірді. Кейіннен компьютерлік технологиялардың мақсаты артты: олар тек "суреттерді" өңдеу үшін ғана емес, сондай-ақ түсіру олардың көмегімен жүзеге асырыла бастады

Компьютерлік графикада екі өлшемді және үш өлшемді графика бар. 2D кескіні үшін екі сипаттама көлденең және тік ажыратымдылық, сонымен қатар түс бір өлшем бірлігіндегі нүктелер саны және нүктеге түстер саны сияқты түс болып табылады. Үш өлшемді кескін үшін осы мәліметтерге қосымша ретінде бақылау нүктелерінің жалпы мәні де қосылады. Мұның бәрі экранда статикалық кескіндерді кұрумен байланысты.Қозғалып келе жатқан нысандарға қарқынмен рұқсат беру жатады, яғни секундына кадр көп болса, қозғалыс баяу бола-ды. Соңында, деректі фильмдерде жиі және көп қолданылатын визуалды эффектілер. Олардың ішінде оптикалық, имитациялық байланысты және суреттің көрінетін бұрмалануымен ерекшеленеді.

Екінші топ — бұл механикалық немесе физикалық арнайы эффектілер. Олар сахналық эффектілерді жасау дәстүрін жалғастыруда, мысалы, пиротехника, жаңбыр және пластикалық макияж қолданылады. Бүгінгі таңда цифрлық технологиялар, анимация, графика, арнайы эффектілер атқаратын рөл өте үлкен. Бірақ олардың пайда болуымен, олар теоретиктер мен деректі фильмдердің тәжірибешілері арасында сұрақ қойылды:деректі фильмдер контекстінде шындыққа-еліктейтін осы әдістерді енгізу қаншалықты орынды. Экранға кейде дәстүрлі түрде бекітілген экран кеңістігінен ажырамайтын иллюзиялық, виртуалды әлем құру, бұл әдістер автор мүмкіндіктерінің шекарасын едәуір кеңейте алады.

Тағы бір нәрсе, бұл жасанды әдістерді деректі теледидарлық фильмде қолдану мәлімделген фактінің дұрыстығына күмән тудыруы мүмкін. Фильмде компьютерлік графика мен арнайы эффектілерді пайдалану деректі фильмдердің сипатына қайшы келетін, деректі және көркемдік арасындағы шекараны бұлдыратуға, әлемнің нақты көрінісін бұрмалауға әкеледі. Бір жағынан, анимация мен графика бұл немесе басқа фактіні анық және нақты түсіндіруге мүмкіндік береді. Екінші жағынан, жаңа экспрессивті мүмкіндіктерді теріс пайдалану көрерменді фильмнің деректі шынайылығына сенімсіздік тудырады.

«Компьютерлік технологиялар адамзат болашағын бейнелейтін футурологиялық фильмдерде жиі қолданылады. Бұл жұмыстарда авторлар көбінесе үйреншікті құбылыстарға жаңа көзқарасты айтады, осылайша көрермендердің назарын мәлімделген тақырыпқа аударады.» [3, 144 б.]

Кино жасау үшін жаңа құралдардың молдығы біз жиі көзбен шолып, шулы әсерлерді және талғамсыз фильмдерді көре алатынымызға әкелді.Мәселен, "Когда наступит голод" фильмі (реж. А. Замыслов, 2013 ж.) азық-түліктің жетіспеушілігі, осы проблеманы шешу тәсілдері және болашақ дамуының мүмкін сценарийі туралы әңгімелейді. Тақырып, әрине, маңызды және әрқайсымызға қатысты.

Бірақ, кадр мәтінінің мазмұны жақындап келе жатқан апат сезімін тудырады. Мұнда бірнеше дәйексөз келтірілген: «Әлсіз адам күшті адамдарға тамақ болады. Нағыз тамақ, метафоралық емес. Дәл осындай әлемді есіңізде сақтаңыз, өйткені жақында ол едәуір нашарлай түседі Соңғы шұжықтың бір бөлігі үшін адамдар бір-бірін өлтірсе, олар асып кетпейді. Аштық болады. Бүгін емес, ертең. Біз бұған дайын болуымыз керек » деп диктор кадр сыртынан сөйлейді.

Кадрға түсініктеме компьютерлік өңдеу арқылы жарықпен "жабылатын" бейнемен бірге одан да көп бас тартуға әкеп соқтырады және тұздық пен табандылық сезімін тудырады. Кейде кадр түссізденеді және пульсация сияқты жыпылықтайды, бұл қабылдауға ыңғайсыздық тудырады. Ауызша және визуалды деңгейде өзара нығайтылатын ақпаратты ұсынудың мұндай қатал тәсілі бұл фильмнің деректі негізіне күмән тудырады. Авторлардың қорқынышы айқын асырылған және салмақты дәлелдермен расталмайды. Бүгін бізді болашақта не күтіп тұрғанын тек болжай аламыз. Бірақ, кез-келген жағдайда, бұл тек нұсқалар мен гипотезаларболып қалады. Қандай шындық болады, оны алдын-ала болжау мүмкін емес, тек қазіргі жағдайдың болашақ дамуына әсер етеді.

Айта кету керек, "Когда наступит голод" фильміндегіөте көпсинхрондар аштық проблемасына түсініктеме беретін сарапшылармен кадрдағы сұхбаттар. Бұл кадрлардағы кескін артта бір суреттің екіншісіне қалай ауысатынын, эмоционалды күйзелісті күшейтетіндей етіп жасалған. Біздің ойымызша, мұндай әдістерді шамадан тыс пайдалану ақпаратты қабылдауда қиындық тудырады және ғалымдардың пікірлерінен алшақтатады. Бұл деректі фильмнің жанрымен де, ерекшелігімен де негізделген емес. Сонымен қатар, кейбір жағдайларда үндестіру қатты, динамикалық музыкамен қатар жүреді, бұл маңызды тақырыпты талқылау кезінде көрермендіқатты аландатады.

Деректі фильмдерде компьютерлік арнайы эффектілерді қолдану мүмкін және рұқсат етіледі, бірақ бұл деректілікті бұзбайтын жағдайда ғана.Сол фильмде сандық технологияны қолданудың жақсы мысалы бар. Фильмнің авторлары 70 жыл бұрын базарға түскен снарядттын кадрларын тауып алып, дәл сол кадр түсүрілген нүктеден қазіргі заманғы базарды камераға түсірді, және фильмнің монтажы кезінде бейнелі дыбыс бере отырып, осы екі деректі кадрды біріктірген.

«Под властью мусора» (реж. А. Попова, 2013) деп аталатын тағы бір деректі фильмдегі бейнелі-мәнерлеу шешімін қарастырып көрейік. Түсініктемеден бас тарту теледидарлық фильмнің басталуын тудырады, онда дауыстық мәтіннің бірінші сөзі: «Бұл жер жердегі тозақ». Содан кейін болашаққа «ену» әдісі қолданылады: «Сіз бұл фильмді көріп отырған кезде, бірнеше жүздеген ескі мониторлар

жойылып, компьютерлерден, принтерлерден және ұялы телефондардан жүзге жуық пластикалық қораптар өртеніп кетеді. «Үш жүз килограмнан астам сынап, тұз қышқылы, мышьяк, ауыр металдар мен қорғасын шаңы топырақ пен ауаға енеді». Бұл мәтінге «электронды» қоқыстың - компьютер мен тұрмыстық техниканың қоқыстарын көрсететін кадрлар. Редакциялау арқылы бұл жоспарлар күрт түссізденеді, бұл фильмді қабылдауда ыңғайсыздық тудырады. Ал кадрдағы қозғалыс тездейді немесе баяулайды.

Авторлар қоқысты өңдеудің маңызды және өткір проблемасын қозғайды,бірақ тағы да оны жаһандық шешілмейтін құбылыс ретінде көрсетеді.Олар Африкадағы Агбогблоши қаласындағы полигон «... ертең жаһандық пропорцияға дейін өсетін әлемнің проекциясы» деп мәлімдейді.

Эмоциялық қысым тек кадр мәтіні ғана емес, сонымен қатар үрейлі музыка, кадрдағы қозғалыстың әдейі баяулауына немесе кадрдың күрт түссіздігіне байланысты арнайы әсерлер береді. Мұның бәрі, сайып келгенде, жақында болатын катаклизм сезімін күшейтеді, нәтижесінде жер бетінде адамның әрі қарай өмір сүруіне күмән тудырады.

Мұндай фильмдердің мақсаты – ғалымдар мен жұртшылықтың назарын өзекті мәселелерге аудару. Бірақ нәтижесінде көрерменде қорқыныш пен шынайы шындықтың депрессивті көрінісі пайда болалы.

Біз айтып кеткен фильмдерде компьютер графикасымен жиі экранда Жер шарының үлгісін немесе елдің немесе қаланың географиялық орнын белгілеу картасын көрсетеді. Бұл аудиовизуалды шығармада жаңа технологияларды пайдаланудың оң мысалдарының бірі. Мәселен, "Под властью мусора" фильмінде картада әлемдегі қоқыстың "көші-қоны" көрнекі көрсетілді.Сонымен қатар, құлақ нашар кабылдайтын статистикалык креативті ақпарат турде қарастырылады және графикалық түрде көрсетіледі. Ал «ауыр» сандар бізге бұрыннан белгілі әлем нысандарымен салыстырғанда берілген. Мысалы, 2011 жылы адамзат 41 миллион тонна «электрондық» қоқыс шығарды деген мәліметтер келтірілген. Автор егер жүк машиналары осы қоқысқа толса, онда көліктер конвойы экватордың ұзындығының жартысына тең қашықтықты алады деп түсіндіреді. Сондай-ақ автор графиканы пайдаланып оны бейнелі түрде теледидар экранында ұсына алған.

Осылайша, телеарналардың эфиріне шыққан футурологиялық бағыттағы кейбір телефильмдерде компьютерлік технологиялардың көмегімен көрерменге эмоционалды және психологиялық қысым байқалады. Бұл фильмдер таза алармистік сипатқа ие: авторлар өзекті

мәселелерді көтереді,бірақ жағдайдан шығудың нақты нұсқаларын ұсынбайды.

Кинода және ТВ-да қолданылатын компьютерлік арнайы эффектілердің көп болуы фактілердің дұрыстығына күмән туғызады. Сонымен қатар, кадрлардың жиі ауысуы және түс палитрасы, қозғалыстың күрт бәсеңдеуі немесе үдеуі, жоспарлардың арасындағы күрделі монтаждық өтпелер көрерменге ыңғайсыздық туғызады.

Осыған сүйене отырып, цифрлық технология авторлар өздерінің көмегімен фотосуретпен кино пайда болғанға дейін немесе болашақта бізді не күтіп тұрғанын көрсеткен кезде ақталады деп қорытынды жасауға болады. Мүмкін болатын тағы бір нұсқа - статистиканы визуалды түрде көрсету және сандарды визуалды кескінге түрлендіру. Барлық басқа жағдайларда арнайы эффектілерді қолданудың нақты тақырыппен және нақты объектілер мен құбылыстарды көрсетуге компьютерлік графиканың араласу дәрежесімен анықталады.

Тарихи тақырыптағы фильмдердің басым көпшілігінде компьютерлік технологиялар қолданылады.Олардың танымалдығы бұл әдістер еске алу, мемуарлар, бұйрықтар, сұхбаттар, яғни деректі көздер негізінде қандай да бір шайқас болғанын айқын көрсетуге мүмкіндік береді.] Мысалы, Алексей Пивоваровтың «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова» (реж. С. Нурмамед, 2009) Ржевке жақын алқаптардағы репортаждар мен шайқастарды көркем қалпына келтіру, кеңестік және неміс әскерлерінің штаб-пәтеріндегі жағдай, шежіре және әрине ерекше эффектілерді біріктіреді. Атап айтқанда, фильмнің басында, көрермен тарихқа енді ене бастаған кезде, жүргізушінің қарлы далада жүріп келе жатқан көрінеді. Содан кейін монтажда бұл кескін басқа кадрлармен біріктіріліп, солдаттардың ілгерілеуі қалпына келтірілді. Нәтижесінде журналистонда сол оқиғаның куәгері ретінде атыс әскери тобының қасынан өтіп жатты.

Сондай-ақ, фильмде компьютерлік графиканың көмегімен әскерлердің орналасуы мен орналасуын бейнелейтін географиялық карта жиі көрсетілген. Бұл тәсіл көптеген тарихи фильмдерде көрерменге жалпы әскери жағдай түсінікті болуы үшін немесе, мысалы, қандай да бір операцияның табысты немесе сәтсіз болғанын, әскерлердің алға қарай жылжығанын немесе шегінгенін, қандай ойлардың соғысушылар мен т. б. болғанын түсіну үшін жиі пайдаланылады.

Сандық технологиялар бұл фильмнің жасаушыларына неміс әскерлерінің қалай қаруланғанын көрсетуге көмектесті. Атап айтқанда, бір эпизодта компьютерде әскери техника, блиндаж, артиллерия бейнеленген.

Жоғарыда атап өткен қайта қалпына келтіру тәсілін ерекше атап өткен жөн. Бұл фильмнің стильдік ерекшелігі жүргізушінің қайта құру

процесіне қатысуы. Бұл тәсіл, біздің ойымызша, өмір сүруге құқылы және автордың қатысуының, болып жатқан жағдайға деген көзқарасының әсерін жасайды.

Біздің ойымызша, тарихи тақырыптағы фильмдерде арнайы эффектілер мен компьютерлік графиканы қолдану деректі фильмнің мүмкіндіктерін едәуір кеңейтеді және сізге осы немесе басқа оқиғаларды шын мәнінде болғандай көрінетін етіп, неғұрлым кең масштабта көрсетуге мүмкіндік береді.

Әдебиеттер:

- 1. Теракопян М.Л. Влияние компьютерных технологий на современный кинопроцесс. Автореферат канд. дисс... Москва: 2006
- 2. Познин В.Ф Выразительные средства экранных искусств, эстетический и технологический аспекты. Кандидаттык диссертация Санкт-Петербург: 2009
- 3. Медынский С.Е. Мастерство оператора-документалиста. Издательство 625 Москва 2004

Kengirbayeva Binur, Mukusheva N.R GENRE FEATURES OF FILM MUSIC

Кеңгірбаева Б.К Мұқышева Н.Р., өнертану кандидаты, профессор

КИНО МУЗЫКАСЫНЫҢ ЖАНРЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Кино музыканың жанрлық құрамы толығымен кинематографтың заңдылықтарына тәуелді болады. Ол кино құрылымының құрамдас бөлігі болып табылатындықтан, оның атқаратын рөлі мен ерекшеліктерін теориялық тұрғыдан қарастырған жөн. Төменде киномузыканың фильмдерде негізгі түрлерінің жанрлық сипаттамасы келтірілген. Сондықтан, бұл мақаламызда фильмде қолданылатын музыканың жанрлық ерекшеліктеріне назар аударамыз.

Дыбыссыз кезеңде түсірілген фильмдердің музыкасы. Бастапқыда музыкалық сүйемелдеу залдағы артық дыбыстарды басу үшін қолданылған болатын. Әдетте, ойнатылған әуен импровизация күйінде болды. Оны арнайы орындаған музыканттарды таперлер деп атады. Кейінірек, аспаптық шығармалар немесе симфониялық оркестр сүйемелдеуімен кино сеанстар көрсетілді. Музыканың сүйемелденуі кадрдың мазмұнына сәйкес болды. Оның оған дәл келуі мен визуалды қабылдануына әсерін тигізді. Музыканың стилистикалық ерекшеліктері әр уақыттың ағымына сәйкес келді. Уақыт өте келе фильмде

типтік музыкалық композициялар жиынтығы фильмде пайда бола бастады. 1928 жылы С. Эйзенштейн, В. Пудовкин және Г. Александров «Дыбыстық фильмдердің болашағы. Мәлімдеу» («Будущее звуковой фильмы. Заявка».) манифестінде фильмдердің авторларын музыканы толық үндестіруден бас тартуға шақырады және көрермендерге көбірек әсер ету үшін музыканы жазуда шығармашылық тұрғыдан қарауды ұсынады [1, 13 б.].

Көркем фильмдердің музыкасы Толық және қысқа метражды көркем фильмдер үшін композитор жанрларға сәйкес музыка жазады. Оған: драма, комедия, триллер, экшн, детектив, роман, қорқынышты фильм, фантастика, шытырман оқиғалар, өмірбаяндық, тарихи фильмдер және т.б. жатады. Бұл фильмдердің музыкалық дизайны әр түрлі технологияларды қолдануды үйлестіре алатын күрделі және көп сатылы процесс болып табылады, өйткені көрермендердің біртұтас қабылдауына ықпал ететін көптеген функцияларды қамтитын көркем фильм болып табылады [4, 568 б.].

Музыкалық фильм, мюзикл жанрындағы фильмдерде актерлар сюжеттік әрекетті тек монологтар мен диалогтар арқылы ғана емес, музыкалық нөмірлердің орындалуы арқылы да біріктіреді.

Мұндай фильмдердің жетекші құрамдас бөлігінің бірі ән. Қазақстанда осы жанрда түсірілген фильмдер кеңес кезеңінде сұранысқа ие болды. Халықтың сүйікті фильмдеріне айналған «Шабандоз қыз» (1955 ж., реж. П. Боголюбов, комп. В. Соловьев-Седой), «Біздің сүйікті дәрігер» (1957 ж., реж. Ш. Айманов, комп. А. Зацепин), «Тақиялы періште» (1968, реж. Ш. Айманов, комп. А. Зацепин), «Қыз-Жібек» (1970 ж., С. Қожықов, комп. Н. Тілендиев), т.б. фильмдерін мысалға келтіруге болады.

Опера, балет, мюзиклдің фильмдердегі көрсетіліміне келетін болсақ, фильмдегі көрініс театр сахнасына қарағанда декорацияға ғана тәуелді болмайды. Фильмге ғана тән компоненттерге табиғи көріністер, актердің ірі планы және костюмдердің нақты бөлшектері кіреді. Актерлердің сыртқы келбеті, олардың жасаған бейнесіне толық сәйкес келуі керек. Фильмде актердің кәсіби әнші болуы шарт емес, дубляжға кәсіби маманды алуға болады.

Поляк өнертанушысы Зофья Лиссаның пайымдауынша: «Операда детальдарды мұқият пысықтау мүмкін емес. Өйткені олар әр жеке спектакльде өзгеріп отырады, ал кинода фотосуретпен бекітілген визуалды деректер әрқашан бірдей. Бұл фильмдерді көрермен оңай түсінеді, өйткені оларға кадрда табиғи, сенімді, «жанды» суреттер көрсетіледі, музыкалық және визуалдық қатарлардың үйлесімді синтезін жасайды» [2, 63 б.]. Опера немесе балеттің кинофильмге бейімделуіндегі музыканы композитор жазады және ол ешқандай

өзгеріске ұшырамағандықтан, кинокомпозицияны талдау қажеттілігі туындамайды.

Музыка және музыканттар туралы фильмдер жеке жанр тобын құрайды. Мұндай фильмдер, шын мәнінде, нақты оқиғаларға негізделген және композиторлар, әншілер, ақындар, орындаушылар, ансамбльдер мен шығармашылық топтар туралы өмірбаяндық фильмдер болып табылады. Мұндай туындыларда музыканың авторлығы кино кейіпкерлерінің прототиптеріне жатады, немесе орындаушылар туралы өмірбаяндық таспалар болған жағдайда фильмдегі музыка кейіпкерлердің репертуарына енеді. Бұндай кинотуындыларын жасау кезінде музыкалық техниканың қажеттілігіне байланысты арнайы композитор щақырылады. Ол музыка жазу үшін, оркестр немесе жалғыз аспаптың орындалуын, техникалық еркшеліктерін пайдалануда өзіндік үлесін қосады. Әр түрлі стилистикалық, ритмикалық және тембрлік айырмашылықтар айтылатын негізгі тақырыпты лейтмотивке айналдыра алады; автордың музыкалық материалының ерекшелігіне, стиліне, уақытына және басқа параметрлерге бейімдейді [3, 361 б.].

Бұл жанр бойынша түсірілген шығармалар қатарына «Абай әндері» (1945 ж., реж. Е.Арон және Г. Рошаль, композитор Л. Хамиди), «Жамбыл» (1952 ж., Е. Дзиган, комп. М. Төлебаев), «Абай» (1995 ж., реж. А. Әміркұлов, комп. Қ. Шілдебаев), Біржан-сал» (2009 ж., реж. Д. Жолжақсынов пен Р. Әлпиев, комп. Т. Мұхамеджанов), «Әміре» (2017 ж., реж. Д. Веспа), «Композитор» (2019 ж, реж. С. Құрманбеков) және т.б фильмдерді жатқызуға болады. Бұл фильмдерде ұлттық мәдениеттің ұлы өкілдерінің бейнелері көрсетілген. Бүгінгі танда тарихи-биографиялық жанрда түсіріліп жатқан фильмдердің саны артып келе жатыр. Демек, ұлы тұлғалар жайында түсірілген фильмдерге деген қызығушылық арта түсуде.

Келесі жеке жанр тобы — *балалар фильмдеріне арналған музыка*. Оған көркем фильмдерден басқа анимациялық және қуыршақ фильмдері кіреді. Жанрға және жоспарланған аудиторияға байланысты, музыкасы өзіндік ерекшеліктерге ие: ол қарапайым және табиғи болып келеді. Оның да өзіндік ерекшелігі бірқатар ғылыми еңбектерде зерттеу нысанына айналған. Бұл жанрда түсірілген фильмдер қатарына «Менің атым Қожа» (1963 ж., реж. А. Қарсақбаев, комп. Н. Тілендиев), «Қарлығаштың құйрығы неге айыр?» (1967 ж., реж. Ә. Қайдаров, комп. Н. Тілендиев), «Шоқ пен Шер» (1972, реж. Қ. Қасымбеков, комп. Д. Ботбаев), «Алпамыс мектепке барады» (1977, реж. А. Қарсақбаев, А. Тәжібаев, комп. Н. Тілендиев) фильмдері жатады.

Дайын музыкалық туындыларға арналған фильмдер жанрын әлемде кең таралған эксперименттік киноға жатқызуға болады. Әдеби шығарманы экрандау секілді, бұл жанрда да классикалық музыкаға

арнайы фильмдер түсіріледі. Сипатталған жанр фильмнің музыкамен безендірілуімен емес, музыканы визуалды қатармен суреттеуді қарастырады. Көбінесе бұл жанр әндер мен түрлі композицияларға бейнеклиптер түсіруде кеңінен қолданылады.

Деректі фильмдердің музыкасы. Деректі фильмдердің басты кейіпкерлері мен сюжеттері шынайы өмірден алынады. Сол себепті шынайылықты әсірелеу мақсатында музыка кадр сыртында қолданылады, көрсетілген мазмұнға байланысты сәйкес келуі де шарт емес. Мысалға бір тұлға жайындағы деректі фильмге кадр сыртында классикалық әуеннің қолданылуы әбден мүмкін. Музыкалық сүйемелдеу фильмде фон ретінде ғана қолданылады. Дегенмен, кейбір сюжетті, белгілі уақыттың, кезеңнің, кейіпкердің де бейнесін ашуда арнайы музыка колланыла алалы.

Кино музыкасының жанрлық ерекшеліктері, теориялық тұжырымдамасы жоғарыда сараланды. Кино өнері пайда болғалы бері киномузыкасы да талай өзгерістерге ұшырап, өзіндік бір бағынатын заңдылықтарды да туғызды. Әлем кинематографиясында осы жанрлардың барлығы қамтылып, әр түріне сәйкес туындылар пайда болды, оны зертттеуде де көптеген жаңалықтар ашылды. Көптеген шығармаларды талдау нәтижесінде музыка мен кино синтезінің бастауы осы өнер формаларының тарихтан бастау алатындығы анықталды.

Белгілі бір өнер құбылысы ретінде кино музыкасының философиялық және эстетикалық негіздерін екі кеңістіктің арасында іздестіру керек. Бір жағынан, қарастырылып отырған тақырып қазіргі заманғы киноның ажырамас бөлігі болып табылады, соған қарамастан оның белгілі бір мәселелерін шешуге бейімделген, екінші жағынан, музыканың өзіндік ерекше бір түрі ретінде оның табиғи қасиеттерін ерекше бейнелейді.

XX ғасырға тән техникалық, технологиялық, психологиялық, көркемдік және эстетикалық, ғылыми және прогрессивті өзгерістер адамзат мәдениетінің дамуы жағдайында кино музыкасының пайда болу заңдылықтарын неғұрлым толық анықтауға және түсінуге мүмкіндік береді. Музыка кинода өзіндік маңызды функцияларын орнатты. Ол тарихи және теориялық аспектілерін, жанрлық, көркемдік және стилистикалық ерекшеліктерін айқындады. Музыка мен дыбыс синтетикалық экран өнерінің маңызды бөліктерінің біріне айналды.

Бүгінгі таңда Қазақстанда түсіріліп жатқан фильмдерде кино музыка жанрын қамтитын заманауи форматта фильмдер түсірілуде. Музыканы заманауи, тарихи, автобиографиялық, саяси форматта колдану мүмкіндіктері де игерілуде.

Кино түсіру процесі шығармашылық ұжым мен топтан құралатындықтан, кино музыкасын жасау үшін көптеген мамандар шақы-

рылады. Қазақстандық композиторлар мектебінің алыптары, кәсіби музыкалық өнердің негізін қалаушы Ахмет Жұбанов, Евгений Брусиловский, Латиф Хамиди, Мұқан Төлебаев, Бақытжан Байқадамов, Нұрғиса Тілендиев секілді тұлғалар қазақ киносына құнды шығармалар сыйлады. Осы композиторлық мектептің ізімен келе жатқан бүгінгі таңда талантты композиторлардың саны артуда. Ақан Сатаевтың көптеген фильмдеріне музыка жазатын жас композитор Әлім Заиров, Асқар Бисембинмен бірігіп жұмыс жасайтын Павел Ли, Ренат Гайсин, Әбілқайыр Жарасқан, Айдос Сағатов секілді жаңа есімдер қазақ киносының музыкалық қатарын жазатын композиторлар тізімін толықтырып жүр. Кино музыкасының даму бағыты шығармашылыққа тәуелді құбылыс. Болашақта түсірілетін фильмдердің басым көпшілігі сапалы, киномузыкасының жанрлық ерекшеліктерінің барлық формаларын қамти алатын, түрлі форматта түсірілетін шығармалар болады деген сенім бар.

Әдебиеттер:

- 1. Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильмы:http://www.lib.ru/Cinema/kinolit/Ejzenshtejn/s_budushchee_zvukovoj_filx my.txt.
- 2. Лисса З. Эстетика киномузыки / пер. с нем. А. Зелениной, Д. Каравкиной. М.: Музыка, 1970
- 3. Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. М.: Искусство, 1964
- 4. Эйзенштейн С. Избранные произведения. Теоретические исследования и статьи. М.: Искусство, 1964. Т.2

Mussina Madina, Dadvrova Assel

CREATING COSTUMES IN KAZAKH CINEMA: LAPIDARY ABOUT THE COMPLEXITIES OF THE PROFESSION - COSTUME DESIGNER

Мусина Мадина, Дадырова А.А.,

кандидат философских наук, доцент

СОЗДАНИЕ КОСТЮМОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНО: ЛАПИДАРНО О СЛОЖНОСТЯХ ПРОФЕССИИ - ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ

Введение. В научной статье впервые предпринята попытка провести полевое исследование, методами интервьюирования, компаративистского анализа для получения результатов к поставленным иссле-

довательским задачам, а именно:

- 1. Выявить сложности в работе с которыми сталкиваются художники по костюмам в отечественном кинематографе.
- 2. Показать особенности работы художника по костюмам в казахстанских реалиях на современном этапе.
- 3. Изучить динамику и представить результаты в пользу положительного изменения и совершенствования в работе художника по костюмам

Создание костюмов в кино — очень сложная задача, та как художник по костюмам является незаменимой частью целого мира кинематографа. Создание образов, пошив изделий, примерка костюмов, продумывание цветовых соотношений — ответственность за сложный рабочий процесс берет на себя художник по костюмам. Это титанический труд художника по костюмам, и тем не менее эта профессия успела завоевать любовь и уважение людей неравнодушных к искусству, к кино, к игровому жанру, и кроме того стать незаменимой и уникальной творческой работой в театре и кино.

Не ошибемся, если отметим, что неким негласным девизом, художника по костюмам могла бы стать фраза: «В моей работе много меня». Ведь костюм – это личная история, при создании костюма необходимо придерживаться принципа, что я хочу изменить в себе, наверное только и так приходит понимание собственной работы и профессии.

Профессия художника по костюмам требует не только многолетнего творческого роста и поисков — это высокий уровень изобразительного искусства, умение передать в эскизе характер персонажа с помощью рисования мимики лица или позы фигуры, передача фактуры тканей, отличное знание цветоведения, и также совершенствование особых качеств характера, которыми должен обладать художник по костюмам, такими как: коммуникабельность, настойчивость, стрессоустойчивость, усидчивость и целеустремленность. Кроме этого художник по костюмам обязан знать технологию шитья, свойства различных тканей, историю костюмов разных эпох, буквально быть историком или аналитиком по костюмам.

Методология исследования. В научной работе были применены следующие методы исследования: интервью, компаративистский анализ. Метод интервью дает первичную социологическую информацию, в котором взаимодействие происходило по схеме «вопрос-ответ». Выбор настоящего метода обусловлен целями и задачи поставленными в исследовании.

Компаративистский анализ, метод сравнительного исследования, этот анализ помог не только выявить необходимые результаты исследования но и изучить проблемы возникающие на стыке полевого ис-

следования.

Основная часть. Художник по костюмам каждый день развивается как личность и профессионал. Представителю этой профессии нельзя стоять на одном месте. Нужно быть в постоянном поиске, совершать некий research, узнавать новое, быть любознательным, посещать театры и постановки не только как специалист, но и как зритель, чтобы увидеть то, что может уловить художник по костюмам, не уставая находить новое вдохновение для своего творчества, поиска и конечно же профессионального роста.

Художника по костюмам часто путают с костюмером. К сожалению, это большая ошибка. Задача костюмера - ухаживать за костюмом, следить за его состоянием. Костюмер может подшить изделие, подогнать его по фигуре актера, отвечает за чистоту костюма, его транспортировку, и вместе с ассистентом художника по костюмам является незаменимым помощником художника по костюмам.

Художник по костюмам берет на себя не менее ответственную часть работы по созданию костюма, это и творческая, и техническая, и материальная часть, ориентированная согласно выделенному бюджету на костюм. В первую очередь, художник создает образы, продумывает мелкие детали, работает с историей костюма.

К работе художника по костюмам добавляются дополнительные сложности, связанные с бюджетными и временными ограничениями, в связи с этим условия работы затрудняются, и увы..., возможности творить практически не остается. Не будем лукавить и отметим, что в настоящее время при создании отечественных кинокартина такого рода ограничениями сталкиваются не только художник по костюмам, но и вся съемочная группа. Несмотря на эти временные трудности, каждый член съемочной команды пытается выложиться на все качество, чтобы работа дала максимально хороший результат.

К примеру, есть такие моменты, когда художник по костюмам при участии в малобюджетном кинопроекте жертвует личным гардеробом, одевая актеров в личные вещи, также не исключено, что порой, он может купить за свой счет костюм для кинокадра, или оплатить химчистку игрового костюма, если продюсер ограничил финансирование кинопроекта. И подобных затруднительных ситуаций в съемочной практике очень много. Известно. Что на съемках не может быть идеального рабочего процесса, даже банальный а порой и не банальный, человеческий фактор может послужить причиной срыва съемок.

Ниже хотелось бы привести некоторые факты из практического опыта специалистов, профессионалов, художников по костюмам столкнувшихся с теми трудностями которые были описаны выше.

Художник по костюмам Камила Нурмагамбетова поведала о том,

что однажды произошел очень интересный случай, который произошел на съемках фильма «100 минут о любви» (2017 год). Тот самый случай, когда департамент костюма находит выход из сложной ситуации за несколько минут до съемок. Съемки происходили на джайлау в двух часах езды от города. Стояла задача подготовить актера к съемке, и вышло так, что игровые брюки и галоши остались в городе. И так как эти вещи уже были заявлены в предыдущих сценах, в данной сцене должны были быть идентичные брюки и галоши. Ассистент художника по костюмам не долго раздумывая берет машину и едет в соседний аул успев возвратиться на локацию с необходимыми вещами.

Стоит ли говорить, что в этой ситуации художник по костюмам и его ассистенты испытали большой стресс... В итоге, что имеем, первое, то, что ответственные за костюм могли подвести всю съемочную группу, второе, за срыв съемок пришлось бы нести материальную ответственность.

Например, срыва съемок из-за костюма в практике художника постановщика Евгения Пака, не было никогда. Даже несмотря на некоторые казусы, форс-мажорные ситуации, департамент костюма всегда находил выход. «Нельзя говорить на площадке слово «нет», - рассказывает Евгений Пак, - если оказалось так, что костюм отсутствует на момент съемок, художник по костюмам и его команда обязаны предложить другие варианты на то они и здесь, чтобы решать критические ситуации по костюму».

Так же Евгений Пак отметил, что на исторических постановках художник по костюмам работает с подлинными материалами, изучает быт и жизнь народа той или иной эпохи, общается с историками. Е.Пак подчеркнул: «Слухи в кино распространяются мгновенно. И если получилось так, что ты допустил ошибку в своей работе, больше тебя не пригласят сотрудничать».

Художник по костюмам фильма «Подарок Сталину» (2008 год) Нурия Каспакова рассказывает о сложностях работы художника по костюмам в кино, буквально следующее: "Водитель нашего семиметрового костюм-вагона, дядя Женя, назвал меня главной по тряпкам. Наш трейлер был полностью забит историческими костюмами. Каждое утро дядя Женя, ругаясь, умудрялся взгромоздить мою костюмерку на колёсах на самую высокую гору, разгребая снег и цепляясь за военную машину, а после заката спускал, крестясь и причитая. Как-то в выходной день он пришел мне помогать пришивать погоны с подворотничками к военной одежде. Старый солдат, хорошо пришил, кстати, лучше, чем я и костюмеры. Пока дядя Женя шил, поведал, что обижен на меня за то, что я раньше всех выезжаю и позже всех возвращаюсь на базу: «Вы, оказывается, пока все ещё спят, готовите костюмы на сле-

дующий день, а днем работаете на съёмках, потом еще приводите в порядок всё, фотографируете, записываете, рисуете полночи. Мужики так не работают, как вы, девочки». Вот оно где, признание».

«Странно себя чувствуешь, когда приходишь на площадку, снимаешь с себя пиджак, одеваешь его на актрису и она так пойдёт в кадр. И негде там творить. В малобюджетных современных картинах нет возможности полёта, где можно применить свою фантазию», - продолжает Нурия Каспакова.

Действительно, в настоящее время на некоторых отечественных кинокартинах выделяется маленький бюджет на костюмы. Работа художника по костюмам упирается в бюджет и превращается не в творческую работу, а в техническую. Это отметила и Асель Кенжетаева, дизайнер и художник по костюмам, в свою очередь, поработав в кино, сделала выбор между семьей и кино в пользу семьи: «На съемочном процессе огромная физическая нагрузка. Там сильно думать не надо. Нужно выполнить задачи, которые поставлены. А вот творческой работы становится всё меньше и меньше».

Для Асель Кенжетаевой трудности в рабочем процессе заключаются в процессе общения с актерами. Самое интересное происходит именно в костюмерной, когда актриса считает себя великим модельером и отказывается одевать утвержденные костюмы. «То, что до этого художник шерстил историю, сценарий, обсуждал с режиссером характер героини (заметьте не актрисы), замучил портных, и ночь не спал, чтобы подготовиться к защите, неважно. Нужно, чтобы красиво, чтоб со мною носились все... и платье подарили. А в титрах-то фамилия художника по костюмам будет стоять... на минуточку» - делится своим наболевшим Асель Кенжетаева.

Подобных историй в кино множество. Художник по костюмам должен обладать холодным умом, чтобы трезво оценить ситуацию и не поддаться панике, не дать эмоциям взять верх над собой. Для этого часто приходится нарушать привычные правила. И это постоянно заставляет тебя мыслить шире и искать новые нестандартные, а зачастую креативные решения.

Но также хочется отметить и несомненную положительную динамику в отечественном кинопроизводстве, благодаря которым казахстанское киноискусство продолжает развиваться, словно делосский пловец из знаменитой древнегреческой истории о пловце, все время плывущему к острову и казалось бы уже доплыл, но нет, остров вновь отдаляется на длительное расстояние, до которого снова необходимо плыть.

В настоящее время в отечественных сериалах стали использовать английскую систему съемок, которая систематизирует работу каждого

департамента. Тщательная подготовка к работе английских коллег обеспечивает комфортный съемочный процесс. Английская система отличается тем, что художник по костюмам на отдельной доске отмечает номер сцены, сценарный день и фотографию костюма. Второй режиссер на своей доске заранее пишет дату съемок и последовательность сцен. И так у каждого департамента есть свои доски с референсами и особенностями их работы. Рабочие доски расположены на всеобщем обозрении, и таким образом съемочная группа в курсе рабочего процесса каждого департамента.

Эта система очень практичная с технической точки зрения, так к примеру, если художник по костюмам ошибется и случайно забудет одеть на актера некоторые детали костюма, то взглянув на заранее подготовленные фотографии на рабочей доске, можно будет избежать неприятного казуса. Художник по костюмам Камила Нурмагамбетова поделилась тем, что на съемках сериалов «Перекресток», «Асель и ее друзья», съемочная группа использовала английскую систему, и рабочий процесс шел сравнительно легче. К примеру, на съемках комедийного сериала «Киберзащитники», департамент работал по этой системе. Актеры смотрели на рабочую доску с обозначением сценарных дней и фотографиями образов, и уже смогли сами переодеться без посторонней помощи.

Кроме этого, в казахстанской киноиндустрии стали активно использоваться специальные платные электронные программы для систематизации и менеджмента съемок. С их помощью вся техническая работа проделывается заранее, и на момент съемок не появляются неожиданные моменты. На съемках сериала «Жолайрык» (2019 год) автору статьи впервые удалось поработать в программе FilmToolz. В чем ее особенность и как она помогла в рабочем процессе? Дело в том, что во время читки работник съемочной группы заходит в эту программу через гаджет со своего аккаунта, открывает сценарий и на каждой сцене отмечает пометки от своего департамента — костюм отмечает номер образа, художник пишет нужный реквизит, бригадир по массовке количество актеров массовых сцен. После читки второй режиссер готовит кпп и вызывной (расписание), в котором уже автоматически указаны пометки. Данная программа значительно облегчила работу всего департамента и избавила от некоторых технических моментов.

Ранее было отмечено, что из-за ограничения по бюджету фильма художник по костюмам перестает творить. Но необходимо отметить, что отношение продюсеров к костюму с каждым годом становится серьезнее, и тем самым увеличивается бюджет на костюм. Постепенно меняется в лучшую сторону отношение к кинопроизводству, так как приходит понимание того, что попытаться собрать команду из опыт-

ных специалистов, не так то просто.

Помимо своих профессиональных навыков, художник по костюмам должен обладать следующими качествами, такими как: ответственность, настойчивость и коммуникабельность.

В настоящее время в Казахстане все чаще стали снимать исторические художественные фильмы, и это не может не радовать. При просмотре наших картин зритель растворяется в атмосферу фильма, следствием этого выступает то, что состоялся плодотворный творческий тандем режиссера с оператором и художественным департаментом. К примеру, фильмы Акана Сатаева «Районы», в котором художником по костюмам была Елена Рубанова, и «Томирис», где работала художник по костюмам Асель Шалабаева. В этих картинах проработана каждая деталь, костюмы соответствуют моде той эпохи, отлично передают характер и историю персонажа. После премьеры фильма «Томирис» Асель Шалабаева в социальных сетях поделилась референсами образов фильма, где подробно описывает символику костюма, свою идею и процесс создания. Это в свою очередь свидетельствует о том, что у художника по костюмам было достаточно времени и бюджета для воплощения своего творческого замысла.

Заключение. Профессия художник по костюмам кино набирает стремительное развитие и является востребованной и необходимой для индустрии кино в настоящем и без сомнения, в будущем.

В наше время все больше современных казахстанских режиссеров серьезно и внимательно относятся к костюму, образу персонажей. Поэтому профессия художника по костюмам стала актуальной и интересной. Конечно, необходимо признать, что в будущем профессия художника по костюмам в отечественном кинопроизводстве потерпит изменения. Если сейчас художник по костюмам ответственный за фактурирование костюма, то в будущем, возможно, появится художник по фактуре тканей, который будет работать совместно с художником по костюмам и создавать исторические, современные игровые костюмы с уникальной и реалистичной фактурой тканей. Такая практика используется в зарубежном кинопроизводстве.

С каждым годом качество отечественного кинопроизводства будет только расти, а вместе с ним и профессия художника по костюмам будет выходить на новый уровень и получать высокий статус.

Как отмечалось выше, основным методом исследования был метод интервьюирования. Информация, полученная из уст действующих художников по костюмам, является уникальной, и дает четкое понимание существующих проблем в киноиндустрии и положительные результаты влияющие на развитие отечественного кинопроизводства и профессии художник по костюмам.

Также, необходимо подчеркнуть, что при подготовке научной статьи были использованы личные наблюдения и опыт, полученный на съёмочных площадках, что в свою очередь позволило раскрыть проблемы и актуальность профессии художника по костюмам кино.

VII СЕКЦИЯ

ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР/ ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Kazhenova L.ZH.

THE ROLE OF KAZAKH KUI IN PATRIOTIC UPBRINGING AT HIGH SCHOOL

Каженова Л.Ж. М.Өтемісов атындағы Батыс Қазақстан мемлекеттік университеті «Дәстүрлі музыкалық және орындаушылық өнер» кафедрасының аға оқытушысы

ЖОҒАРЫ МЕКТЕПТЕ ПАТРИОТТЫҚ ТӘРБИЕДЕГІ ҚАЗАҚ КҮЙІНІҢ РӨЛІ

Егемен Қазақстан мемлекеттік саясатында жастардың патриоттық тәрбиесіне өте үлкен мән беріледі. Елбасы қолдауымен «Қазақстан Республикасының азаматтарын отансүйгіштікке тәрбиелеудің Мемлекеттік бағдарламасы» ұсынылған. Бағдарламаның мәселелері ауқымы отансүйгіштік тәрбие бағытындағы үлкен жұмыстарға қоғамды жұмылдыра білді: «Біздің тағы бір аса маңызды идеологиялық міндетіміз — қазақстандық отансүйгіштікке тәрбиелеу, әрбір азаматтың өзін-өзі айқын билеуін қалыптастыру. Шынайы отансүйгіштікті, нағыз азаматтықты қалыптастыру жеке бастың өзін саяси тұрғыдан айқын сезінуін, өз Отанын саналы түрде таңдауын көздейді» [6].

Патриотизм, патриоттық тәрбие мәселелері жөнінде гуманитарлық ғылымның әр саласында қарастырылды. Психологиялық және педагогикалық әдебиеттерді мерзімді педагогикалық басылымдарды, ғылыми еңбектерді зерттеу, педагогика тарихында жоғары мектеп студенттерін патриотизм рухында тәрбиелеуде айтарлықтай тәжірибе жинақталғанын көрсетеді. «Патриотизм – сонау ерте замандардан калыптасып келе жатқан қасиетті сезім. Отаншылдыққа тәрбиелеу ұлттық ерлік дәстүрлерге сүйене отырып, жас өскіннің екінші жан дүниесі, ой санасы мен сезімін дамытып, қалыптастыруға бағытталуы керек. Қазақтың патриоттық – отансүйгіштік тәрбиесі – тереңнен тамырын тарткан, халкымыздын сан ғасырлық болмысының, дүниетаным - көзқарасының, ақыл - ойы мен салт - дәстүр мәдениетінің көрінісі» [2, 29 Б.] Қазақта Отанға деген сүйіспеншілік, ұлтына деген ұлттық сезім Абай Құнанбаев, Мағжан Жұмабаев, Сұлтанмахмұт Торайғыров, Сәкен Сейфуллин, Ілияс Жансугіров, Бейімбет Майлин, Олжас Сулейменовтын енбектерінде молынан кездеседі.

Патриоттық сезімі күшті адам болу үшін әрбір адам халқының тарихы мен әдеп ғұрыпы мен мәдениетімен рухани болмысымен тікелей байланысы болу керек. Еліміздің ертеңі, ұлтымыздың болашағы – жас ұрпақты отансүйгіштікке, патриоттыққа баулу – тәрбиенің ең басты міндеттерінің бірі. Адамды патриоттық рухта тәрбиелеуде өнердің де мәні өте жоғары. Сол өнердің ішінде қазақтың күй өнері ерекше орын алады. Қазақ күйі елдің, жердің тыныс-тіршілігі, сол елдің тарихы жайлы, рухани тәрбие беретін патриоттық сезімді қалыптастыруында атқарар рөлі үлкен. Күй - бұл музыкалық игіліктің ең бай бөлігі, бұл-аспаптық музыканың ең жоғары жанрларының бірі, оның мазмұны мен құрылысы дами отырып, кемелдікке жетті. «Күй – әбден пісіп-жетілген,өнердің өте бір жоғары дамыған түрі, ол – біртұтас халықтың тұрмыс, тарихын бойына сіңірген бірден-бір бас куәгер. Күй қазақтар үшін музыкалық түрде берілген ата-бабаларымыздың қасиетті хаты болып табылады» [3, 3Б.].

Жоғары мектепте домбыра күйді үйрету барысында ең алдымен күйдің тарихына қысқаша шолу немесе күйдің аңызын студенттерімен қарастыру қажет. Патриоттық сезімді нығайту үшін күйді түсініп, сонымен қатар оны толық талдау қажет. Студент жұмыс барысында күйдің тарихын, аңызын, автор туралы мағлуматтармен танысып, одан кейін күйдің тұтас музыкалық тілін түсінік алу – жанры, композициялық құрылымы, мәнерлік тәсілдері, стилі.

Студентке үлкен көмек жасайтын жұмыстың бір түрі - үздік домбырашылардың орындауында күйлерді тыңдау. Күйдің тілі – ұрпақтан ұрпаққа дүниетанымы мен дүниені сезінуін, тұрмыс дәстүрі мен мәдениеттін, адамгершілік және эстетикалық құндылықтар жеткізудің негізі. Студент күйлердің тарихын, аңыздарын өзі іздеп, зерттеп тыңдаса және мән мағынасын түсініп орындаса сөзсіз патриоттық сезімге тәрбиеленуге ықпал жасайды. Осы тұрғыда, қазақ күйлерімен тұтас түрде жұмыс жүргізу - жоғары мектептердің студенттерін паттриоттық тәрбиелеуді қалыптастырудағы негізгі әдістеме болып табылады.

Жастарды патриотизмге баулу оларға үлгі болар тұлғалардың көмегінсіз мүмкін еместігін атап өткен жөн. Ұлы Далада бұрынғының батырлары жайлы талай аңыздар мен қиссалар жырланып келген. Халық олардың есімдерін есте сақтап, ауыздан ауызға, ұрпақтан ұрпаққа жеткізген. Солардың ішінде даңқты жеңістерімен, жауынгерлік жорықтарымен тарихта өшпес із қалдырған Абылай ханды барша халық ерекше қастерлеп, қадір тұтады. Ол – көзінің тірісінде-ақ әулие атанған санаулы адамдардың бірі. Абылай хан билік жүргізген кезең – қазақ тарихындағы алтын ғасыр. Абылай ханның «Шанды жорық» күйі бірлікке, Отанын, жерін сүюге, ұлттық намысты нығайтуында көркем

шығарманың орны ерекше. Күй отансүйгіштік, ерлік, батылдық тәрізді толы игі қасиеттер дәріптеледі. «Шанды жорық» күйінде қазақ тарихында жоңғар басқыншылығына қарсы қазақ халқының азаттық соғысы сүреттеледі. Бұл күй шапқыншылық кезде ержүрек Баян батырдың қаза табуына орай шығыпты. Абылай ханның азаттықта, ерлікте, елдікке бағытталған күйі нақты сеніммен, терең ашады. Шығарманың астарында қазақтың іргелі ел болудағы ежелгі арманы жатыр. Елбасы Н. Назарбаев: «Абылай ханның образы, сол кездегі жыраулар, билер мен батырлар жас ұрпақтың есінде сақталуы тиіс. Абылай әрқашан өзінің мінезімен, саясатымен ерекшеленген. Ол сондай қиын-қыстау кезеңде қазақ мемлекетінің жоқ болып кетуінен сақтаған. Өз халқының болашағын ойлап, сондай үлкен жауапкершілікті алып және мемлекет алдында өзінің азаматтық парызын ақтай алды» [4].

Халық күйлері «Қаракерей Қабанбай», «Қобыланды батыр», Махамбеттің «Жұмыр, Қылыш», «Қиыл қырғыны» күйлері ұлтымыздың жан-дүниесіндегі батырлық, жігер, батылдық, қорықпаушылық осы ұғымдар жас ұрпақты шынайы тәрбиелеп, патриоттық сезімді оятады. Бұл күйлер - қазақ елінің ғасырлар бойы қасиеттеп келе жатқан батыр жыр дариясы!

Махамбеттің кереметтей тұлға екені бәрімізге мәлім. Махамбеттің күйлерінде оның ерлігі, батылдығы сезіледі және тыңдарманның рухын көтереді. Сөз зергері Әбіш Кекілбаев: «Істе де, сөзде де шынайылық тек шындықтан туады, Махамбет те өзінің батырлығын, ең алдымен, өз дәуірінің шындығына тура қарауға арнады да, өз ақындығын сол көзі көріп, көңіліне түйген шындықты еш қалтқысыз, еш бұлтақсыз айта білуге салды, Сөйтіп, мезгілмен бірге өлетін өтіріктің сөзін сөйлемей, халықпен бірге қимылдап, тарихты жасайтын ақиқаттың сезін сөйледі. Сондықтан да Махамбет халықпен бірге жасап, бірге жаңғырып келеді»- деген еді [5].

XIX ғасырдың сазгері Құрманғазы сияқты, еркіндікті аңсаған, әділеттік пен мейірбандықтың үстемдік етуін көксеген, қоғамның ықыласына ешбір сазгердің шығармашылығында бөлінген жоқ. Құрманғазының ерлікке толы музыкасында тұлпардың шабысын, ерлік туралы әнін, жеңіс туралы әуенін және күреске шақырған дауысын естиміз. «Оның әрбір күйінен мықты жаратылған тұлға екенін, батырдың барлық қасиеттерін бойына жиған, еркін, иілмейтін, қайсар жан екені көрініп тұрады. Оның күйлері жоғары азаматтық деңгейде, өмірдің сарқылмас күшімен ерекшеленеді. Сондықтан да, олардың көпшілігі әсерлілігі жағынан кең құлашты және эпикалық терендігімен, Өз кезегінде домбыра өнерінің құрылымдық принциптерін туғызды»[1, 406.].

Халқының ұлы перзенті бола тұра, Құрманғазы қазақтың аспаптық музыкасының мазмұнын өз заманымен жақындастырып, көпшіліктің мұң-мұқтажын жырлады. «Төремұрат» күйінде сахарада өткен бір қанды оқиға суреттеледі. Бірақ, бұл хиқая, күйдің құр таныстырушысы сияқты. Әңгіменің үлкені күйдің өзінде жатыр. Құрманғазы күйдің көнцерттік жағына назар аударған сияқты. Құрманғазы әңгімеден гөрі күйдің өзінің көркем болғандығын қалаған. «Төремұрат» күйіндегі бір қарағандағы аламан-тасыр шабыстың суреті болып елестейтін әуен, шындығында – адамның жан –дүниесіндегі сезім тартысының бейнесі. Күй табиғатына терең бойлап, күйдің сан–салалы сырын жарқырата ашып орындаған Р. Ғабдиев көз алдыңыздағы қаһарман жаннаң отты сезімдер дүниесін жайып салады.

Құрманғазы домбыраның ерекшелігін біле отырып, домбырада ойрындаудың бірнеше әдістерін енгізген. Мысалы, ерлік тақырыбын қатты дыбыс алу үшін, ол оң қолының шынтағын көтеріп, бәсең дыбыс алу үшін шынтағымен домбыра шанағын басып отырған. Ол кіші секунданың гармониялық түрінің диссонансын енгізген, түрлі техни-калық әдістер қолданған, оның ерекше кең қолданғаны — глиссандо әдісі. Құрманғазы идеялық мақсаттарын форманың терең сезімімен және оның заңдылықтарымен сәйкестіре білді, ал оның орындаушылық өнері бүкіл бөлшектердің өңделуімен ерекшеленеді. Құрманғазы және оның соңынан ерген ізбасарлары халқының ауыр жағдайын күйлері арқылы көрсете білді. Олардың музыкасы біреуге еліктеушіліктен гөрі, халқының шынайы да, айқын әуенді жағынан ашып бере білді.

Патриоттық сезімге тәрбиелейтін күйдің бірі Исатай мен Махамбет батырларға арналған Құрманғазының күйі «Кішкентай». Бұл күй елім деп ерлік көрсеткен, жерім деп жауға қарсы шапқан халық көтерілісін басқарған Исатай мен Махамбет туралы. Елбасы Н.Назарбаев қазақ мәденитінің рухани мәнін терең біліп, сол арқылы жастардың рухани тәрбиесіне ерекше назар аударған: «Ұлттық салтдәстүрлеріміз, тіліміз бен музыкамыз, әдебиетіміз, жоралғыларымыз, бір сөзбен айтқанда ұлттық рухымыз бойымызда мәңгі қалуға тиіс. Абайдың даналығы, Әуезовтің ғұламалығы, Жамбылдың жырлары мен Құрманғазының күйлері, ғасырлар қойнауынан жеткен бабалар үні — бұлар біздің рухани мәдениетіміздің бір парасы ғана» [7].

Қазақ ұлтында, Қазақстан халқы арасында үлгі тұтарлықтай тұлғаларымыз жетерлік. 1916 жылғы ұлт-азаттық көтеріліс батырларын да ұмыт қалдыруға болмайды. Осы оқиғаларға арналған сол жылдары шыққан күйлер Сейтек және Динаның «16 жыл».

Кеңес Одағының 1941-1945 жж. Ұлы Отан соғысына арналған күйлерді атауға болады: Динаның «Женіс», М.Хамзиннің «Белгісіз солдат», М.Өскебаевтің «Жеңіс». Аталған оқиғалардың қаһармандары

ел үшін жан салды, патриотизмді қалыптастыру жолында осы мысалдар ерекше үлгі бола алады.

Қазақ халқының қилы-қилы кезеңдері, өмір жолдары туралы көрсетілген күйлер арқылы қазақстандық патриотизмді қалыптастыруға болады. Атап айтқанда, қазақ тарихындағы ең бір субелі кезең – Алтын Орда дәуірі екені белгілі. Бүкіл елдің абызына айналған Асанқайғы – Алтын Орда ыдырай бастаған кезде өмір сүрген. Ол-қазақ халқының тағдыры үшін қайғы шегіп, оның болашағын ойлап. тебіренген дала абызы. Асанқайғы - ел қамы, халқының келешегі туралы толғаныстарын күй тіліне түсірген суреткер. Ел тарихында «Зар заман» деп аталған кезеңде қазақ руларының бытырап, қандастарымен қоштасуы «Ел айырылған», «Қазақ пен ноғайлының қоштасуы», «Ноғайлының зары» күйлерінен орын алған. Осы күйлер арқылы жастар «Отаным» деген жас жүректен шыққан асыл сөзді мақтанышпен, асқақтатып айтуға септігін тигізеді. Ата-бабаларымыздың азаттық жолындағы ерен ерлігінің арқасында осынау арман еткен заманға тер төге, көп күш жұмсай жеткен елге мақтаныш етіп, бағалайды. Отанын, туған жерін, елін сүюге ыстық сезімін одан сайын нығайтып, ұлт рухын көтеруге ерекше әсерге бөлейді.

Өз тарихын жете білмейтін жас ұрпақтың сана-сезімін оятуға қазақ күйлері жәрдем болады. Бүгінгі замандастар мынандай жаһандану дәуірінде өзінің болашақ ұрпағына ата-бабалар өсиет еткен қасиетті жерін талан-таражға салмай қалдыру қажеттігін түсініп ойланады. Жас ұрпақты патриотизмге тәрбиелеу — бұл тұлғаның, елдің, оның мәдениетінің бірегейлігі, ерекшеліктері толымды көрініс табатын қоғамдық өмірді ұйымдастырудың мәні мен мақсаттарын пайымдау арқылы жүйелі дамуы. Патриоттық тәрбиенің сәттілігі жеке тұлғаның жоғары әлеуметтік белсенділігін арттырады, өйткені, оның өзі еңбекте табыстарға жету үшін, қоғамға, халыққа қызмет ету үшін биік серпін болып табылады. Патриоттық тәрбиеден терендеп нәр алған адам — рухани бай адам.

Әдебиеттер:

- 1. Байбек А. Курмангазы и его школа.// Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий. Алматы. 1998. С.39-50.
- 2. Бесбай А. Жеке тұлғаны патриотизмге, Отан сүйгіштікке тәрбиелеу // Молодой ученый, 2015, №8. 29-31 Б.
- 3. Есенұлы. Күй –тәңірдің күбірі. Алматы, 1997.- 196 б.
- 4. «Казахстанская правда» 2 октябрь 2013г.
- 5. Кекілбаев Ә. Махамбеттің күй сарыны / www.elarna.net/kitap
- 6. Назарбаев Н.А. Казахстан 2030: Процветание, безопасность и улучшение благосостояния всех казахстанцев. Алматы: Казахстан, 1997. 176 с.

7. Назарбаев Н.Ә. «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру». 12 сәуір 2017. /https://www.akorda.kz/

Krus Oksana

SOME ASPECTS OF FORMING A NATIONAL BREEDING OF FUTURE MUSIC TEACHERS

Крусь О.П.,

старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и методики музыкального воспитания Института искусств

Ровенского государственного гуманитарного университета

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ВОСПИТАННОСТИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

Актуальность темы исследования определяет динамика общественных процессов в Украине, связанных с ускоренными темпами национальной идентификации и самоидентификации личности, признания значимости искусства, в частности народного, и музыковедческих дисциплин в пробуждении национальных чувств и формировании национального сознания. Всё это предопределяет необходимость уточнения понятия национальной воспитанности современного молодого человека, в том числе будущего педагога-музыканта как носителя национальных ценностей.

В официальных документах и словарных изданиях национальное воспитание определяют как процесс формирования мировоззренческих позиций и ценностных ориентиров молодёжи, реализуемый через комплекс соответствующих мероприятий; под воспитанностью же понимают систему взглядов, убеждений, идеалов, традиций, обычаев, созданных в течение веков украинским народом. В основу указанной системы заложены национальная идея, консолидирующая общество, а национальный характер воспитания состоит в формировании молодого человека — гражданина Украины независимо от этнического происхождения, который оберегает свои ценности и свободы.

Отдельные аспекты данной проблемы рассматривались в исследованиях таких специалистов в области музыкального воспитания как О. Апраксина, В. Бахарева, А. Ростовский, О. Рудницкая, Ю. Юцевич и др., музыковедов и исследователей народнопесенного творчества (О. Дея, А. Иваницкого, В. Коротеевой, Г. Нудьги, А. Правдюка, В. Тарасова, В. Уманца и др.).

Цель статьи – выяснение сущности национальной воспитанности будущего учителя музыки; акцентируется, что в современной

практике и научной мысли это понятие рассматривается неотъемлемо от этновоспитания личности студента и вопросов этнопедагогики, будучи тесно связанное понятиями патриотизма и патриотического воспитания.

По мнению Р.Л. Сойчук, содержание дифениции «национальное воспитание» как организованный процесс субъективного взаимодействия, направленное на духовное развитие личности ученика, его положительных национальных чувств и национально-личностных ценностей, которые составляют внутреннюю основу готовности к национальному самоутверждению [16].

Ю.И. Римаренко считает национальное воспитание как целенаправленный, регулированный процесс утверждения ... национального характера и национальных особенностей психологии, самоценностей национально-специфического (особого), языковых, эстетических, этических и других ценностей народа, всего, что оказывает содействие всестороннему становлению национального [15].

Как отмечает Ю. Бромлей, понятия «национальное сознание» содержит комплекс представлений нации о самой себе, в том числе и меру понимания её каждым представителем своей принадлежности к ней, а также охватывает осознанные нацией и её представителями интересы, ценности, ориентиры и установки по отношению к другим национальностям [2].

И. Кресина подчёркивает, что национальное сознание – сложная система духовных феноменов и их образований, которые сформировались в процессе исторического развития нации и отображают основополагающие основы её бытия; эта система охватывает теоретические, обыденные, массовые и элитные, собственно национальные и заимствованные идеи, установки, устремления, культурные достижения, образовывая духовный уникум нации [10].

Как отмечает С. Лавриненко, национальное сознание существует одновременно и как что-то индивидуальное, собственное, и как общественное сознание. В первом случае оно принадлежит отдельному человеку, несёт на себе отражение его личности, черт характера. Когда же имеют в виду общественное сознание, то отходят от всего специфично индивидуального, личного, принимая за основу изучение взглядов, идей, характерных для данного общества вообще и для определённой социальной группы [12].

В свою очередь, между индивидуальным и общественным сознанием происходит постоянное взаимодействие и взаимовлияние; а общественно выработанное сознание питает индивидуальное сознание, будучи предметом собственных убеждений, источником моральных принципов, эстетических чувств и представлений [14].

Не требует специальных доказательств и вытекает из выше сказанного, что ядром, стержнем национального сознания и самосознания является национальная идея как «духовная первооснова, источник личностного развития человека» [4]. По мнению М. Боришевского, «национальная идея — это осознанная нацией наиболее актуальная цель, на пути к постижению которой нация способна наиболее полно раскрыть и реализовать свои потенциальные возможности, сделать политический вклад в развитие человеческой цивилизации и найти достойное место среди других национальных сообществ» [1].

Анализируя разные теоретические подходы относительно определения национальной идеи, Ю. Калиновский [8] приводит, в частности, выводы А. Куця [11] относительно её (идеи) функций, которые играют ключевую роль в нациообразовании, а следовательно — в формировании национального сознания. В частности, таких:

- созревание в человеческом сообществе потребности в самоорганизации в отдельный этнос (этнонациеобразование);
- объединение разных этносов в единое сообщество (интегрируемое);
- самоопределение и самоосознание отдельных народов и их представителей (идентификация);
- формирование общенациональной культуры из народной культуры (культурообразование);
- ориентация на ценности, влияющие на национальное сознание сообщества (аксиологическая функция);
- осознание необходимости создания политических учреждений и их функционирования (создания государства).

По убеждению автора, народная педагогика на протяжении многих веков являлась и до сих пор является действенным этноформирующим фактором и одним из важных средств этноинтеграции и этноконсолидации в процессах этнообразования и национального воспитания. По версии С. Гончаренко, как наука она исследует опыт народа, выясняет возможности и эффективные пути реализации прогрессивных педагогических идей народа в современной научно-педагогической деятельности, изучает способы установления контактов народной педагогической мудрости с педагогической наукой, анализирует педагогическое значение тех или иных явлений народной жизни и показывает их соответствие или несоответствие современным задачам воспитания [3].

Н.В. Жмуд придерживается точки зрения, что в этнологической науке отсутствуют обобщающие работы об этнопедагогике, которые б характеризовали процесс становления этнопедагогики и определённые направления её эволюции, и, прежде всего, рассматривали народно-педагогический опыт украинцев как важный фактор этно- и культурообразования [5].

Полностью соглашаемся с мнением Л.А. Кобзаренко о наличии разногласий между возрастающим потенциалом этнопедагогики в воспитании нравственно-ценностных ориентаций студенческой молодёжи и отсутствием упорядоченной системы использования этнопедагогического содержания в учебно-воспитательном процессе высших учебных заведений [9].

Исходя из анализа ряда научных работ, К. Журба выделяет межнациональную (межэтническую) толерантность как специфическую черту национального характера, который проявляется в терпимости и оценке национального «они», равнозначному «мы» [6].

Таким образом, с точки зрения связи понятий национальное воспитание и этновоспитание рассматриваем национальное воспитание личности как процесс утверждения своей национальной идентичности (национальной самоидентификации) и межэтнической толерантности в пределах своей страны (нации) и уважения и почтительного отношения к другим этносам и нациям. При этом должны также учитывать, что как и любая сфера сознания (общественного и индивидуального), национальное сознание проявляет себя на разных уровнях, прежде всего — на обыденном и теоретическом. Это важно подчеркнуть относительно будущих учителей музыки как носителей национальной идеи.

Обратим также внимание, что в научных источниках и официальных документах национальную воспитанность рассматривают неотъемлемо от патриотической воспитанности, то есть как целостный феномен «национально-патриотической воспитанности».

В частности, патриотизм признаётся стержневым фактором национального мировоззрения молодёжи, а его «характерными признаками патриота есть понимание и восприятие украинской идеи, содействие развитию независимого государства, готовность к защите своей Родины, уважение к исторической памяти, любовь к родной культуре, языку, национальным праздникам и традициям, соблюдение Конституции Украины, заботливое отношение к национальным богатствам и родной природе, сохранение и укрепление собственного здоровья и здоровья ровесников» [13]. Как отмечают К. Журба и Е. Докукина., «патриотизм определяют этническая принадлежность и привязанность индивидуума к отчему дому, земле. Традиционно национально-патриотическое воспитание обеспечивалось родственным воспитанием, национальной культурой, традициями, обычаями, социальными институтами, законами и т. п. Любовь к Родине – определяющее синтетическое качество гражданина и патриота; она объединяет эмоционально моральное и действенное отношения к себе, семье, к другим людям, природе и обществу. Любовь к Родине объединяется с верой в её процветание. будущее» [7].

Таким образом, учитывая выше изложенное, под национальной воспитанностью личности понимаем единство её национального сознания и деятельности, где национальное самосознание является личностно устоявшимся. Таким образом, учитывая выше изложенное, под национальной воспитанностью личности понимаем единство её национального сознания и деятельности, где национальное самосознание является личностно устоявшимся, которое динамично развивает и обогащает становление человека, характеризуя его эмоциональное переживание и осознанность своей национальной принадлежности, ценностное отношение к достижениям культуры своей нации и признание её многогранности, уважение и толерантность в отношении к достижениям других этносов и их представителей, и предопределяет соответствующие этим характеристикам поступки и поведение личности в культурном пространстве.

Поэтому в настоящее время в связи с глобальной реализацией инновационных проектов и реформ во всех сферах жизнедеятельности украинского общества актуального импульса набирает формирование общественного сознания на основе бережливого сохранения культурного кода украинского народа.

Идея модернизации исторического сознания и преемственность ко всему наилучшему в поведенческом и культурном аспектах, накопленному вековыми традициями, историей украинского народа и мировой историей, является главным идеологическим вектором и духовным стержнем развития Украины на многие года.

Литература:

- 1. Боришевський М.Й. Національна самосвідомість у громадянському становленні особистості. Київ, 2000.-64 с.
- 2. Бромлей Ю.В. Национальные процессы в СССР: в поисках новых подходов. М., 1989. 179 с.
- 3. Гончаренко С. Український педагогічний словник. К., 1997. 376 с.
- 4. Жмир В. Національна свідомість українців // Мала енциклопедія етнодержавства Київ, 1996. С. 104.
- 5. Жмуд Н.В. Народна педагогіка як етноформуючий чинник: автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.05 етнологія / НАН України. Ін-т мистетствознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. Київ, 2005. 22 с.
- 6. Журба К.О. Виховання у школярів міжнаціональної толерантності як наукова проблема // Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді: 36. наук. праць. Вип. 14, книга І С. 86-95.
- 7. Журба К.О., Докукіна О.М. Теоретичні основи національно-патріотичного виховання школярів // Гірська школа Українських Карпат. 2013. № 8-9. С. 235-239.
- 8. Калиновський Ю.Ю Національна ідея як ціннісна детермінанта державотворчого процесу в Україні // Вісник НУ «Юридична академія України ім.

- Ярослава Мудрого. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія. 2016. Том 1. № 28 С. 98-105.
- 9. Кобзаренко Л.А. Виховання морально-ціннісних орієнтацій студентів педагогічних коледжів засобами етнопедагогіки: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07 теорія і методика виховання / НАПН України. Ін-т проблем виховання. Київ, 2016. 20 с.
- 10. Кресіна І. Національна свідомість: сутність, основні складові та рівні функціонування // Нова політика. 1998. № 3. С. 12-14.
- 11. Куць О.М. Усвідомлена незалежність: як/чи реалізована етнополітична свобода? (Українські реалії): монографія. Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2013. 368 с.
- 12. Лавриненко С.О. Проблема формування національної свідомості сучасної молоді // Вісник Національного авіаційного університету. Сер.: Філософія. Культурологія. 2011. № 2. С. 117-120. Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnau f 2011 2 28.
- 13. Москвіна Т.П. Національне виховання: виявлення почуття громадянської гідності // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта / За ред. О.М. Завальнюк: наук. збірник: Серія історична та філологічна. Вип VII. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський державний університет, 2010. С.144-149.
- 14. Петровский А.В. Общая психология 3-е изд., перераб. и доп. М.: Просвещение, 1986.-463 с.
- 15. Римаренко Ю.І. Національний розвій України: проблеми і перспективи. Київ, 1995. 272 с.
- 16. Сойчук Р.Л. Теоретико-методичні засади виховання національного самоствердження в учнівської молоді: автореф. дис. ... докт. пед. наук: 13.00.07 теорія і методика виховання / НАПН України. Інститут проблем виховання. Київ, 2017. 31 с.

VIII СЕКЦИЯ

ӨНЕР ЖӘНЕ МУЗЫКАЛЫҚ ӨЛКЕТАНУ/ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

Madykarimov Maksat, Eginbayeva Toizhan

THE HISTORY OF THE BAYAN: THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF BAYAN CREATIVITY IN CENTRAL KAZAKHSTAN

Мадыкаримов М., Егинбаева Т.Ж.,

кандидат искусствоведения, профессор

ИСТОРИЯ БАЯНА: СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ БАЯННОГО ТВОРЧЕСТВА В ЦЕНТРАЛЬНОМ КАЗАХСТАНЕ

Программа «Рухани жаңғыру» была разработана на основе положений статьи Главы государства «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания», которая опубликована 12 апреля 2017 года. В ней обозначена основная цель нации на новый исторический период: сохранить и приумножить духовные и культурные ценности, войти в 30 развитых государств мира. Программа предусматривает несколько проектов, направленных на достижение этих целей.

Универсальный, межнациональный и народный инструмент, который служит не только в оркестровой практике, сольном исполнении и на эстраде, с каких бы ракурсов мы не изучали, инструмент имеет богатую историю и разностороннее развитие в разных культурах. Взаимодействие баяна в разных культурах имеет форму множественной идентичности

В данной статье мы предприняли попытки рассмотрения в исторической ретроспективе основные направления, становления и развития баяна в социокультурном ракурсе, а так же современное состояние баяна на мировой музыкальной арене и в частности, сегодняшнее положение в Казахстане. Определяется роль и значение инструмента как для самостоятельного — сольного исполнения, но малоизученного в аккомпанирующем аспекте, в творчестве традиционных певцов на баяне. Сложилась проблема диалога культур, произошло размывание традиционных форм исполнителей на баяне. Здесь мы наблюдаем возникновения нового ресурса в формировании и развитии социокультурной среды именно в Казахстане. Тем самым обозначив это актуальностью нашего исследования.

Гармоника и ее разновидности- баян и аккордеон приобрели огромную популярность во многих странах мира. Так, если аккордеон распространен в странах Скандинавии, Западной Европы, Прибалтики и Киргизии, в Англии- концертина, в Латинской Америке- бандонеон, то гармоника и баян широко вошли в музыкальный быт многих народов СССР.

Давние этнокультурные и торговые связи казахов с народами России способствовали взаимообогащению и развитие культур. Если гармоника появилась в России в начале XIX века, то в Казахстане они распространяются во второй его половине.

Много ценных сведений можно найти в трудах казахского ученого Чокана Валиханова, который еще в 1850 году описывал большой интерес населения к приобретению гармоник. Гармоники покупались на ярмарках, где собирались различные исполнители, которые перенимали друг у друга репертуар, технологию исполнительства. Одной из причин популярности инструмента в быту была обусловлена его удобством в применении. Простота конструкции и приемов игры, низкая стоимость, универсальность и портативность были удобными в условиях кочевого образа жизни. [1, с.6.]

На наш взгляд, основными предпосылками распространениями гармоники в Казахстане являются певучая природа звука, близкая народной песне, тембровое богатство, диатонический звукоряд, соответствующий ладовой структуре национального мелоса. Народ стал называть гармонику "сырнаем", очевидно, вследствие ее близости по звучанию к древнему казахскому духовому язычковому инструменту с илентичным названием.

В дореволюционном Казахстане бытовали гармоники различных видов: касимовские, "восточные"или "азиатские", "тальянки" с колокольчиками и другие.

В настоящее время в Центральном государственном музее РК сохранились гармоники исполнителей тех времен.

Об ассимиляции гармоник в казахской среде свидетельствует факт появления местных мастеров по изготовлению гармоник. Так, по утверждению Б.Ш. Сарыбаева, известного исследователя и собирателя казахских народных инструментов, в Джетысайском районе Шымкенсткой области жил мастер, занимавшийся изготовлением гармоник. Язычки, служившие в качестве источника звука были сделаны из тростника, меха- из кожи.

Исполнительство на гармонике стало широко применяться в творчестве "энші" (народные певцы), "жырши" (исполнители произведений народного эпоса), "салов" и "серэ" (композиторы- певцы и композиторы- инструменталисты), в айтысах акынов музыкально- поэти-

ческие состязания народных поэтов-импровизаторов). Казахская земля подарила своему народу немало многосторонне одаренных людей. Они были, как правило, не только певцами, инструменталистами- исполнителями, композиторами, но и незаурядными поэтами, импровизаторами. Сам кочевой быт народа требовал от музыканта такой ниверсальности, владения различными видами искусства. Так, в безписьменной традиции выучить продолжительный поэтический текст составляет определенную сложность. Стихи. положенные на музыку, быстрее воспринемались и запоминались. [1,с.7.]

Сама история баяна началась в 1821 году. когда немецкий мастер



Фридрих Бушман изготовил ручной, а уже в 1829 году Австрийский мастер Киррил Демиану совершенствовал этот инструмент. В 30-е годы русские мастеры доработали его до 2-х рядной гармошки.

В 1907 году П.Е. Стерлигов дал название своему уже 4-х рядному инструменту - Баян. ХХ века в России появились система В.П. Хегстрем, и Н.З. Синицкого. 1929 году Стерлигов придумал для баяна готово- выборную систему левой руки. Незнающий грани инструмент баян использовался сольно, в ансамбле, в оркестре и конечно же особую популярность

имел в быту, когда люди любили под аккомпонимент баяна петь различные песни.

Многотембральные, регистровые, 5-ти рядные баяны появились в 1940 году. Диапозон правой руки достигал Ми большой октавы Си 4-ой октавы, а диапозон левой руки Ми контроктавы и Ми 3-ей октавы.

История баяна и баянного исполнительского искусства можно назвать стремительной, в своем роде, уникальной. Чуть более полувека понадобилась для того, что бы баян вызвал настоящий интерес у профессиональных композиторов, став полноправным участником программ концертов академической музыки, а также приобрел широкую популярность в транскрипциях выдающихся произведений классики и современной музыки.

Утверждение баяна как полноправного академического инстру-



Первый казахстанский оркестр баянистов Алматинского муз. училища n/y К. К. Ошлакова , 1943



Классный ансамбль баянистов К. К. Ошлакова: Г. Ткаченко, Г. Шелпаков, К. Ошлаков, В. Куінецова, Ф. Легкунец

мента зависело от многих факторов, среди которых первостепенное значение имели модернизация инструмент, а также расширение его репертуара. Устойчивая традиция восприятия тембра баяна, бытующая в течение десятилетий, ассоциативный ряд, связанный с определенным образновыразительным строем, закрепившийся за ним, также сыграли определенную роль в этом процессе.

В среде казахского народа появляется усовершенствованный тип двухрядной гармоники- баян с хроматическим звукорядом. За короткое время он становится популярным среди городской и сельской молодежи, активно используется в широкой сети художественной самодеятельности.

Среди известных исполните-

лей следует выделить Рамазана Елебаева (1912-1943гг), который помимо исполнений народных песен, создал ряд популярных в то время песен на казахском и на русском языках. [6]

С приездом Ошлакова К.К. в Алматы 1940г. начинается период профессионального обучения на баяне в Казахстане. С 1941г. Константин Кириллович основывает класс баяна в музыкальном училище имени Чайковского, организует и руководит ансамблем и оркестром баянистов, открывает класс баяна в музыкальной школе имени А. Кашаубаева, ведет большую концертную деятельность, создает баянный репертуар на основе казахских песен и кюев.

Много сил и труда вкладывает Ошлаков в организацию обучения игре на баяне фронтовиков, ставших инвалидами. Благодаря этому многие незрячие баянисты не потеряли веру в себя, а, получив хорошую базовую подготовку, основали профессиональные школы в различных регионах Казахстана.

Помимо многогранной педагогической и методической работы, К.К. Ошлаков продолжает совершенствовать и исполнительское мастерство. В 1943-47 годах по радио звучит трио баянистов К.К. Ошлоков, В. Ошлоков, Б. Кусков, в 1944-50 годах трио Н. Васильев, В. Басаргин, К. Ошлоков. В 1943-57 годах большой популярности добился оркестр баянистов Алматинского музыкального училище под руководством К.К. Ошлокова. В Репертуаре оркестра были произведения М. Глинки, М. Мусоргского, А. Жубанова, К. Ошлокова, М. Тулебаева, Е. Брусиловского. Концерты оркестра записывались на радио. В 1956-62 годах создан оркестр баянистов музыкальной школы имени А. Кашаубаева. В репертуаре оркестра были произведения П. Чайковского, Л. Хамиди, Е. Брусиловского, обработки для оркестра К. Ошлокова. [1, с.8]

История развития казахской баянной культуры позволяет констатировать, что несмотря на достаточно широкое распространения баянной музыки казахских композиторов в концертной практике и образовательном процессе, научное осмысление истории казахской баянной культуры находилось за гранью интересов исследователей музыкального искусства Казахстана.

На сегодняшний день в данной сфере опубликованы лишь отдельные научные труды (К. Ошлакова, А. Гайсина, Д. Туякбаева и др.) изучающие творчество некоторых других баянистов- аккордеонистов педагогов. Вопросы проникновения гармоники и баяна в Казахстан, а также их функционирования в народном искусстве казахов рассматриваются в трудах Б. Сарыбваева, К.К. Ошлакова, А.Гайсина, Б.Мустафина, З. Смаковой, Б. Раева.

Очевидно, что процесс становления и развития казахской баянной культуры, ее интенсивный взлет от любителей- самоучек до победителей крупнейших международных музыкальных состязаний, выдвинувший Казахстан в один ряд с ведущими центрами баянного искусства ашей страны, требует осмысления с научно- исторических, научно-теоретических позиций в контексте национального и шире- отечественного академического искусства в целом. Этим и определяется выбор темы и актуальность данной работы.

Баянное искусство, его генезис и история развития в разных национальных культурах как устной, так и письменной традиций, исполнительское и педагогические проблемы и другие становятся в XX веке предметом пристального изучения.

Со стороны профессиональных музыкантов разного профиля: исполнителей, композиторов, музыковедов последовательно менялось отношение к баяну, достигшем, как известно, своего апогея во второй половине минувшего столетия.

В Казахстане, как и во многих других национальных культурах, данная область музыкального творчества получает развитие в русле письменной традиции лишь с середины 1930-х годов. В Казахстане это

обусловлено спецификой исторического процесса, корни которого восходят к модусу кочевой культуры, и доминирующей ролью устного народного творчества. В результате за сравнительно небольшой временной отрезок баянисты Казахстана- композиторов, исполнители, педагоги проделали огромный путь, накопив немалый творческий, методический, репертуарный багаж и выйдя на мировой уровень баянного профессионального искусства.

В наши дни сырнай- баян- концертный академический инструмент, с широчайшими техническими, тембровыми, выразительными возможностями, полностью «уровненный» в своих правах с традиционными европейскими академическими инструментами. В отечественном и мировом искусство произведения для него создаются крупнейшими композиторами, проводятся концерты, фестивали, конкурсы, научно- практические конференции, пишутся научные исследованиями т.д. С этой точки зрения значительный интерес вызывает баянное искусство Казахстана в котором, как в фокусе, отразились основные музыкально- исторические тенденции и проблемы развития данной музыкальной области- с коррекцией на специфику истории культуры этноса, его национальной характерности.

Казахская музыкальная культура к началу XXI столетия представляет собой целостность, национально- самобытный феномен, омпонентами которого являются фольклор, академическая музыка, образовательная система, глубокие исполнительские традиции и другое. Причем, музыка для народных иструментов, и, прежде всего, для баяна в системе академического искусства оказывается одной из молодых областей- композиторского и исполнительского творчества.

Класс баяна был открыт в Алматинской Государственной консерватории имени Курмангазыв 1957году с приходом выпускника ГМПИ имени Гнесиных Легкунца Федора Васильевича. Он привнес на кафедру казахских народных инструментов традиции исполнительства и прогрессивные методы обучения на баяне. Вместе со своим первым выпускником В. С. Басаргиным они воспитали целую плеяду замечательных баянистов, которые успешно работают в высших и средних учебных заведениях, различных музыкальных коллективах Казахстана, стран ближних и дальнего зарубежья. [2, с.9]

Кузницей лауреатов республиканских конкурсов можно назвать отделение народных инструментов Карагандинского музыкального училища имени Таттимбета. У истоков стояли Чупров Е., Холопайнен В., Зонов Г., Кривенко В. Высокопрофессиональный коллектив талантливых педагогов как Манузин И., Илюхин А., Брусенцов В., Ткаченко В., Новиков О., Чекунов В., Виндгльц И., Быков Б., Шелпаков Г.,

Мунчик А., Смирнов, Зацепилов А. пользуется заслуженным авторитетом в республике и за ее пределами.

В Жезказгане несколько лет работал Барибаев С.. С приходом замечательного баяниста- исполнителя Кожахметова С. в качестве директора музыкального училища, профессиональная подготовка баянистов заметно выросла. Сейчас там работают Демидов В., Воробьев Э.

В Кокшетау ярко свое звучат фамилии Легкунец В., Алейников И., Сорокин В., Неретин Н., Геберт Я., Аминов Б., Самойленко О., Закиров Р.

В Астане в национальной академии музыки активно занимались педагогической деятельностью лауреаты международных конкурсов-Султанов Д., Ефременко А., а также Буркин А. Ф., Харламов В.И., Двизов Н.. В ДМШ- Черных А., Исенов С..

Казахстанская школа игры на баяне достигла высокого профессионального уровня. С каждым годом растет число лауреатов Международных конкурсов и фестивалей баянной музыки: Гайсин А., Гертер П., Собачевский Н., Султанов Д., Ефременко А., Крюков И., Карташов С., Отарбаев Р., Бердигулов М., Акбулатов Д., Воробьев Э., Аманжолов А..

В наши дни можно отметить что в Казахстане развитие этого инструмента дошло до высших уровней. Благодаря научным работам таких профессоров как- К. Ошлокова, А. Гайсин, Д. Туякбаева, З. Смакова, Б. Сарыбаева, Б. Мустафина, Б. Раева. [5, с.17]

Литература:

- 1. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР Вып. 1 М., 1962
- 2. Британов Г.Ф. Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре 1978
- 3. Ерзакович Б.Г. Народнач музыка в Казахстане 1975
- 4. Завьялов В.Р. Пути формирования баянного исполнительства и педагогики в условиях влияния развитых инструментальных культур 1981
- 5. Смакова З.Н. Развитие казахстанской баянной школы на примере Казахской национальной консерватории имени Курмангазы 2005
- 6. http://cyberleninka.ru/article/n/-bayan-kak-fenomen-muzykalnoy-kultury-votrazhenii-sotsialnoy-deystvitelnosti/viewer

Mammetkalıeva Madina, Ordalieva J.S.

NATIONAL IDENTITY IN THE WORK OF KARA KARAEV THE EXAMPLE OF THE PIANO CYCLE 24 PRELUDES

Мамметкалыева М.К., Ордалиева Ж.С.

кандидат искусствоведения, профессор

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ КАРА КАРАЕВА НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА 24 ПРЕЛЮДИИ

Музыкальная жизнь Азербайджана всегда отличалась своей насыщенностью и ярким национальным своеобразием. Еще с давних времён музыкальное искусство азербайджанского народа было тесно связано с музыкой стран Ближнего и Среднего Востока. Это оригинальные произведения, возникшие в богатом творческом наследии народа — мугамы, ашугские песни, танцевальные мелодии[6,3]. Основой азербайджанской народной музыки является фольклорное искусство. Вокально-инструментальные формы фольклора сочетают в себе элементы многоголосия. Своеобразие народной музыки определяется, прежде всего, развитой ладовой системой. Издавна считалось, что каждый из ладов обозначает определённый образно-эмоциональный смысл. Об этом свидетельствуют литературные источники и трактаты учёных того времени.

В становлении советской азербайджанской музыки велика заслуга первых профессиональных композиторов Узеира Гаджибекова и Муслима Магомаева. Они заложили основы для дальнейшего развития музыкального искусства Азербайджана, важнейшей из которых является неотъемлемая связь национальных принципов музыкального мышления с закономерностями, выработанными мировой музыкальной классикой. На их творчестве были воспитаны плеяда молодых композиторов, в их числе Кара Караев[6,5].

Актуальность темы. Одним из ярких, самобытных и талантливых художников XX века является выдающийся советский, азербайджанский композитор, педагог, общественный деятель, народный артист СССР Кара Караев.

В 2018 году мировая музыкальная общественность широко отметила его 100-летний юбилей со дня рождения. Он был учеником величайшего композитора Дмитрия Шостаковича и продолжил в своем творчестве традиции русской, советской композиторской школы, а также многовековой азербайджанской национальной музыкальной культуры. Его творения отличает глубокий синтез традиций и яркого нова-

торства, своеобразное сочетание европейской школы и восточных мотивов, проникновенного диалога Востока и Запада. В богатейшем разножанровом наследии К.Караева (3 оперы, 3 балета, 3 симфонии, многочисленные произведения программной, камерной, инструментальной музыки, музыки к спектаклям и кинофильмам) достойное место занимает форменианное творчество: это 4 цикла: «Шесть детских пьес», «Шесть пьес средней трудности», «24 прелюдии», «Двенадцать фуг для фортепиано»; а также фортепианная картина «Царскосельская статуя», 2 сонатины и «Поэма радости» для фортепиано с оркестром.

Из фортепианного наследия композитора представляет интерес рассмотрение цикла «24 прелюдии», так как в фортепианной музыке XX века наметился особый и значительный интерес к этой многочастной форме – программному циклу пьес и прелюдий. Вместе с тем, до сих пор циклические формы не были объектом специального исследования. Малоизученными остаются и программные циклы и прелюдии Кара Караева. В его фортепианных циклах раскрываются новые возможности данного жанра, они отличаются расширением образного и стилевого строя, претворением оригинальных новых свойств композиции и музыкального языка. В циклах отражаются этапы творческой эволюции композитора, основные образные, стилевые и жанровые особенности письма композитора. В связи с этим, изучение этого большого музыкального материала – фортепианных циклов Кара Караева определяет актуальность данного исследования.

Стиль творчества Кара Караева крепкими корнями связан с богатыми и неповторимо-своеобразными традициями, формами, принципами развития, ладово-интонационной и метроритмической организацией *азербайджанской народной музыки* - с ее песенно-танцевальной культурой, искусством ашугов и ханендэ.

Многое в стиле Караева идет от философской углубленности и принципа длительного развертывания *мугама*, этой жемчужины классического искусства Востока. Оригинальность и богатство ладового мышления азербайджанского народа нашли у Караева самобытное толкование. На гармонический язык композитора оказали огромное влияние "ашугские" гармонии, заложенные в принципах настройки саза. Можно проследить, как элементы многоголосия, содержащиеся в народных ансамблевых формах исполнения, многообразно и сложно разработаны в самых различных произведениях. Музыка Кара Караева необычайно богата образно-эмоциональным содержанием, в ней отображается героика и драматизм, трагизм, патетика, фантастика, гротеск и народно-жанровые страницы. Особенно широк диапазон лирики композитора - одухотворенно-поэтичной, задушевно-интимной, страстночувственной и т.д. [4,12].

Караев внедрил в свою музыку все пласты европейского композиторского творчества от Вивальди, Скарлатти, Баха, Моцарта до Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. Все эти разные музыкальные направления и стили, он соединил воедино своей удивительно живой, инициативной и проницательной творческой мыслью, создав неповторимо индивидуальный, самобытный, «караевский» творческий стиль.[1,4]

Караев был композитором-мыслителем, композитором-философом. Он впервые раскрыл философскую тематику в азербайджанской музыке. Его глубоко волновали извечные философские проблемы жизни и смерти, добра и зла. Нередко он грустил в музыке, многие страницы его произведений проникнуты элегическим настроением, так как понимал, что жизнь конечна Кара Караева привлекали литературные произведения трагического характера, которые он избирал в качестве своих сюжетов своей музыки[1,5].

Творческий облик Караева характеризует сочетание яркой темпераментности с точным художническим расчетом; разнообразие красок, богатство эмоциональной палитры — с психологической глубиной. Интерес к актуальным темам современности жил в нем наряду с интересом к историческому прошлому. Он писал музыку о любви и борьбе, о природе и душе человека, умел передать в звуках мир фантастики, мечты, радость жизни и холод смерти... [15,6]

Творческое наследие Караева охватывает практически все жанры музыкального искусства, он не замыкается в рамках одной национальной культуры, но с блестящим мастерством проникает в строй музыки других народов. [15,6].

Кара Караев проложил два пути развития азербайджанской музыки, по которым идет современная азербайджанская композиторская школа. Одни композиторы активно развивают национальный элементинтонацию, мугамный мелос, мугамную мелодику, ашугские ритмы, ашугские гармонии в соединении с новейшими технологиями. Другая линия азербайджанской музыки - это развитие глубинных принципов, импровизационности, мелодийности, вариантности с современными технологиями. Но там уже нет такой «примитивной» связи с фольклором, с мугамом и прочим национальным элементом. Эти две караевские линии до сих пор для Азербайджана актуальны, до сих пор они являются доминирующими, и, наверное, еще на десятилетия вперед будут предопределять развитие национальной культуры»[1]

В середине 30-х годов XX века фортепианная музыка Азербайджана прочно входит в профессиональное творчество композиторов и в музыкальный быт народа. Широкое распространение фортепиано, предопределившее его значение не только в быту, но и в музыкальном сознании. Естественно, азербайджанское музыкальное творчество не могло сразу войти в колею широко известной фортепианной культуры стран Европы, как в сфере творческой, так и в исполнительской. Однако тесно соприкасаясь с существующими вокруг видами фортепианного творчества и исполнительства, азербайджанские композиторы обратились к созданию музыки для инструмента, занимающего важное место в жизни многих стран мира. В 30-е годы появились первые образцы камерно - инструментальных произведений Асафа Зейналлы, и музыкальная картина для фортепиано «Царскосельская статуя» Кара Караева. Фортепианное творчество К. Караева явилось отражением смыслового богатства действительной жизни, отразившего через синтез разных образных элементов, эволюцию фортепианного стиля Азербайджана. [14,80]

Глубоким пониманием сути человеческой жизни, подлинным откровением реально мыслящего зрелого человека и творца отличаются формально непрограммные произведения Караева — цикл «24 прелюдии для фортепиано»[1,5]

Возникшая более столетия назад традиция писать фортепианные прелюдии, звучащих в различных тональностях темперированной системы, продолжилось в творчестве советских композиторов. Так большую популярность завоевали появившиеся в 30-е годы 24 прелюдии Шостаковича — цикл характерных жанровых и психологических миниатюр.

В начале 40-х годов были написаны 24 прелюдии Кабалевского, основанные на мелодиях русских народных песен.

В ряд высших достижений советской музыки в жанре цикла прелюдии по праву входят и 24 прелюдии для фортепиано Кара Караева.

Необычно история возникновения этого сочинения. Если циклы прелюдий Шостаковича, Кабалевского, Скрябина, Шопена сочинялись подряд, то Караев как будто даже не ставил перед собой такую задачу. В 1951 он публикует тетрадь, в которой шесть прелюдий составляют вполне законченный цикл. Последующие тетради были написаны в разные годы, и отличались тем же свойством: каждая из них имела собственную внутреннюю логику развития и была вполне завершена внутри себя и при этом естественно «монтировалась» со смежными тетрадями[13,247]. Две первые более непосредственно связаны с жанрово-бытовой образностью, композиционные и стилистические приемы здесь ближе всего балету "Семь красавиц". В третьей тетради, хронологически и по стилю близкой балету "Тропою грома", углублена и усложнена лирико-психологическая линия. В пьесах четвертой тетради, как и в Скрипичной сонате, преобладают ясная и строгая лирика, одухотворенная мысль, философское созерцание. Прелюдии из этой

последней тетради отражают зрелое мастерство Караева, в частности его виртуозное владение полифонической техникой. Вместе с тем, хотя каждая тетрадь открывает слушателям новые грани облика композитора, представляет его в непрерывном развитии, весь цикл составляет несомненное художественное целое.

В течение ряда лет этот жанр как бы сопровождает композитора на его пути, выполняя функцию творческого дневника. И потому в 24 прелюдиях Кара Караева отразилась его эволюция, его творческое движение, процесс обновления и углубления образной сферы, обогащения средств музыкальной выразительности. [13,248]

Караев строит тональный план своих прелюдии совершенно посвоему. В основу он берет шопеновский принцип движения по квинтовому кругу, но после каждой мажорной прелюдии у его следует минорная в одноименной тональности, как это было в баховских циклах. Такое решение влечет за собой существенные последствия. Во-первых, это порождает усиление связей между прелюдиями, имеющими общую тонику. Лады у них разные, но опорный тон один, а если принять во внимание еще и ту свободу, с которой Караев в пределах любой тональности пользуется всеми двенадцатью звуками хроматической системы, то станет ясно, что каждая четная минорная прелюдия разворачивается примерно в той же звуковой системе, что и предшествующая ей нечетная (мажорная). Возникает тенденция к объединению прелюдий попарно. Так обстоит дело на уровне пар прелюдий.

Во-вторых, на уровне цикла в целом избранная Караевым идеальная планировка приводит к укреплению общего членения: прелюдий двадцать четыре, но тоник — только двенадцать. И если в циклах Шопена и Скрябина, Шостаковича и Кабалевского, не говоря уже о Дебюсси и Рахманинове, слушатель фиксирует более или менее равнозначные грани при переходе к каждой следующей прелюдии, то у Караева грани между тонально одноименными прелюдиями оказываются сглаженными, смягченными (меняется только лад, но не тональность), а тем самым подчеркивается значение граней при переходе к новой тональности, но таковых всего одиннадцать. [13,249]

Цикл К. Караева представляет собой настоящую школу для обучения пианиста. Здесь дан широкий спектр — этюды, полифонические формы и пьесы самого разнообразного характера. Сам подход композитора к трактовке звуковых возможностей фортепиано демонстрирует основные стилевые параметры его художественного мышления.[14,81]

24 прелюдии для фортепиано Кара Караева - значительное достижение не только азербайджанской, но и всей советской фортепианной музыки. Яркая образность и своеобразный язык, органично воплощенный национальный колорит и современная манера изложения, пианис-

тическая увлекательность и своеобразная драматургия – таковы досто-инства этого сочинения.[13,265]

На пути к изучению творчества Кара Караева, была рассмотрена интерпретация музыкального языка на примере фортепианного цикла Кара Караева «24 прелюдии». Эволюция музыкального языка композиторского стиля Караева, является отражением философско—идейных взглядов композитора. Результаты исследования показали, что новый ракурс исследования состоит в представлении стилевых особенностей Караева.

Выскажем мысли о средствах композиторского творчества Кара Караева, которые иногда считались малоприемлемыми, ибо не каждый слушатель был готов к восприятию высокоинтеллектуального звучания караевской музыки. Караеву удалось внедрить технику композиторского письма собственной эстетики видения мировых проблем. Динамика развития в музыкальном мышлении Кара Караева постоянно приводила к новым вершинам художественного творчества, формирующим новую по качеству философию культуры азербайджанского народа.

Литература:

- 1. Абасова Э. О новаторских тенденциях в творчестве Кара Караева. Баку, 2000
- 2. Алиева 3. «Фортепианные произведения Кара Караева некоторые вопросы стиля и интерпретации». Баку,1973
- 3.Бретаницкая А. Кара Караев www.belcanto.ru/karaev.html
- 4. Гаджиева М. Философия мышления Кара Караева. Б.2007
- 5. Ибрагимова М., Исадзе А., Мамедова Х. К.Караев. Библиография. Б. 1969
- 6. Карагичева Л. Кара Караев. М.: Советский композитор, 1960
- 7. Карагичева. К.Караев: личность, суждения об искусстве. М.: Музыка, 1994
- 8. Карагичева Л. Творчество Кара Караева и фольклор // Современность и фольклор. Статьи и материалы -М., 1977.
- 9. Караев К. Статьи. Письма. Высказывания. / Составитель Л. В. Карагичева.
- 10. Карагичева Л. Кара Караев http://qara-qarayev.musigi-dunya.az
- 11. Козинцев Г. Из писем к Кара Караеву. Караев К: Статьи. Письма. Высказывания. М.: Сов. композитор, 1978.
- 12. Мамедов Б. О некоторых чертах гармонического языка К.Караева. Б. 1959;
- 13. Ройтерштейн М. 24 прелюдии Кара Караева. М.1978
- 14. Т. Сеидов. Азербайджанская фортепианная культура XX века. Б.2006
- 15. Ирина Новичкова. Статья «к 100 летию со дня рождения Караева»

Mukaeva Anastasia

CARLAG, REPRESSED ART

Мукаева А.И.

КАРЛАГ. РЕПРЕССИРОВАННОЕ ИСКУССТВО

История Советского Союза известна своими достижениями и событиями, при этом, не обращая внимания на личности и судьбы людей, стоявших за ними. Многие люди оказались вычеркнутыми из памяти поколений, получив в лучшем случае лишь упоминание. Многие талантливые деятели культуры и искусства подверглись гонениям и стали жертвами репрессий потому что их деятельность выходила за рамки угодной политики. Данная статья направлена на возможность пролить немного света на жизнь людей, прошедших испытания и лишения Карлага, которые оставили свой след в искусстве дошедшем до наших лней.

Карлаг - Карагандинский исправительно-трудовой лагерь существовавший с 1930 по 1959 год. Вероятно, геополитический фактор стал главным в выборе Казахстана местом ссылки: удаленность от центральных районов СССР, неосвоенные богатые природные ресурсы, огромные степные пространства. Как ни парадоксально, но репрессии сыграли заметную роль в развитии культуры Казахстана и становлении казахстанского искусства: сюда наряду с бывшими представителями оппозиционных партий, религиозными деятелями, опальными военачальниками ссылался цвет интеллигенции. Это известные литераторы, музыканты, ученые, политики, художники из центральных городов страны. В условиях лагеря существовали формы клубной работы агитационного характера: силами заключенных проводились концерты и спектакли в честь советских праздников. Художники занимались оформительскими работами. Известно, что в Карлаге даже ставился



Рисунок 1. Музей Карлаг в п.Долинка

балет. Все это было, в основном, высокого профессионального уровня [1].

В данной статье будут представлены немногие из многих деятелей культуры и искусства, чьи имена заслуживают место в памяти нынешнего и будущих поколений.

Александр Владимирович Григорьев - живописец, мастер карандашно-



Рисунок 2. А.В. Григорьев

го портрета, деятель культуры. В 1938 году ложно обвинен в антисоветской пропаганде за что был сослан в Карлаг. Лишь в 1946 году он был освобожден, однако официально все еще числился врагом советского народа. Его картины были представлены в собрании Третьяковской галереи, Русского музея, музеев городов России, Италии, Франции, Великобритании и других стран. В ссылке и после вплоть до реабилитации Григорьев оказался выпавшим из системы госзаказов, что значило полуголодное сущест-

вование и отсутствие заработка. Несколько лет он жил в своем доме в Тарусе, полуразрушенном немцами, зарабатывал тем, что писал вывески для закусочных и кафе. В 1954 году художник был реабилитирован, ему назначили пенсию общесоюзного значения, присвоили звание заслуженного деятеля искусств МАССР. Григорьев руководил объединениями художников, организовывал выставки. Был основателем АХРР – ассоциации художников революционной России, которая оказала ключевое влияние на все искусство советского периода [2].

Анна Александровна Баркова - русская поэтесса, прозаик и драматург, публицист. Анну Александровну Баркову критики назвали «Жанной д'Арк русской поэзии». Такой оценки не удостаивалась даже Анна Ахматова. В тумане времени пропадают многие заметные звезды, даже самые яркие. Во мгле сталинизма погасло имя Барковой. Но не пропала ее поэзия.

«Печален», «идеален», «спален»

— Мусолил всяк до тошноты.

Теперь мы звучной рифмой «Сталин»

Заткнем критические рты».

Именно эти строки, найденные в тетрадях Анны при обыске квартиры, подписали ей приговор. Анну Баркову отправили отбывать срок в Карлаг: в Долинке, Ортау и Карабасе. Все, что видела в те дни Анна, отражалось в ее стихах, которые она продолжала писать, невзирая на осуждения сокамерников. — « Да что вы понимаете в стихах», — возмущалась Анна. — «Разве можно жить так в Поэзии? Поэзия — это торжество правды, а не лжи.... Зачем мне дешевая слава, если Русь душит всяческая грязь и всяческая гнусь...» [3].

Трудно сказать, что новая картина мира стала вдохновением поэтессы. Голые в солнечной дреме степи, каркающие вороны на карагачах да вышки постовых — вот и все, что она смогла увидеть в первые дни. Дальше — хуже. Вокруг лагеря — свалки мусора, голодные собаки и

волки, а еще глубокие рвы с желтыми насыпями, куда на подвозах вывозили трупы заключенных. В стихах Барковой впервые появляется ощущение предсмертной тоски:

«...По соленой Казахстанской степи Шла я с непокрытой головой, Жаждущей травы предсмертный лепет, Ветра и волков предсмертный вой». [4].

Но как бы ни была тяжела доля Анны Барковой, выдержав испытания Карлага, спустя 5 долгих лет, она получила долгожданное освобождение. Впрочем, нельзя сказать, что жизнь поэтессы стала значительно легче. Потенциальные работодатели отказывали, прочитав ее стихотворения, написанные за время ссылки в Казахстане. Но мириться с существующим строем и ломать себя Анна не желала, подрабатывала на жизнь, чем придется. Затем снова последовала череда арестов, ссылок, голодных, полных лишений, лет. Лишь в 1965 году поэт Александр Трифонович Твардовский добился полной реабилитации Анны.

Баркову печатали мало, она так и не дождалась выхода своих поэтических книг. Слава не пришла к ней даже посмертно. Лишь в 1990 году в городе Иваново в издательстве «Рабочий край» вышел сборник ее стихов «Возвращение», а в 1992 году Ивановский госуниверситет выпустил избранное Анны Барковой «Из гулаговского архива». Это все было издано мизерным тиражом и сразу стало библиографическим дефицитом [5]. К сожалению, даже в городе Караганда, где Анна отбывала свое наказание, не сохранилось ни одной, написанной узницей, книги. Однако, Анна Баркова все еще живет в памяти поколений, как человек удивительной силы, воли, желания жить и творить, несмотря на парализующие картины горя и лишений тех лет.

Борхман Ирина Александровна — художник — график, член Союза художников. В 1941 году была арестована, ложно обвинена в шпионских связях и репрессирована как лицо немецкой национальности. За несуществующие преступления Ирина Борхман была приговорена к десяти годам исправительного трудового лагеря и пожизненной ссылке, место отбывания наказания — Карлаг. За кисть художница вновь взялась еще будучи в лагере, в 1948 году, правда на тот момент лишь расписывая кабинеты начальников и оформляя стенгазеты.

Уже много лет спустя в руки работников карагандинского музея попали работы Ирины, написанные во время пребывания в лагере и занявшие свое место на выставке репрессированных художников. Рядом с полотнами известных живописцев оказался скромный рисунок поросенка, однако обычным назвать его было нельзя. Ирине Александровне было уже восемьдесят лет, когда она поведала о своей работе: - «А это я нарисовала свиной кровью». Ирина Александровна вспоминала: ей

так хотелось рисовать, что она взяла свиную кровь, нашла тоненькую палочку, и нарисовала «Борьку» [6]. Красок и карандашей у художницы не было, в ход шли и печная сажа, и свиная кровь. Позже, в 1950 году в этой же «технике» была написана еще одна картина — «Село Просторное».



Рисунок 3 «Село Просторное», 1950 г. Бумага, свиная кровь, кисть

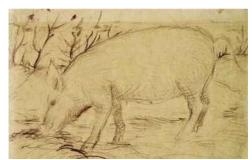


Рисунок 4 «Борька. Лагерное хозяйство», 40-е годы

Ирина Борхман была освобождена и реабилитирована в 1956 году. Вернувшись в Москву, восстановилась в Союзе Художников, работала художником по тканям, а также принимала непосредственное участие в оформлении ЦПКиО им. Горького для Международного Фестиваля молодежи в Москве.

Генрих Фогелер – бременский художник в жанре графики и акварели. В годы Первой Мировой Войны Фогелер занимал активную антивоенную позицию, состоял в Коммунистической партии Германии. В 1931 году художник переехал в СССР, однако в 1941 году по специальному указу Президиума Верховного Совета СССР о ликвидации АССР немцев Поволжья, санкционированному Сталиным, немцы были высланы. Поскольку указ принимался без детализации, этим воспользовались исполнители из НКВД, Фогелер был отправлен в ссылку в Казахстан.

Воспоминания художника о Карлаге были зафиксированы в его собственном дневнике:

- «1941, октябрь. Сильная вьюга. Я и еще девять москвичей на строительстве плотины. Работать плохо. Шторм. Роем котлован в глинистом грунте. Размеры котлована 9×5 метров. Начали работу в 10 ча-

сов 30 минут. Закончили в 11 часов 30 минут. За работу получили по килограмму хлеба».

- «10 ноября. На плотине работал с 10 до 2 часов 30 минут и с 2 до 3.30 минут. Получил 600 граммов хлеба».
- «13 декабря. Мои старые добрые очки. Они пропали в поезде. Несколько утешают меня другие, но они для близкого чтения. Только они могут оказать мне помощь, если я хочу писать. Я пишу и рисую картины битвы. Это действует на настроение немецких солдат, открывает им глаза на правду, направляет их взгляды против убийцы Гитлера и заставляет думать о спасении Германии перед ее закатом».

Даже находясь в столь тяжелых условиях в преклонном возрасте, в нищете, вынужденный выменивать вещи на еду, Фогелер не переставал творить во благо мира. К сожалению, художника не стало в 1942 году, однако созданные им картины продолжили его дело — борьбу против фашизма и против войны, многие из которых послужили основой для плакатов и листовок [7].

Список имен, в частности, деятелей культуры, науки и искусства, прошедших лишения Карлага тянется сквозь десятки лет. Через эту систему прошли более миллиона человек, счет погибших от расстрела и болезней идет на десятки тысяч. Все достижения тех лет: шахты, заводы, стройки - были пропитаны кровью и страданиями. Однако, и в условиях отсутствия какой-либо человечности, в условиях постоянных лишений, нужд и горестей — зерно культуры, искусства - затоптать не смогли. Какова же роль ссыльной интеллигенции в развитии искусства Казахстана? Говоря в целом, они способствовали созданию профессиональной среды, которая инициировала творческое самоопределение местных художников, а их деятельность послужила своеобразным катализатором активизации художественного процесса, став творческим импульсом для дальнейшего развития профессионального искусства на казахстанской земле [8].

На данный момент на территории бывшего Карлага находится Музей памяти жертв политических репрессий, созданный в 2002 году. В фондах музея находятся огромное количество экспонатов, таких как: карты, фотографии, документы, картины, книги, личные вещи заключенных Карлага. При помощи декораций, манекенов и бутафории в музее воссозданы картины прошлых лет. Также Карагандинский областной историко-краеведческий музей и Карагандинский областной музей изобразительного искусства регулярно проводят различные мероприятия, выставки, «круглые столы», направленные на поддержание памяти о суровых днях того времени, ведь чтить память героев, помнить ошибки прошлого, чтобы не повторить - это то, к чему должно стремиться наше современное поколение.

Литература:

- 1. Плетникова Л., Сафарова Д. // Возвращение к искусству (о некоторых малоизвестных страницах истории Казахстана)
- //https://karta.psmb.ru/karta/articlesingle/vozvrashchenie-k-iskusstvu-o-nekotorykh-maloizvestnykh-st/
- 2. https://www.marimedia.ru/persona/12/ //Григорьев Александр Владимирович
- 3. Могильницкий В.М. // «В долине слез. О великих узниках Карлага»// Глава 3// Жанна д'Арк в Казахстане//Литагент ПЦ Александра Гриценко. -.2017. 17с.
- 4. Могильницкий В.М. // «В долине слез. О великих узниках Карлага»// Глава 3// Жанна д'Арк в Казахстане//Литагент ПЦ Александра Гриценко. -.2017. 18с.
- 5. Могильницкий В.М. // «В долине слез. О великих узниках Карлага»// Глава 3// Жанна д'Арк в Казахстане//Литагент ПЦ Александра Гриценко. -.2017. 19с.
- 6. «На немецкой выставке показали истоки карагандинского искусства»// Электронная газета «Новый Вестник»/ /https://nv.kz/2013/02/04/48847/
- 7. Могильницкий В.М. // «В долине слез. О великих узниках Карлага»// Глава 37// Тайна кончины Фогелера//Литагент ПЦ Александра Гриценко. -.2017. 56с.
- 8. Плетникова Л., Сафарова Д. // Возвращение к искусству (о некоторых малоизвестных страницах истории Казахстана)

//https://karta.psmb.ru/karta/articlesingle/vozvrashchenie-k-iskusstvu-o-nekotorykh-maloizvestnykh-st/

Orynbassar Meruyert, Zhumabekova D.Zh

SANZHAR BAYTEREKOV – FANTASY SONATA FOR VIOLIN SOLO «AQSUNQAR»

Орынбасар Меруерт, Жумабекова Д.Ж

доктор искусствоведения, профессор

САНЖАР БАЙТЕРЕКОВ - СОНАТА-ФАНТАЗИЯ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО «АҚСҰНҚАР»

Современные композиторы независимо и самостоятельно приходят к открытиям в камерно-инструментальном жанре. Оставаясь в рамках классических закономерностей, современные композиторы показывают пути его внутреннего обновления, преобразования, весьма перспективные для творческой практики последующего времени. Этим определяется необходимость их серьезного изучения.

Особая репрезентативность камерно-инструментального музицирования и привлекает сейчас не только крупных мастеров, но и творческую молодежь, ищущую в этой сфере новые выразительные возможности. В период Независимого Казахстана скрипка оказалась в русле новых образных и тембровых поисков молодых авторов.

Целью данной статьи является раскрытие своеобразия камерноинструментального произведения композитора независимого Казахстана: С.Байтерекова. На исходе века исполнители оказались в ситуации, кардинально противоположной той, что наблюдалась в начале столетия. Музыканты ощутили настоятельную необходимость разобраться в том разноликом материале, который хлынул на концертные сцены, они испытали потребность в определенных исходных ориентирах для формирования собственного репертуарного багажа, в осмыслении накопившегося музыкального материала, а также его систематизации и дифференциации. В связи с этим и была сформулирована основная цель настоящей работы — помочь современным музыкантам разобраться в разнородной камерно-инструментальной литературе.

В настоящий момент степень научной разработанности проблемы эволюции современных камерно-инструментальных произведений в отечественном музыкознании в этом направлении активизировалась. Творчество казахстанских композиторов современной эпохи получило достаточно широкое освещение в отечественном музыкознании. В одних работах исследуются общие вопросы стиля, музыкального языка, в других - анализируются отдельные произведения. За последнее время отечественное музыкознание существенно пополнилось. Одной из основных тенденций академической инструментальной музыки является синтез, который подразумевает сочетание различных жанров и направлений в музыке в состоянии диалогичности и гибкости музыкального мышления. [1, с. 232]

Современные авторы Казахстана могут порадовать публику примечательными произведениями, созданными для сольного или ансамблевого исполнения различными составами инструментов. Их музыкальные произведения продолжают традиции мирового академического музыкального искусства в своем творчестве. Любовь казахстанских композиторов к инструментальному жанру понятна. Область музыкальной виртуозности является для многих из них родной стихией — ведь они сформировались не только как композиторы, но и как прекрасные исполнители.

Камерно-инструментальная музыка оказалась близка для композиторов, так как она выявляет виртуозные способности солиста, и предназначена для того, чтобы «показать в наиболее ярком виде лучшие выразительные свойства инструмента и блеснуть своей техникой и блеском игры».

До 1980-х годов казахстанская инструментально-исполнительская школа переживала этап становления и развития. События последую-

щих десятилетий повлекли за собой осмысление значимости самостоятельного существования республики в мировом культурном пространстве,и дальнейшее формирование казахстанской исполнительской школы приобрело новое значение. [2, c. 48]

Значительно вырос уровень композиторского мастерства. Это проявляется в многоплановости современного жанрового разнообразия в виде произведений для скрипки, среди которых концертные и камерные жанры – сольные и ансамблевые. Непрерывно эволюционируя, инструментальная соната в музыке казахстанских композиторов, на данном временном отрезке представляет собой одну из значительных и содержательных ветвей камерной музыки. Разнообразие и объем репертуара свидетельствует об устойчивом внимании к этому жанру многих поколений композиторов. Каждый из композиторов, обращаясь к данной области творчества, значительно повышает свое мастерство и обогащает технику письма. [3, с. 143-149]. Творческая практика современных композиторов Казахстана заключает в себе оригинальные идеи, сочетающиеся с непременным стремлением сохранить и обогатить национальные традиции музыкальной культуры.

Санжар Байтереков родился 31 января 1987 года в Алматы (Казахстан) в семье известного казахстанского композитора Сейдоллы Байтерекова. Музыка окружала Санжара с раннего детства и поэтому выбор его творческого пути был для него сразу предопределен. В 2007 году с отличием окончил фортепианное отделение Алматинского музыкального колледжа (класс. Касымовой Э.Х.). С 2007-2009 обучался на композиторском факультете (класс профессора Еркимбекова С.Ж.) в Казахской Национальной Академии музыки (ныне КазНУИ) в Астане. Санжар является выпускником МГК им. П.И.Чайковского по специальности «Композиция». В 2013 году, окончив свое обучение в консерватории, поступает в ассистентуру МГК в класс профессора Бобылева Л.Б., которую он оканчивает с отличием. Является автором сочинений малой и крупной формы, среди которых «Контуры осязаемого» для виолончели, «(Re)incarnation» для флейты, аккордеона и виолончели, «(In)pulse» для флейты, кларнета, скрипки, альта и виолончели и многие другие.

Композитор всегда подтверждал свой профессионализм достигнутыми успехами. Об этом свидетельствуют награды, полученные за созданные в годы учебы произведения. Он является лауреатом Международного конкурса композиторов на создание обязательного сочинения «Второго международного конкурса Московской консерватории для исполнителей на духовых и ударных инструментах»; лауреатом второй премии «The VI-th PreArt Competition for Young Composers» в Цюрихе;

лауреатом второй премии «VII Международного конкурса композиторов им П.И.Юргенсона» в Москве. [4, 47с.]

Имея столь внушительный багаж за короткий промежуток времени композиторской карьеры, С.Байтереков считается одним из выдающихся молодых композиторов Казахстана. С 2015 года является преподавателем на кафедре музыковедении и композиции в КНК им. Курмангазы. Его перу принадлежит соната-фантазия «Ақсұнқар» (белый сокол) для скрипки соло и Концерт для скрипки с оркестром, озаглавленное композитором как «Helios» и много других произведений.

Соната-фантазия «Ақсұнқар» является работой еще юного Санжара Байтерекова. Она была написана им в 2009 году, еще в студенческие годы. Именно в это время, в 2009 году на площади Независимости в Астане был открыт Монумент «Қазақ Елі» («Страна Казахов»). 91-метровая стела (год обретения независимости) увенчана изображением птицы Самрук — царя всех птиц, хранителя народов. В основании Монумента расположены декоративные ниши с барельефами, описывающими основные вехи в истории Независимости страны. Монумент «Казак Елі» символизирует основные ценности казахстанской государственности и является одним из новых символов страны. Возможно, данное событие послужило вдохновением для молодого композитора на написание сонаты-фантазии «Аксункар» для скрипки соло, который хотел оставить и в музыкальной культуре отголоски истории нашей страны. Насколько известно, среди этносимволов древних тюрков особое место занимали хищные птицы, с которыми степные кочевники связывали свое мировоззрение, религиозные обычаи, а так же обряды. И казахские ханы во время охоты использовали исключительно Аксункара, почитая его аристократической птицей. Простой люд довольствовался остальными пернатыми хищниками.

Соната изначально была посвящена одной из ярких молодых скрипачек, студентке Казахской национальной академии музыки - Асе Нуржигит. Она же и является первым, и пока еще единственным исполнителем данной сонаты. Учитывая то, что это была совсем юношеская и первая работа Санжара для скрипки – композитору потребовалась помощь непосредственно самого исполнителя. Композитором и исполнителем была проделана большая совместная работа. Получив на руки ноты, Ася Нуржигит была вовлечена в работу над этой сонатой. Вместе они внесли корректировки по штрихам, которые были более подходящими по возможностям и техническим требованиям инструмента. С. Байтереков применил конгламерат стилевых взаимодействий в этой сольной скрипичной сонате. В условиях звучания маленького инструмента, не имеющего фактурных возможностей рояля, ансамблевой музыки, не говоря уже об оркестровой, технологические задачи по

диалогу стилей, форм оказались тут предельно обнаженными. Возрождая старинный жанр, он превратил его в новаторский. Следовательно, в творчестве С.Байтерекова окончательно определяются функции жанра сонаты для скрипки соло, как: а) способа самовыражения композитора-исполнителя; б) способа нового типа коммуникации; в) особого типа концерта с выстроенной от начала до конца монографической программой; г) транслятора современных концептуальных идей.

Соната концентрирует в себе симфонические принципы автора, его поиски в области композиторской техники, собирает в одно целое все закономерности возрожденного Байтерековым жанра. В её музыкальной ткани сконцентрированы также достижения в области техники композиции и скрипичного исполнительства первой половины века и намечены искания второй половины XX столетия, когда музыка для скрипки станет «полем» различных экспериментов. Автор моделирует всевозможные техники композиции, ищет новые исполнительские приемы и штрихи. Скрипка действительно, как предсказывал Шнитке, становится инструментом XXI века, способным к воплощению самых парадоксальных идей. Эксперименты в области музыкального языка приводят к появлению неканонических типов композиций для этого инструмента, которые авторы называют импровизациями, поэмами, сюитами, фантазиями, «музыкой» для скрипки соло и тд. [5, с. 34]

«Прекрасной скрипачке, милейшему человеку, большому музыканту! Желаю тебе много счастья, добра и исполнения всех желаний. Надеюсь на дальнейшее сотрудничество! Буду рад услышать снова эту сонату в твоем исполнении. От автора, 2009 год» - именно так начинается оформление данной сонаты на бумаге. Соната называется «Ақсұнқар» неспроста, что в переводе с казахского языка означает Белый Ястреб. Добыча этой птицы бьется в быстром полете на коротких дистанциях из спрятанной засады на земле или на деревьях. Все это, весь психологический портрет сункара (ястреба) можно услышать в сонате. Вся соната-фантазия состоит из двух частей: Sostenuto и Adagio. Но условно можно бы разделить эту сонату на 3 части: юность ястреба, зрелость, старость. С первых же тактов произведение приковывает к себе внимание. Произвеление начинается с pizz на gliss в темпе sostenuto. По задумке автора, в первой условной части, написанной в темпе bentenuto, ястреб летит над поверхностью воды, обозначая свою территорию токованием, что звучит как серия назальных, резких свистов «кувит-кувит». Все эти и другие звуки, характеризующие ястреба ярко подчеркнуты автором множественными разнообразными штрихами. Такими как spicc на одной ноте, gliss. Здесь же мы слышим ускоряющиеся взмахи крыльев – accelerando на шестнадцатых нотах. Так мы постепенно переходим ко во второй условной части. Здесь, как мы

уже знаем, описывается автором зрелость ястреба - общую кульминацию, драматургический центр. Звуковысотный рисунок сонаты соткан из динамичных линий. Эти фигуры мелодических «росчерков» в виде восходящих нисходящих движений, своеобразно имитируют движение крыльев. Условная третья часть начинается с расставленного неторопящегося арпеджио вниз, рігу от ноты «ре» на *ppp*. Интересен динамический профиль финала композиции, который выстраивается в границах *ppp* и *fff*. Особенно необычным является имитация криков птицы, бой клювом. В этой части используется штрих col legno, имитирующий треск костей уже старого ястреба. В последнем музыкальном предложении слышится отчаяние, вздохи, подчеркнутые паузами. Ну и, собственно, заканчивается произведение повторяющимся арпеджио вверх с уходом на diminuendo, что означает – ястреб улетает в свой последний путь.

Соната-фантазия для скрипки соло С. Байтерекова несет в себе философскую идеоологию, несмотря на то, что автор, при написании данного сочинения, был еще студентом. В этой сонате слышатся и взлеты, и падения, и надежды, и разочарования. Так соната для скрипки соло вновь выходит за рамки своего жанра, сближаясь по форме и методу художественного процесса с романтическими фантазиями, вариациями, виртуозными и лирическими миниатюрами и новыми, иновационными жанрами XX века.

Из интервью с исполнителем стало известно, что соната «Аксұнқар» была записана в студии на диск. Но, к сожалению, пока еще не выносилась на большую сцену. Асе Нуржигит было непросто, но действительно интересно работать над данным проектом. Данная соната — одно из интереснейших произведений молодого казахстансокого композитора. С.Байтерекову удалось в своем оркестровом сочинении перешагнуть рамки учебного задания и написать партитуру, в которой ощущаются оригинальность и свежесть мысли.

Литература:

- 1. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Астана: Фолиант, 2003. 232 с.
- 2. Жумабекова Д.Ж. Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности Москва: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2015. 48 с.
- 3. Акпарова, Г.Т. Жанр сонаты в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана (1930-1990 гг.) [Текст]: дис. ... канд. искус. 17.00.02: защищена 15.03.09. / Акпарова Галия Толегеновна. -Алматы., 2009. -142 с. -Библиогр.: 143-149 с.
- 4. Медетбек М. Научная диссертация, 2018 г., 47 с.

5. Нестеров С.Н. Автореферат дисс. На соискание степени канд. искусствоведения: Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века, 2009,34с.

Osmanova M.B.

ZHETYGEN: SEMANTICS OF OCCURRENCE, TRADITIONS, FUNCTIONING INNOVATIONS

Османова М.Б.

магистр искусствоведческих наук

ЖЕТЫГЕН: СЕМАНТИКА ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ТРАДИЦИИ, ИННОВАЦИИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Как известно, казахи как народ с кочевым типом хозяйствования достигли наивысшего развития в музыкально-поэтическом и инструментальном творчестве. Особыми вершинами на этом пути являются домбра и кобыз. Расцвет домбровой и кобызовой музыки приходится на XVIII-XIX вв. Наиболее полно он воплотился в творчестве блестящей плеяды выдающихся исполнителей и композиторов традиционного инструментального искусства Курмангазы, Даулеткерея, Таттимбета, Ыхласа, Казангапа, Дины Нурпеисовой, Байжигита, а также многих других. Это наследие в настоящее время составляет не только золотой фонд музыкальной культуры казахов, но и является вкладом в мировую музыкальную культуру.

Что же предшествовало подъёму казахской инструментальной музыки? Ведь ничто не появляется на пустом месте, а подъему и расцвету предшествуют долгие периоды культурного этногенеза, накопления знаний и их усовершенствований.

Как известно, казахский этнос, сформировался на рубеже XV-XVI вв. и, безусловно, унаследовал культуру предшествующих веков эпохи кочевых протоказахских племён, уходящих своими корнями в VI - VIII вв. н.э. (Тюркский каганат), так и уходящего в глубь веков - культуру древних тюрков, саков и гуннов [9].

Исторически обусловленная устная традиция существования номадической культуры донесла до нас музыкально-поэтическое и инструментальное искусство наших предков. Однако в этом богатом наследии сведения о тех или иных древних музыкальных инструментах и их бытовании носят неполный, фрагментарный характер. Еще в 90-х годах прошлого года — древние казахские инструменты в большей мере являются достоянием музеев и частных коллекций. Их можно было видеть скорее на иллюстрациях книг, журналов и альбомов различных издательств, нежели живыми, звучащими свидетелями далёких времён.

Деятельность и научные изыскания выдающегося учёного, фольклориста БолатаСарыбаева (1927-1984) положили начало изучению древних казахских музыкальных инструментов. Учитывая политические и культурные реалии того времени можно констатировать, что в своё время Б.Сарыбаев проявил удивительное чутьё и прозорливость по спасению народного достояния от забвения. Его научные публикации и деятельность по собиранию казахских древних музыкальных инструментов имеет значение научного подвига, не понятого до конца его современниками. В этой связи картина исторических исследований фольклора того времени предстает далеко не безобидной. Сама идея исторической и культурной общности тюрков — «пантюркизма» в его время была неприемлемой, не приветствовалась властью и обществом, которые вольно или невольно потворствовали третированию и осмеянию результатов его деятельности, что послужило причиной раннего ухода его из жизни. [10].

Казахские музыкальные инструменты — домбра, қобыз,сыбызғы, саз-сырнай, ускірік, қамыс-сырнай, қос-сырнай, желбуаз, қаурсынсырнай, шаң-қобыз и многие другие — имеют разнообразный характер звучания, что обусловлено разнообразием строения и приемов звукоизвлечения. В качестве материалов изготовления использовались как природные элементы (глина, камыш, тростник, дерево, серебро и др.) так и различные части животных (кость, копыта, рога, конский волос, шкуры, внутренности, перья и кости птиц).

Жетыген, возрожденный подвижниками О. Бейсебаевым и Б. Сарыбаевым, — это часть национального и общетюркского культурного наследия. Рассмотрим семантику возникновения, традиции и инновации его функционирования в современном музыкальном пространстве.

Жетыген - семиструнный, щипковый инструмент (хордофон), история возникновения которого окутана тайной. Слово «жетыген» является современным названием, на что обращал внимание Б. Сарыбаев [10]. В прошлом зафиксированы другие названия, такие как «етиге», «етиган», «ятага», «джатыган», «жетикан». Вследствие толкования корня этих слов как «семь», принято переводить название инструмента как «семь струн». О семи струнах повествует овеянная печалью казахская легенда о происхождении инструмента. «В глубокой древности было у одного Старика семь сыновей. Однажды, во время джута, смерть унесла их всех. После смерти первого сына старикнатинув на кусок выдолбленного дерева струну, играет кюй-тач «Карагым» - «Родной мой», после смерти второго - отец, натягивая вторую струну, играет кюй «Канат сынды» - «Сломанные крылья», следующим по-

гибшим сыновьям посвящены кюй «От сонер» -«Погасло пламя», «Бакыткошти» — «Счастье ушло», «Кун тутылды» — «Солнце затмилось», «Аи курыды» - «Исчезла Луна», после смерти седьмого сына Старик натягивает струну и играет плач по всем сыновьям «Жетибаламнанайрылып, куса болдым» - «Потеряв семь сыновей, стал сле*пым»*» [10, 1,с. 106-107]. Таким образом, рождение жетыгена связано «с глобальной катастрофой, когда уходят близкие, исчезает двуполярность мира, гаснет огонь жизни, уходит земное счастье, исчезают Солнце и Луна, и Космос становится непроявленным и безжизненным» [11]. Как видно, морфологическими средствами в легенде выступают небесные светила Солнце и Луна – важнейшие категории Тенгрианства. Сакральное число «семь» - символ жизни. Создание инструмента с семью струнами выступает как единственный способ противостояния крушению мирового порядка и хаосу, после чего вибрации дадут толчок зарождению нового цикла Жизни. Идея реинкарнации, широко известная в буддизме, характерна также и для традиционного мировоззрении казахов, ибо жизнь мыслится как вечный круговорот проявленного и непроявленного бытия.

В описаниях этнографов XVIII века жетыген известен как «лежащая арфа», которая бытовала в южной части Сибири. У многих народов мира существуют родственные жетыгенуинструменты, что позволяет более глубокопостигать особенности национального репертуара. Через эти инструменты можно постигать новые национально-образные сферы, выявлять интонационную специфику музыки другого народа средствами инструмента, который закрепился в сознании слушателей как темброноситель сугубо своего национального искусства. Жетыген, возрожденный подвижниками О. Бейсебаевым и Б. Сарыбаевым, — это часть национального и общетюркского культурного наследия. Рассмотрим семантику возникновения, традиции и инновации его функционирования в современном музыкальном пространстве.

Как видно из легенды, инструмент представлял собой ящик прямоугольной формы с семью струнами, что подтверждают сохранившиеся экземпляры XIX века. У родственных народов - хакасов, тувинцев, монголов наблюдается аналогичное строение инструмента, хотя и с небольшими изменениями относительно длины, ширины и количества струн. Древняя традиция изготовления инструмента «под себя» имеет место и сейчас, когда каждый исполнитель при сохранении принципа формы, ищет, добавляет и воплощает в свой инструмент свой идеал, т. е. участвует в обряде созидания Вселенной. Жетыген на протяжении многих веков сохранял довольно примитивное устройство. Инструмент оставался семиструнным, с передвижными подставками. Реконструируя жетыген в 1966 году, ОразгазыБейсембаев расширил диапазон,

хроматизировал звукоряд. Первоначально это был тринадцатиструнный жетыген, способный извлечь двадцать звуков, диапазоном полторы октавы. Левая рука соль малой октавы додо-диез первой октавы, правая рука от ре первой октавы до ре второй октавы. Настройка семи струн производится колками и передвижением подставок. Со временем диапазон инструмента значительно расширился.

В древности на жетыгене играли перед охотой, задабривая духов для удачной охоты, и в погребальном обряде, обращаясь к тем же духам о счастливом пути души. Применяли в своей практике этот инструмент и тюркские поэты-сказители, воспевая славные подвиги батыров.

Бытование жетыгена у казахов к XX веку находилось на грани исчезновения. В 60-е гг. XX столетия инструмент был восстановлен Б.Сарыбаевым и О. Бейсембаевым по рассказам аксакалов и архивным материалам - свидетельствам европейских и русских путешественников.

Что касается строения инструмента, то жетыген в настоящее время представляет собой усовершенствованную по сравнению с фольклорной моделью. Традиционное изготовление предполагает выдалбливание из цельного куска дерева, что связано с табу на разрушение живой природы, а, следовательно, с сакральными свойствами музыкальных инструментов. Аналогично изготовлялись домбра, кобыз, частично сыбызгы. Что касается изготовления жетыгена, то последнее десятилетие отмечено интересом к инструменту мастеров-изготовителей, в частности, таких как Нурлан Абдрахманов, Жолаушы Турдыгулов и др [12].

Приёмы игры на жетыгене чрезвычайно разнообразны. Техника игры включает извлечение звука щипком с одновременным нажатием на струну с другой стороны подставки. Если одновременно с щипком одной рукой производить вибрацию за подставкой, получался приём микроинтонирования. Подобный прием применялся в древности в исполнительской традиции на домбре — как в стилях төкпе, так и шертпе.

Следует отметить, что по классификации хордофонов Центральной Азии С.Утегалиевой по типу струн на «полумузыкальные», «музыкальные» и «элитарные», жетыген относится к последним [13]. Традиционное изготовление инструмента предполагает натуральные жильные струны, что не получило признания среди современных носителей традиции. Исполнители в настоящее время используют комбинированные - витые шелковые, бинарные (крученые) и металлические струны. Таким образом, жетыген в отношении изготовления струн претерпел эволюцию.

Динамика возрождения жетыгена в казахской культуре обозначилась в области музыкального образования, о чем свидетельствует создание наряду с другими фольклорными инструментами класса жетыгена в ведущих республиканских музыкальных образовательных учреждениях - в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы), Республиканской средней специализированной музыкальной школе для одаренных детей им. Байсеитовой, Республиканской средней специализированной музыкальной школе для одаренных детей им. Жубанова, Казахском национальном университете искусств (Астана). Обучение на этом инструменте позволяет сохранять традиции, что прямо связано с социализацией личности. Важным обстоятельством здесь становится передача музыкального опыта. Народные музыкальные традиции хранились столетиями и сохранились в общей памяти людей, определяя, регулируя весь уклад жизни казахов, не требуяписьменной фиксации. Их с детства усваивали в практической деятельности. Современные методики подготовки исполнителей на жетыгене сочетают последние достижения педагогической деятельности в этой области с элементами традиционного музицирования. В традиционной системе обучения ребенок уже с самого рождения был «погружен» в истинную народно-музыкальную практику.

В соответствии с системно-этнофоническим методом исследования музыкальных инструментов необходимо отметить [14], что ввиду социально-исторических условий прерывания исполнительства перед носителями жетыгенной традиции в Казахстане остро стоит проблема репертуара.

Исполнительство на жетыгене в настоящее время в музыкальной культуре Казахстана занимает более скромное место, нежели исполнительское искусство на широко распространенных домбре и кобызе. Тем не менее, оно представлено двумя направлениями – традиционным фольклорным и т.н. реконструкцией [15].

Одним из важнейших социально-культурных признаков типологизации искусства жетыгена является его отнесение к сфере *профессиональной или любительской деятельностии*. В современных условиях длительное существование жетыгена (как и любого другого музыкального инструмента, характеризуемого как народный), может быть обеспечено его способностьюфункционировать в области *академического и фольклорного*музицирования, связанных с разными стилями, разной интонационной спецификой музыкального высказывания и т.д.

Фольклорное исполнительство включает в себя сольное исполнение переложений квинтовых домбровыхкоев восточно-казахстанской традиции *шертпе*, представленных творчеством отдельных исполнителей и возникшее в 70-х гг. прошлого века ансамблевое музицирование.

Наибольшую известность в республике получили фольклорно-этнографические ансамбли «Сазген сазы», «Алькисса», «Отрар сазы» (Алматы); Фольклорный ансамбль (Астана); Оркестр казахских народных инструментов «Нарын» (Атырау) и другие [11].

Начиная с десятилетия, открывшего эру XXI века – в бытовании жетыгена, как и других традиционных музыкальных инструментов берет начало переплетение трех составляющих – академической, традиционной музыки, а также рок-культуры, которое прослеживается как в исполнительстве, так и в сфере композиторского творчества.

В направлении *реконструкции* древнетюркской музыки - синтезе ритмических и мелодических моделей сохранившегося по сей день фольклора родственных казахам народов - киргизов, монголов, алтайцев и других - как творческого метода, работает известный композитор, ученик и последователь Б. Сарыбаева мульти-инструменталист, исполнитель традиционной музыки тюркских народов - Едиль Хусаинов [12,15].

Е.Хусаинов (род.в 1955 г.) – выпускник Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы по классу композиции, лауреат и дипломант международных фестивалей традиционной музыки в США, Германии, Австрии, Голландии, Италии, России и др. Виртуоз, один из лучших исполнителей мира на варгане. На Международном фестивале варганной музыки (Норвегия, 2002) избран членом правления Всемирной ассоциации варганистов мира. С авторскими прозведениями, а также как солист и участник профессиональных вокально-инструментальных групп «Роксонаки», JCS и «Улытау» Е.Хусаинов выступал в Вашингтоне на Международном фестивале «SilkRoad» (2002); Берлине (2002); Кеннеди-центре, Вашингтон (2005); Карнеги-холле, Нью-Йорк (2005), в зале ЮНЕСКО, Париж (2005); Международной туристической выставке, Лондон (2004); в рамках Дней культуры Казахстана в Австрии (2004), Шанхае (2004) и др.[18].

Творчество музыканта ознаменовало значительный вклад в возрождение жетыгенной традиции в Казахстане, что в определенной степени решает и проблему репертуара. Это сольное исполнительство, сказительство (горловое пение) с аккомпанементом на жетыгене, а также обогащение исполнительских приемов (бряцание, техника гитарной игры, аккордовая техника), работа в различных жанрах неакадемической музыки - фольклор, фольк-джаз и фольк-рок [16]. Согласно концепции разновекторной направленности реконструкции фольклора жетыген в творчестве Е.Хусаинова представлен как в системе фольклор-композитор (апеллирование к каноническим интонационным и ритмическим моделям) в сольной, так и в системе композитор-фокльк-

лор (расслоение фольклора на составные элементы) в ансамблевой практике современной музыки [17].

Что касается *инноваций* в деле сохранения жетыгеннойтрадиции, то следует отметить, что помимо реконструкции произведений в стиле традиционной музыки Е.Хусаиновым созданы вокально-инструментальные композиции в стиле фольк-рок — «Булбулзаман» для солирующих народных инструментов — жетыгена, шанкобыза, саз-сырная, сыбызгы и инструментального состава (ритм-гитара, бас-гитара, клавишные, ударная установка), горловое пение *каргыра*, слова народные; «Казағым елім-ай» для жетыгена в сопровождении синтезатора, горловое пение *каргыра*, слова народные; «АйтысХV и XXI веков» для жетыгена, горлового пения *хомей*; «Туран-Иран» для жетыгена, шанкобыза, персидской гармоники, ная, барабанов, горлового пения *каргыра*, вокала ориентального типа.

Музыкальная идея композиции «Булбулзаман» заключается в синтезе архаичных тембров как элементов раннефольклорного пласта с приемами рок-музыки, где типичными морфологическими средствами выступают мелодика, ритм, форма, экспрессивная образно-эмоциональная сфера. В партии жетыгена, включенного в общее звучание по типу «ансамбль солистов», в солирующем эпизоде, помимо приема щипком, используется не свойственное традиционной манере игры бряцание, что сближает его с гитарой - атрибутом рок-музыки. Создание тембрового контраста выполняет в данном случае драматургическую и формообразующую функции. Кроме того, соло жетыгена бряцанием приходится на кульминацию [10].

«Казағым елім-ай» - яркий пример реконструированного произведения, где сказительство горловым пением, жетыгенный аккомпанемент с использованием характерных канонических ритмических и ладовых элементов, а также исполнительских приемов идентифицируется общетюркской аудиторией как исконно национальные [15].

Интересную по замыслу композицию представляет собой «АйтысXV и XXI веков», являющую собой развитие жанра эпическогосказительства. XV век олицетворяют вопросы великого казахского философа и поэта, время жизни которого относится к периоду образования казахской нации, АсанаКайгы. XXI век символизирует ответы, сочиненные современным казахским поэтом ШомишпаемСариевым. Основу композиции составляет форма традиционного айтыса философского содержания, где подняты проблемы пути развития казахов как нации. В качестве вопросов звучит подлинный текст АсанаКайгы, исполняемый хомеем, соло. В качестве ответов — куплеты поэзии Ш.Сариева в исполнении вокально-инструментальной рок-группы. Жетыген, задавая

ритм и характер, выступает в дуэте с солистом, составляя драматургический контраст коллективному звучанию рок-группы [18].

Замысел композиции «Туран-Иран» задуман как отображение идеи взаимоотношения персидской и тюркской культур. Драматургия бесконфликтного типа произведения решена через контраст звуковых миров на уровне тембров, ритма, фактуры, образной сферы с последовательными этапами сопоставления, развития, напластования и синтеза. Тюркский мир представлен полифонией мелодических линий жетыгена, шанкобыза, горлового пения каргыра, иранский — персидской гармоникой, наем, ориентальным вокалом и ударными. Средствами обрисовки иранского мира выступает аритмичность — тотальное звуковое остинато, ассоциирующееся с медитативным состоянием, в отличии от тюркского, характеризующегося модальной ритмикой. Последняя олицетворяет совокупность черт инструментальных культур тюркских народов [18].

Особый интерес представляет интенсивный творческий поиск музыкального выражения национальной идеи, характеризующий едва ли не все жанры музыкальной области культуры. Нервом этого процесса является обращение к фольклорным традиционным произведениям, будь то эпическая, инструментальная или песенная традиции. Одним из показательных примеров подобного использования национального материала является кюй Даулеткерея «Көроғлы».

Приведем некоторые примеры обращения в различных областях музыкальной культуры к кюйюДаулеткерея — этно-фольк групп «Туран» и «Бабалар сазы», продолжающих преемственность традиции, — композиторском творчестве на примере сочинения АрманаЖайыма, эстрадной этно-рок-группы «Улытау».

В композиции группы «Туран», основой которой является кюй Даулеткерея «Көроғлы», интерпретация первоисточника участниками группы осуществляется в трех направлениях. Одно из них составляет область тембра. Кюй расцвечивается богатой тембровой палитрой. Включение сопрано-домбры — *шінкілдек*, сопровождениежетыгена, различных ударных и шумовых инструментов придает тембровое обновление первоисточнику. Второе направление связано с формообразованием, третье — с жанром. Так, в заключительном разделе проводимой темы кюйя происходит *жанроваямодуляция*. Выключением щипкового (домбры и жетыген) инструментария отмечен новый «шаманский» раздел *аtаса* со сменой ритма и метра в исполнении бубнов. На его протяжении смена ритма и метра происходит трижды, каждый раз нагнетая темп и напряжение, что наталкивает на мысль внешнего сходства с шаманской эстетикой. Подобный прием характерен для всей тюркской музыки. В инструментальной киргизской традиции игры на

комузе он широко применяется современными киргизскими традиционными исполнителями. «Шаманский» раздел усиливает некую энергетическую субстанцию кюяДаулеткерея «Кероглы».

Таким образом, группа «Туран», выражая национальный звукоидеал, представляет собственное видение традиции.

Трактовка кюйя «Кероглы» фольклорной группой «Бабалар сазы» интересна собственным тембровым, звуковысотным, формообразующим и жанровым решением. Обращает на себя внимание специально сочиненная средняя часть композиции, где выделяются разделы солирования домбры, кобыза, даулпаза и жетыгена. Выступающий не только как сопровождающий, но и как солирующий инструмент здесь, шанкобыз свидетельствует о достигнутом мастерстве исполнителя. Шанкобыз не предполагает темперации, что затрудняет исполнение гаммобразных фигур, которыми изобилует виртуозное соло. Эффектные тональные сдвиги, не свойственные аутентичной традиции вносят своеобразие в данную интепретацию «Көроғлы». Тартысдомбры со всеми инструментами ансамбля в заключительном разделе, где также применяется тональное развитие, динамизирует форму кюя и обновляет ее изнутри.

Вывод. Мудрость нынешнего поколения состоит в том, чтобы сохранить богатейшее инструментальное наследие наших предков, возродить его к жизни и сделать древние казахские музыкальные инструменты достоянием мировой музыкальной культуры [12]. Труды ученых и писателей (О.Сулейменов, М.Аджи и др.), возвращая нам историческую память, блистательно проецируют этногенез духовной и материальной тюркско-казахской культуры. Древние казахские музыкальные инструменты, в числе которых и жетыген, как часть древней тюркской цивилизации по значимости для культуры этноса стоят в одном ряду с руническими письменами, петроглифами и каменными изваяниями. Они несут информацию о тенгрианстве, номадизме, тотемизме, шаманизме, пространственно-временной модели мира [9]. Жетыген, наряду с другими казахскими народными инструментами, воссоздавая атмосферу архаики, органично включается в этнокультурную идентичность, продиктованные временем инновации современного музыкального мира. Возрождение жетыгена, как и других музыкальных инструментов, в Казахстане неразрывно связано с подъемом его на новую ступень, проявившуюся во взаимодействии архаичных фольклорных форм с направлениями современной музыки. В возвращении жетыгена в современную культуру Казахстана особая роль принадлежит ученому Б.Сарыбаеву и исполнителю и композитору Е.Хусаинову, последний являет собой тип музыканта, деятельность и творческое кредо которого отвечает этнокультурной идентичности казахов.

Литература:

- 1. Утешева А. Наука самосохранения / Континент, №9-10 (56-57). Алматы, 2011.
- 2. Мухамбетова А. Музыкальные инструменты в казахской культуре//Б.Аманов, А. Мухамбетова Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002.
- 3. Хусаинов Е. Древнее инструментальное наследие казахов /Женщины: Восток-Запад, 2002, № 3. Алматы, 2002.
- 4. Кузбакова Г. Жетыген в современной музыкальной культуре у казахов / Абакан, 2007
- 5. Кузбакова Г. National product, Алматы, 2010 №3
- 6. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. Алматы, 1993.
- 7. Утегалиева С. Хордофоны Центральной Азии: опыт классификации. //Духовное развитие общества: музыка и наука. Алматы, 2002.
- 8. Мациевский И. В Формирование системно-этнофонического метода в органологии и методы изучения фольклора. Л., 1983.
- 9. Дрожжина М. Восток-Запад: два типа реконструкции в контексте проблемы композитор-фольклор //Музыкальная культура как национальное и мировое явление. Материалы международной конференции. Новосибирск, 2002.
- 10. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978.
- 11. Кузбакова Г. Древнее инструментальное наследие в современной музыкальной культуре Казахстана (на примере творчества Е.Хусаинова) //Актуальные проблемы развития искусства в условиях глобализации современного мира. Международная научно-практическая конференция, посвященная 50-летию Казахской Национальной Академии искусств им. Т.Жургенова. Алматы, 2005.

Prokopchuk (Dykalo) Viktoriia

NATIONAL PATRIOTIC EDUCATION OF FUTURE TEACHERS OF MUSIC BY MEANS OF MUSICAL STUDIES

Прокопчук (Дыкало) В.И., кандидат педагогических наук, доцент кафедры игры на музыкальных инструментах Института искусств

Ровенского государственного гуманитарного университета

НАЦИОНАЛЬНО-ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО КРАЕВЕДЕНИЯ

Сегодня в независимой Украине на фоне глобальных общественно-политических и социально-культурных преобразований чрезвычайно остро стоит вопрос сохранения и укрепления украинского суверенного государства, где особую актуальность приобретает национально-патриотическое воспитание молодежи, как будущей основы целостности и устойчивости державы.

Вместе с тем, в условиях модернизации украинской школы и реализации задач реформирования образования, в том числе и высшего, закономерно возникает необходимость поиска эффективных воспитательных механизмов, способных обеспечить формирование национально сознательных граждан Украины, патриотов своей страны. Особенно этот вопрос актуализируется в высшей школе, в становлении будущего учителя, в том числе и музыкального искусства, профессиональная деятельность которого во многом будет направлена на национально-патриотическое воспитание учащихся.

Цель статьи — проанализировать государственные документы по национально-патриотическому воспитанию и теоретико-педагогические подходы к сущности и содержанию понятий «патриотизм», «патриотическое воспитание», «национально-патриотическое воспитание», «национальное самосознание», «краеведение», «музыкальное краеведение», «художественное краеведение», а также определить педагогический потенциал музыкального краеведения как средства национально-патриотического воспитания будущих педагогов всех художественных специальностей.

Заметим, что в обозначенной позиции автор статьи в некоторой степени продолжает рассмотрение вопросов, связанных с музыкальным и, шире художественным краеведением, очерченных в предыдущих материалах Боранбаевских чтений [15]. Напомним, что центральным в опубликованных материалах было представление понимания роли дисциплины «Музыкальное краеведение Ровенщины» в подготовке будущих учителей музыкального искусства и студентов всех художественных специальностей, а также определение содержательного наполнения, целей и основных задач курса в контексте современных государственных и образовательных требований.

Вопросы патриотического воспитания достаточно широко представлены в научных исследованиях. Так, проблемы национально-патриотического воспитания стали предметом внимания современных ученых-педагогов (И. Беха, П. Вербицкой, Н. Волошиной, Е. Журбы, М. Качур, Г. Петронговского, Ю. Руденка, Г. Филипчука, Е. Черной, Г. Шевченко и др.), психологов (Б. Ананьева, М. Боришевского, Л. Выготского, Г. Костюка, А. Леонтьева, А. Петровского и др.). Кроме того, теоретический аспект национально-патриотического воспитания имеет глубокие корни во взглядах выдающихся украинских педагогов и деятелей прошлого (К. Алчевской, Г. Ващенка, Б. Гринченка, М. Грушевского, М. Драгоманова, А. Духновича, А. Макаренка, С. Русовой,

В. Сухомлинского, К. Ушинского и др.), которые большое значение придавали воспитанию любви к Родине, формированию национального самосознания, уважения к традициям, историческому прошлому. Однако, вопрос национально-патриотического воспитания будущих педагогов средствами музыкального краеведения, как целостный культурный феномен украинского Волынского края, пока не стал объектом специального научного исследования.

Национально-патриотическое воспитание молодежи по своему значению сегодня является одним из главных направлений и стратегической задачей воспитания и должно охватывать среди других сферу образования, культуры, искусства, науки, краеведения, что отражено в таких государственных документах как: Закон Украины «Об образовании», «Национальная стратегия развития образования в Украине на период до 2021 года», «Концепция национально патриотического воспитания детей и молодежи», «Стратегия национально-патриотического воспитания детей и молодежи на 2016—2020 годы», Указ Президента Украины «О мерах по улучшению национально-патриотического воспитания детей и молодежи» и др. [10; 11; 12; 14; 16].

Закон Украины «Об образовании» одним из принципов государственной политики в сфере образования среди других выделяет воспитание патриотизма, уважения к культурным ценностям, историко-культурным традициям украинского народа [10].

Национально-патриотическое воспитание определяется как комплексная системная и целенаправленная деятельность государственной власти, образовательных учреждений, общественных организаций, семьи по формированию у молодежи патриотического сознания, чувства любви к Родине, готовности к защите независимости Украины [11]. Главной целью национально-патриотического воспитания является воспитание гражданина-патриота Украины, готового к наследованию культурных и духовных достижений народа, формирование у подрастающего поколения высокого патриотического сознания, ценностного отношения к украинскому народу, государству, нации [16]. Цель патриотического воспитания опирается на принципы национальной направленности, поликультурности, исторической памяти и реализуется через систему таких воспитания задач: формирование у молодежи толерантного отношения к другим народам, культурам и традициям, воспитание уважения к культурному и историческому прошлому Украины [11].

Таким образом, основополагающей в системе воспитания является национальная идея, которая играет роль консолидирующего фактора развития общества и нации. Патриотическое воспитание, как составляющая национального, предусматривает формирование понимания общественного долга, патриотических чувств. Вместе с тем, национальное воспитание, основываясь на культурно-историческом опыте и мудрости, традициях и обычаях родного народа, обеспечивает этнизацию подрастающего поколения, как необходимую и неотъемлемую составляющую их социализации и, является воспроизведением как специфического (самобытного, что есть в каждой нации), так и общечеловеческого (общего для всех наций мира) [13].

Прежде всего, напомним, что идеи национально-патриотического воспитания утверждали еще корифеи отечественной педагогики (Г. Ващенко, А. Духнович, С. Русова, В. Сухомлинский, К. Ушинский и др.). Именно воспитание национального достоинства, патриотических чувств, уважения к другим народам А. Духнович считал первоочередной задачей школы и педагога [9, с. 90]. С. Русова уверяла, что только национальное воспитание через уважение к своему народу воспитывает в детях уважение к другим народам, обеспечивая при этом каждой нации самую широкую демократизацию образования [13]. В. Сухомлинский убеждал, что эффективность патриотического воспитания определяется тем, насколько глубоко идея Родины овладевает личностью и насколько ярко человек видит мир и себя глазами патриота [17]. «Человеком без родины» называл К. Ушинский того, кто не знает своей национальной культуры, при этом утверждая, что каждый народ имеет свою национальную систему воспитания, которая призвана воспитывать носителей культуры [13].

Различные подходы существуют в определении понятия «патриотизм». «Большой толковый словарь современного украинского языка» трактует его как любовь и преданность родине, народу, готовность на подвиги ради них [3].

«Украинский педагогический словарь» объясняет понятие как «одно из самых глубоких гражданских чувств», содержанием которого является гордость за достижения национальной культуры, а также патриотические убеждения и взгляды, социально-историческое явление, проявляющееся в практической деятельности, направленной на развитие и защиту своей страны [7].

В философии патриотизм определяется как морально-политический принцип, социально-психологическое чувство, которое включает в себя любовь и гордость за достижения Родины, уважение к ее историческому прошлому, сохранение и освоение национально-культурных традиций [18].

Воспитание чувства патриотизма у молодежи, — как проблему общегосударственного масштаба, рассматривают И. Бех и Е. Черная, отмечая при этом, что в центре такого воспитательного процесса — личность ребенка, как высшая ценность. Патриотизм рассматривается авторами как компонент структуры личности, общественная и индивидуальная ценность, любовь и забота о благе Родины, готовность разделить свою с ее судьбой. Ученые различают личностный патриотизм — как характеристику человека, которая проявляется в его сознании, нравственных идеалах и ценностях, в

поведении и поступках и, *общественный патриотизм* (на макро-уровне) — как часть общественного сознания, что проявляется в ценностном отношении к своему народу, его национальным достижениям, культуре, традициям, историческому прошлому [1].

Вместе с тем, И. Бех и Е. Черная отмечают органическое сочетание патриотизма и этнического самосознания (умение осмыслить, впитать обычаи, обряды и морально-культурные ценности народа), основанное на этнической идентификации, которое на высоком уровне перерастает в национальное самосознание — идентификацию личности со всем народом Украины, независимо от своего этнического происхождения. Кроме того, патриотизм предполагает любовь и знание особенностей своей «малой Родины» [1], что крайне важно в контексте национально-патриотического воспитания будущих педагогов средствами музыкального краеведения.

Созвучным является мнение Н. Волошиной, которая исследуя социально-философское измерение *патриотизма* современного украинского общества, считает, что его ядром является любовь к малой и большой Родине, которая формируется под влиянием социальных факторов. Также автор рассматривает патриотизм как элемент системы духовных ценностей человека, социально-психологическое качество, что формируется, развивается или теряется под влиянием социума и выступает гарантом сохранения самобытности, культурного своеобразия и единения украинского общества [6].

Как составляющую гражданского воспитания и гражданское чувство, что основывается на осознании причастности к истории, традициям и культуре своего народа, раскрывает понятие *«патриотизм»* Н. Волкова, при этом отмечая, что воспитание должно быть направлено на развитие культуры межэтнических отношений и *национальное самосознание*, основанное на национальной идентификации (отождествлении), которая в свою очередь, предусматривает *«осознание себя частью национального (этнического) сообщества*, носителем национальных (этнических) ценностей» [5].

Основным компонентом духовного мира личности называют национальное самосознание В. Кузь, Ю. Руденко, С. Сергийчук и подчеркивают: чем выше национальное самосознание, тем глубже любовь к своему народу и уважение к культуре других народов. Патриотизм ученые толкуют как комплексное качество личности, которое имеет исторический, общественно-политический и национальный характер [13].

Украинский педагог Г. Ващенко выделял *патриотизм стихийный* – неосознанная любовь к родной природе, языку, обычаям, традициям, и *сознательный* – который не ограничивается пассивной любовью к

своему краю, народу, культуре, истории, а направляет силы на защиту родины [2].

Отметим, А. Вишневский выделяет этнический патриотизм, основанный на чувстве собственной причастности к своему народу, культуре, искусству, истории; территориальный патриотизм, что основан на любви к местности, в которой родился человек и приобретает особое значение в сознании представителей национальных меньшинств; патриотизм государственный, как достижение государственного мировоззрения и самоопределения [4].

Не вызывает несогласия позиция И. Беха и Е. Черной, которые акцентируют внимание на важности формирования в сознании молодежи не *природосоответствующего патриотизма*, как первичной и базовой психологической привязанности человека к своей нации, выражающейся в ее принадлежности к родственным связям, привычки к географическому ландшафту и т.д., а *духовно осмысленного (рефлексивного) патриотизма*, который бы сочетал любовь к своей нации и Родине с чувством уважения к другим народам [1].

Следовательно, воспитание патриотизма, национального самосознания, сохранение народных культурных традиций и возрождение исторической памяти начинается со знаний о родном крае, которые передаются из поколения в поколение на родном языке через народную песню и обычаи. Изучение культуры родного края пробуждает преданность Отчизне и уважение не только к своему народу, но и к другим народам и этносам, проживающим в многонациональной Украине. Поэтому, без сомнения, важное место в решении задач национально-патриотического воспитания принадлежит краеведению, в частности музыкальному.

Подчеркнем, что краеведение, органично сочетая прошлое, настоящее и будущее, исследует пракорни украинской духовности, ментальности, сохраняет исторический опыт поколений. Через познание культуры своей «малой Родины» формируется представление о судьбе всей нации; только через региональный (местный) патриотизм вырастает патриотизм всеукраинский. Сущность музыкального краеведения, как составляющей художественного краеведения в системе краеведческих наук, определяется как изучение музыкальной культуры региона, области, города с целью выявления ее специфики, развития, закономерностей и функционирования. В свою очередь, художественное краеведение, распределяясь на музыкальное, хореографическое, театральное, краеведение в сфере архитектуры, изобразительного искусства и т.д. изучает творчество деятелей художественной культуры и искусства, связанных с родным краем [8; 19].

Таким образом, актуальность введения учебного курса «Музыкальное краеведение Ровенщины» в подготовку педагогов-музыкантов в учреждения высшего образования определяется потребностью решения стратегических государственных задач, связанных с интенсификацией национально-патриотического воспитания молодого поколения и запросами современного украинского общества на возрождение и укрепление исторической памяти народа, развитие национальной музыкальной культуры. *Целью* курса является изучение музыкальной культуры Ровенщины, как украинского историко-этнографического региона Волыни, который развивался во взаимодействии культур разных этносов, проживающих исторически на территории края, что является необходимым для воссоздания целостной картины культурно-художественных украинских процессов; формирование у студентов системы профессиональной компетентности как у будущих музыкантов-педагогов, исследователей и пропагандистов культуры родного края.

Литература:

- 1. Бех І. Д. Національна ідея в становленні громадянина-патріота України: (Програмно-виховний контекст) / І. Д. Бех, К. І. Чорна. Черкаси, 2010. 40 с.
- Ващенко Г. Вибрані педагогічні твори. Дрогобич : Відродження, 1997. 214 с.
- 3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол.ред. В. Т. Булес. К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. 1440 с.
- 4. Вишневський О. Теоретичні основи сучасної української педагогіки: Посібник для студ. вищих навч. закл. Вид. друге, доопрац. і доп. Дрогобич : Коло, 2006. 326 с.
- 5. Волкова Н. П. Педагогіка : Навч. посіб. Вид. 2-ге, перероб., доп. / Наталія Павлівна Волкова. Київ : Академвидав, 2007. 618 с. (Альма-матер).
- 6. Волошина Н. М. Соціально-філософський вимір патріотизму сучасного українського суспільства : автореф. дис. канд. філос. наук : 09.00.03 / Наталія Миколаївна Волошина. К., 2010. 22 с.
- 7. Гончаренко С. Український педагогічний словник / Семен Гончаренко. К. : Либідь, 1997. 376 с.
- 8. Дикало В. Музичне краєзнавство Рівненщини як навчальний курс: до постановки проблеми / В. Дикало // Нова педагогічна думка : наук.-метод. журнал. -2016. -№ 2 (86). -ℂ. 124–128.
- 9. Жупанин С. І. Народознавча педагогіка Олександра Духновича // Рідна школа, 1991. № 9–10. С. 89–91.
- 10. Закон України «Про освіту» № 2145-VIII від 05.009.2017 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19.
- 11. 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.
- 12. № 641) [Електронний ресурс]. Режим доступу:

http://osvita.ua/legislation/Ser osv/47154/.

- 13. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на період до 2021 року від 25.06.2013 № 344/2013. URL: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/344/2013.
- 14. Основи національного виховання: концептуальні положення / В. Г. Кузь, Ю. Д. Руденко, З. О. Сергійчук та ін.; за заг. ред. В. Г. Кузя та ін. Умань, 1993. 112 с.
- 15. Про заходи щодо поліпшення національно-патріотичного виховання дітей та молоді: Указ Президента України від 12.06.2015 р. № 334. URL: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/334/2015.
- 16. Прокопчук (Дыкало) В. И. Музыкальное краеведение в подготовке педагогов-музыкантов / В. И. Прокопчук (Дыкало) // VIII-е Боранбаевские чтения: модернизация исторического сознания как ведущий вектор художественного образования в глобальном мире: Матер. межд. науч.-практ. конф. Казахского национального университета искусств. Астана: «Мастер По» ЖШС, 2019. С. 92–98.
- 17. Стратегія національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016—2020 роки: Указ Президента України від 13.10.2015 р. № 580/2015. URL: http://www.president.gov.ua/documents/5802015-19494.
- 18. Сухомлинский В. А. О воспитании (Сост. и авт. вступит. очерков С. Соловейчик). Изд. 2-е / Василий Александрович Сухомлинский.— М.: Политиздат, 1975. 272 с.
- 19. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди, [ред. кол. В. І Шинкарук (голова) та ін.]. Київ : Абрис, 2002. 744 с.
- 20. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2003. 352 с.

Sultanova Rauza

DEPARTMENT OF STAGE DESIGN IN KAZAN SCHOOL OF ART: HISTORY AND DEVELOPMENT PROSPECTS

Султанова Р.Р.

доктор искусствоведения,

зав. отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимоваа Академии наук Республики Татарстан,

заслуженный деятель искусств Республики Татарстан, лауреат премии им. Б. Урманче

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ОТДЕЛЕНИЕ В КАЗАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ: ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Общеизвестно, определяющей в деятельности художника театра является художественная культура, то, что называется в искусстве

школой. В ее основе — крепкий рисунок и живописное мастерство: чувство цвета, гармония соотношения красок, что с самого начала отличало Казанскую художественную школу (КХУ) от остальных.

XX век в Казани ознаменован приходом в театр целой плеяды мастеров, выпускников КХУ, которые принесли в театр высокую живописную культуру, цветовую фантазию и строгий вкус.

Трудно переоценить деятельность педагогов-художников Н.И. Фешина, П.П. Бенькова, П.Т. Сперанского, Б.И. Урманче, которые определили весь дальнейший путь развития художественной культуры Республики Татарстан. Их творчество является ценным вкладом в развитие театрально-декорационного искусства, предпосылки которого были заложены еще в КХУ.

Как театральные художники они исходили из тех же творческих установок, что и в своем станковом искусстве. Большое профессиональное мастерство, свободное владение перспективной живописью было действенной силой в руках этих художников. Именно они впервые начали подготовку казанской школы декораторов. Стремясь передать достижения своего искусства последующим поколениям театральных художников, они наладили в КХУ систематическое преподавание театрально-декорационного искусства, заложили основные принципы преподавания.

П.П. Беньков и П.Т. Сперанский почти одновременно начали свое творчество как первые профессиональные художники в татарском театре. Их первым учителем по декорационному искусству по праву можно назвать Н.И. Фешина.

В архиве Сперанского сохранилось фото, запечатлевшее оформление студентами «Египетского бала» под руководством Н.И. Фешина. В книге артистки 3. Славяновой «Рабоче-крестьянский театр» (1921), изданной как учебное пособие для местных декораторов, помещены семь красочных рисунков Н.И. Фешина, «имеющих целью дать готовые образцы — эскизы декораций и задников». Позже Б.И. Урманче в татарском театре, оформляя спектакли по пьесам К. Тинчурина, воссоздавал типичный интерьер деревенской избы («Ил» («Родина»), 1928), городской усадьбы богатого мирзы («Первые цветы», 1959), представляя своеобразный «татарский вариант» декораций Н.И. Фешина.

Б.Урманче в 1927 году, будучи завучем в техникуме, повез студентов в Москву смотреть спектакли В. Мейерхольда.

Уже в то время быа практика приглашения специалистов из Москвы.

В театре им. Г.Камала сохранились фотографии дипломного спектакля Казанского объединенного художественного техникума «За сте-

нами старой Казани» М. Заитова под руководством артиста МХАТ Н.А.Шульги в оформлении П. Бенькова.

Чтобы понять, какое серьезное внимание уделялось подготовке художников театра в 1920-е годы, достаточно взглянуть на программу обучения на факультете живописи по специальности «Театрально-декоративная живопись» (тогда в Казанских высших художественно-технических мастерских).

В первые годы обучения в учебные планы входили следующие курсы: история театра и театроведения, история театральной живописи и постановок, история костюма и грима (наряд актера), архитектура сцены (сценоведение), техника театральной живописи и постановок (эскиз, макет декорации – 2 года); освещение, бутафория, грим; изготовление костюма и окраска материала; сценическая и панорамная перспектива – 1,5 года; композиция; идеология и техника рабоче-крестьянского театра и постановка; рисунки по технике сцены (В.С. Баратова); театр под открытым небом; современный театр [2]. Большое внимание уделялось изучению технологий. Мастерские подразделялись на лаборатории политехнические (изучение свойств и способов обработки материалов), художественные (изучение оформления материала, соответствующего его природе) и производственные (исполнение работ и заказов). Как написано в программе, «производственные мастерские по специальности имеют целью, на основании результата работ в предыдущих, дать оконченное, сознательно-творческое и высококвалифицированное выполнение работ, непосредственно выпускаемых для потребления» [2]. Действительно, педагоги и студенты в те годы активно участвовали в выполнении государственных заказов, в котором особенно преуспевал П.Т. Сперанский. Неслучайно в 1943-1954 годах театрально-декорационное отделение в КХУ возглавлял именно он, подготовив сотни учеников, среди которых - А.Х. Нагаев, М.Г. Сутюшев, Л.Л. Сперанская-Штейн, А.А. Чудаков, П.А. Баландин другие, ставшие известными театральными художниками Татарстане.

П.Т. Сперанский в своей работе исходил из тезиса о том, что работа с натуры необходима для художников всех направлений. Он писал в автобиографии: «В этом нахожу отдых и пользу и советую своим ученикам по возможности больше работать с натуры».

Продолжая в своем творчестве традиции «большого декорационного стиля» А.Я. Головина, К.А. Коровина, Ф.Ф. Федоровского, традиции мастеров «Мира искусства» с их высокой культурой возвышенноромантической театральной живописи, много сил вложил в повышение постановочной культуры, уделяя особое внимание оформлению задников, живописной обработке объемных декораций, прописыванию тю-

лей, аппликаций и костюмов. Не ограничивая значения живописи на сцене писаным задником, художник связывал ее со специфически театральными средствами выражения, способными создавать живописный эффект. Даже там, где живописное изображение в декорациях отсутствует, он стремился к использованию живописных принципов в объемной декорации.

В архиве П.Т. Сперанского нами обнаружен написанный его рукой план производственной практики IV курса, состоящий из 5 пунктов: 1) писание задников и заспинников (85 часов); 2) роспись костюмов и тканей для аппликаций (40 часов); 3) роспись бутафории и офактуривание деталей декораций (40 часов); 4) присутствие на монтировочных репетициях (20 часов); 5) присутствие на световых репетициях (20 часов).

Занятия проходили чаще всего в его театральном кабинете. На протяжении обучения нужно было выполнить эскизы к оформлению выступления национального ансамбля, внешнего оформления правительственного здания к празднику, изготовить макет театральной сцены к какому-нибудь спектаклю. А в качестве дипломной работы создать полный набор эскизов ко всем сценам выбранного произведения и эскизы костюмов действующих лиц. Уже в студенческие годы время от времени он привлекал учащихся своего курса к декоративным работам городского масштаба, которыми руководил как ведущий художник-декоратор, архитектор. По воспоминаниям А.О. Визеля, «с И.Л. Языниным я участвовал в выполнении подобных заданий. Первое связано с оформлением здания оперного театра; когда завершалось строительство, почему-то неожиданно возник вопрос о том, чем лучше заполнить фронтон над колоннадой главного портика театра. Было решено опробовать несколько предложенных вариантов на крупногабаритном макете портика. Сделать такой макет поручили нам» [1]. Второй эпизод связан с подготовкой «подарка Татарии» И. Сталину к его юбилею: «В качестве подарка решили подготовить огромный ковер в виде картины, вышитой как гобелен и обрамленной мозаичным бордюром. Эскиз был готов, и нужно было контуры изображения перенести на холст, чтобы вышивальшицы по ним смогли воспроизвести всю картину ковра» [1, с.44].

Анвар Нагаев, который считал его «вторым отцом», придя на учебу в 1946 году, сразу одновременно начал работать в оперном театре. Уже в качестве художника-исполнителя он вместе с мастером оформлял оперы «Бахчисарайский фонтан», «Марьям», «Евгений Онегин», «Путь Победы», «Джалиль».

Практика в театре и в последующие годы стала важным фактором в выборе будущей профессии.

Как уже упоминалось выше, крепкая школа по рисунку и живописи является достоинством многих работ учащихся. Это подтверждается курсовыми и дипломными работами, обнаруженными нами в частных коллекциях и методическом фонде училища.

Театрально-декорационное отделение в 1970-е годы в КХУ связано с именами таких художников, как А.И. Тумашев (ведущий художник Татарского театра им. Г. Камала в 1950–1980-е годы), К.А. Нафиков, А.С. Иванцев. По свидетельству Н.Х. Кумысниковой, обучавшейся в эти годы, в преподавании приоритет отдавался театральной живописи.

В курсовой работе Р.Х. Газеева «Глубокая разведка» (1972) в тяготении к кулисным решениям, к широкому размашистому мазку, локальности цветовых пятен наблюдается подражание сценографии его педагога А.И. Тумашева. На 4 курсе уже вполне самостоятельно была написана дипломная работа — эскизы декораций к опере «Орлеанская дева».

У А.Г. Хамидуллина (учился в 1976—1980 годы у К.А. Нафикова, А.С. Иванцева) эскизы к спектаклю «Кармен» выполнены в насыщенной цветовой гамме. Даже передавая серый цвет, он насыщает фон большим количеством оттенков цвета. Экспрессивные живописные мазки, яркие тональные цветовые контрасты придают динамику всей композиции в целом. Театральность присуща и его современной живописи.

Дипломная работа Т.Н. Кривошеевой (педагоги — А.С. Иванцев, П.П. Плотников, А.А. Закиров) — эскизы декораций и костюмов к спектаклю «Ревизор» Н. Гоголя (1982) выполнены в теплой цветовой гамме. Преобладают сближенные цветовые отношения, которые впоследствии стали характерными для ее керамики.

Конечно, студенческие работы не лишены недостатков. Наблюдается неумение скомпоновать разнородные элементы в единое целое, иногда не найдено масштабное соотношение цветовых масс. Для работ, тяготеющих к дизайнерским разработкам, характерен некий схематизм, случайность подбора цветовых отношений, лишенных внутренней пластической мысли. Многие работы демонстрируют общеизвестную истину: студенты, обучавшиеся на классической живописи, трудно выстраивают условное пространство с локальными цветами. В композициях, где много ярких деталей, персонажи теряются, происходит отвлечение от главного – таким образом, смещаются акценты. Некоторые работы рассчитаны лишь на внешний эффект за счет использования необычной фактуры, различных техник (коллаж, аппликация). Есть примеры, когда технические приемы, выбранные для эскиза, гармоничны и работают на создание образа. Студентам запомнились экспе-

рименты художника-постановщика театра им. В. Качалова П.П. Плотникова, связанные с поиском новых пространственных и ритмопластических закономерностей организации пространства. На своих занятиях он постоянно давал упражнения по созданию из абстрактных фигур макетов, выражающих различные состояния природы в разное время года: покой, умиротворенность, конфликт...

Дипломные работы, выполненные в 1980-е годы, демонстрируют более широкие профессиональные возможности будущих художников, овладение ими различными видами театральной интерпретации текста. Например, Л.Р. Гильмутдинов – главный художник Театра юного зрителя – сохранил свои эскизы по всем этапам работы над оформлением оперы «Борис Годунов»: цветовые разработки (кроки), эскизы костюмов, декораций, решения образов в гриме. Успешно защищенный диплом дал ему возможность поступить в Ленинградский театральный институт.

Важной составляющей в подготовке будущих театральных художников всегда была и есть непосредственная работа в театральных цехах и мастерских. Студенты проходили практику во всех театрах Казани. Самой большой школой овладения мастерством, постижения всех сложностей этой профессии является непосредственная работа над оформлением спектаклей из репертуара под руководством художника театра. Так, студенты в середине 1970-х годов под руководством А.Б. Кноблока, оформляя спектакли в оперном театре им. М. Джалиля и ТЮЗе, научились использовать различные материалы, применяя разные способы исполнения (сложные аппликации, коллаж). Об этом также свидетельствуют воспоминания А.А. Замиловой, проработавшей сценографом в ведущих театрах Казани в 1976—1995 годы.

Сегодня Н.В. Пачкова, проработавшая художником-постановщик ТЮЗа (в настоящее время она — начальник декорационного цеха и успешно сотрудничает с театром им.К.Тинчрина) рассказывает, что во время практики в Камаловском театре студенты оформляли спектакль Т. Миннуллина «Альмандар из деревни Альдермыш»: помогали расписывать декорации, бутафорию, делали аппликации. Для «Банкрота» Г. Камала расписывали мебель, рисовали деньги. В ТЮЗе для спектаклей сценографа А.А. Замиловой расписывали задники, научились марлей имитировать черепицу, делать коллажи. Главный художник Р.Т. Сафиуллин, художник-постановщик А.А. Замилова ввели их в настоящий мир театра. Здесь расписывали костюмы, работали в технике холодного батика, даже занимались рекламой. С благодарностью Н.В. Пачкова вспоминает преподавателей: по черчению и перспективе — Л.Т. Санкееву, по скульптуре и шрифтам — М.А. Салмина. Д. Шаймарданова научила писать интересные натюрморты с акцентом на ракурс, цвет

(либо близкие по тону, либо контрастные), портреты в интерьере с учетом фона, светового окружения. Техника коллажа, тяготеющая к упрощению формы, к большей условности, очень удачно подходит для выявления общей структуры сценического пространства. Именно поэтому коллаж часто использовали в преподавании как упражнение для постижения пластических законов.

Педагоги Н.Х. Кумысниковой – ведущие театральные художники А.И. Тумашев и К.А. Нафиков - в студенческие годы дали ей возможность самостоятельно пробовать свои силы по оформлению спектаклей режиссерского курса Казанского института культуры и искусств (КУКИ), который вел известный театровед Х.Л. Кумысников. Декорации, костюмы для спектакля «Дом Бернарда Альбы» Г. Лорки она сочинила самостоятельно. Подобную методику работы своих учителей впоследствии она применила в своей педагогической деятельности (в 1986-1990 гг.). От своих студентов она требовала не только выполнения эскизов, но и совместной работы с режиссером-постановщиком. Ее методика была больше связана с концептуальными проблемами, которые студенты должны были решать очень индивидуально, будучи направлены на разрушение картинной плоскости как иллюзорной цельности. Так, уже на 1-м курсе они оформляли чисто пластические спектакли. На 2-м году обучения всем курсом оформили в театре «Экипаж» рок-оперу «Пир во время чумы», который участвовал в смотре молодых театров Поволжья и получил диплом. На 4-м курсе все студенты индивидуально работали с режиссерами – выпускниками КУКИ. Н.Х. Кумысникова старалась, сохраняя живописные традиции школы, научить работать студентов в самых разных графических техниках (уголь, карандаш, акварель, линогравюра), проявляя выдумку и фантазию. Умение работать разнопланово, со многими режиссерами позволило выпускникам стать востребованными специалистами универсального дарования. Сегодня они реализуются во многих областях художественного творчества. Среди них есть мастера по куклам, художники книги, дизайнеры костюмов и интерьеров, живописцы и графики. В середине 1990-х годов театрально-декорационное отделение закрыли.

За много лет существования это отделение не исчерпало своих традиций. В 2016 году был осуществлен набор студентов по специальности «Театрально-декорационная живопись». Руководителем курса стал главный художник Татарского государственного театра им. Г.Камала, народный художник РТ С.Г. Скоморохов.

Очевидно, без глубокого постижения основ изобразительной культуры нет настоящего театра. Практика современных театров доказывает, равнодушие к ценности базовых пластических законов или

просто отсутствие необходимой пластической культуры ведут к нарастанию внешней красивости салонного типа, одним словом китча. Как говорит М.М. Курилко-Рюмин, один из современных художников театра и кино, педагог, воспитавший несколько поколений мастеров, «унылые сценографические схемы, лишенные обаяния пластики, убогие по примитивности мысли, так и остаются схемами» [3, с. 30]. Как только рука художника, мыслящего цветом, светом, прикасается к театру, даже пустое пространство вызывает у зрителя очень сильное впечатление.

Литература:

- 1. Визель А. Скромный и отважный. Иван Язынин глазами однокурсника. Казань, 2008, № 11, с. 44.
- 2. Национальный архив (НА). Ф. 1431. Оп. 1. Ед.хр. 23. Казанские государственные высшие художественно-технические мастерские.
- 3. Курилко М.М. . Художник театра. М., Юный художник, 2007. С. 30.

Shcherbakova Sabina, Mosienko D.M.

FANTASY FOR PIANO BY GULZHAN UZENBAEVA.

Щербакова Сабина, Мосиенко Д.М. кандидат искусствоведения

ФАНТАЗИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ГУЛЬЖАН УЗЕНБАЕВОЙ

Актуальность данной статьи обусловлена тем, что культурные достижения всегда являлись показателем прогресса общества. Опираясь на проект «рухани жаңғыру», следует заметить, что популяризация этих достижений на мировом уровне, крайне важна. Исследование произведения казахстанского композитора, написанного в период независимости Казахстана, позволяет ознакомиться с ситуацией сложившейся в музыкальной среде нового современного периода. Не смотря на непростые обстоятельства, сложившиеся в связи с социальнополитической обстановкой в стране, выход на новый, независимый уровень, музыкальное искусство, как и культура в целом продолжала развиваться. Ярким примером этому является композитор, чье произведение рассматривается в данной работе, и непосредственно жанр произведения, являющийся не совсем обычным для казахстанских слушателей. Произведение главным образом отражает синтез традиционного начала с неоклассическими музыкальными тенденциями. Интерес вызывает и жанр, выбранный композитором. Ведь фантазия большей частью характерна для европейской музыки. Тем не менее, соединение традиционализма с музыкальными тенденциями, характерными для современного периода, дает возможность говорить о выходе музыкальной культуры Казахстана на новый этап.

Гульжан Узенбаева- многогранная личность, представляющая в своем творчестве как неоромантические, так и традиционные тенденции. Традиционализм в творчестве композитора, проявляется благодаря продолжению музыкальной линии, сложившейся в XIX веке, и получившей свое развитие у композиторов XX века.[2, c13].

Произведение, рассматриваемое в данной статье, было написано в 1997 году. В 90-е годы композитор создает множество произведений, среди них: фантазия для фортепиано, «Самгау» - концертная пьеса для двух фортепиано. Гармонический язык фортепианных сочинений Г. Узенбаевой очень насыщен. Автор следует традициям классикоромантического зарубежного искусства, в то же время опираясь на творчество композиторов XX века, проявляется это с помощью ярких, гротескных образов в сочетании с глубоким философским началом. В 1997 году также автором создана пьеса «Жарыс» (состязание), для ансамбля скрипачей и фортепиано. Черпая вдохновение в народном искусстве, автор преломляет традиции айтыса и тартыса. Сравнивая это произведение с фантазией, можно сказать, что в фантазии композитор точно так же опирается главным образом на традиционализм, с применением тенденций, характерных для современного периода. [2, с 23].

По словам Г. Узенбаевой, большой след в ее формировании оставило творческое общение с такими яркими педагогами Алма-Атинской консерватории, преподавателями историко-теоретического факультета, как Т.М. Сапаргалиева, Т.К. Джумалиева, Б.Я. Баяхунов, В.В. Миненко, Б.Т. Аманжолов, кафедры концертмейстерского мастерства - Г.И. Кононенко, кафедры камерного ансамбля - Л.И. Забугина, кафедры философии и эстетики - Б.Р. Казыханова, Т.М. Сатыбалдина, которые не только охотно делились своими знаниями, но и способствовали развитию мировоззрения, кругозора, эрудиции музыканта. Импульсом к творчеству послужили также насыщенная музыкальная жизнь Алма-Аты, встречи с крупнейшими музыкантами - С. Губайдулиной, Э. Денисовым, М. Плетневым, Ф. Мансуровым, В. Мержановым, В. Спиваковым, С. Слонимским. [2, с 18].

Творчество композиторов Казахстана второй половины XX века, представлено яркими и значительными произведениями. Начиная с 1990-х годов, творчество композиторов Казахстана приобретает новые стилистические черты. В фортепианной музыке XX века определяется движение от традиционно-национального к фортепианному классическому и наоборот. Углубление идейно-образной концепции сказалось

на сложности картины художественного мира произведения и философской насыщенности образов. Сохранение традиционных национальных течений, в совокупности с тенденциями современного музыкального мира- это то, от чего отталкивались в своем творчестве казахстанские композиторы XX века. [1,с 197].

Одним из главных периодов достижения независимости республики, является возрождение и дальнейшее развитие казахской культуры, а также культур и традиций этносов, населяющих Казахстан. Для страны этот период ознаменован формированием нового качества его многообразной культуры. В годы независимости были созданы десятки этнокультурных центров, творческих коллективов. Поступательный рост экономики позволил проводить реформы в социально-культурной сфере. И так, с 1990 года начался новый этап в истории казахской культуры.

К концу XX века произошло новое «открытие прошлого»: была признана ценность всех элементов традиционного искусства, наследие национальной культуры получило новое творческое осмысление. Подобные процессы, общие для многих бывших Советских республик, отмечают М.Г. Арановский, В.В. Задерацкий, Н.Г. Шахназарова пишет: «Одним из итогов развития музыкального искусства народов Востока является возрождение его самосознания и ощущения себя как одного из значимых компонентов музыкальной картины мира». А.Б. Джумаев пишет о том, что в пост-советской Центральной Азии музыкальное искусство выполняет такие важные функции, как «формирование новой этно-национальной идентичности и этническая мобилизация, фактор этнически-национального (суперэтнического) единства и презентации культурного имиджа страны на мировом уровне» [4.]

В исследуемый период академические жанры продолжают развиваться в ситуации, часто характеризуемой как кризис. Уменьшение аудитории академической музыки, снижение ее общего культурного уровня, объясняются как общемировой тенденцией, так и сложившейся в стране в 1990-е годы социально-экономической ситуацией. Стабилизация жанров в конце XX века выражается в формировании устойчивых ориентиров на претворение национального начала через кюй и возникновение на их основе национально-специфических жанров (камерный и оркестровый кюй, кюй-толгау). Дестабилизация происходит под влиянием новых стилевых ориентиров, стремлении к индивидуализации творческих концепций. [4, с 95].

В камерно-инструментальной музыке традиционная тенденция в большинстве случаев реализуется во взаимодействии жанров и форм западной музыки с казахским кюем (на уровне тематизма, структуры,

отчасти гармонии). Общей тенденцией казахстанской музыки всех направлений конца XX века, стало усложнение ладо-гармонического и фактурного мышления, особенно проявившегося в сфере инструментальной музыки. На современном этапе камерные инструментальные жанры представлены в творчестве композиторов Казахстана очень широко. Они включают различного типа циклические композиции (сонаты, квартеты, сюиты) и пьесы практически для всех видов камерных составов и для солирующих инструментов. Одной из важнейших стилевых доминант, как и в оркестровой музыке, становится диалог с прошлым в двух координатах: европейская классика и наследие традиционной (прежде всего инструментальной) музыки. Многие общие тенденции камерно-инструментальных жанров, такие как, повышенное внимание к тембру, эксперименты с составом исполнителей и использование смешанных жанров (например, камерная симфония), расширенная трактовка инструментов, использование средств конкретной и электронной музыки, проявляются в Казахстане в национальноспецифических вариантах. Это обусловлено стремлением композиторов создать современный национальный репертуар, отражающий новые идеи в технике композиции. [4, с 136].

Таким образом, следует вывод, что казахстанские композиторы в конце XX века опираются на традиционную национальную основу и в то же время ориентируются на европейскую классику. Одним из таких примеров, является произведение, исследуемое в данной работе. И так, фантазия, жанр возникший еще в XVI веке в Европе, получает свое распространение и в музыке композиторов Казахстана. В данном произведении, автор не отходя от идеи национальной самобытности привносит туда и черты, характерные для музыки XX века, и в то же время оправдывает название жанра. То есть, тенденции, характеризующие жанр, являются основой произведения.

Характеристика жанра фантазии по-разному представлена исследователями. Так, например, композитор и музыкальный критик Л.И. Маттезон, говорит, что воображение является главным признаком фантазии. В.А. Цуккерман характеризует данный жанр так: «Фантазия должна демонстрировать богатство творческого мышления композитора». [5, с 16].

К жанру фантазии Г. Узенбаева обращается неоднократно. Композитором также написана фантазия для органа в 2005 году, и фантазия на казахские темы для трио в 2008 году. Фантазия, исследуемая в данной статье - яркое сочинение, оригинальное по тематизму. Форма произведения является свободной, но определенная логика в структуре прослеживается. Смена тональностей, характера, темпа, применение разных видов фактуры, позволяет сказать, что это произведение является глубоко содержательным и контрастным в своем развитии, а также представляет собой интерес для любого исполнителя. Образная сфера этого произведения выявляет композитора как художника, искавшего точное определение своего замысла [3,с 30].

Литература:

- 1. Акпарова Г.Т. // Монография «Соната в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана». 2013
- 2. Альдибаев А.О. // Фортепианное творчество Г. Узенбаевой: Стилистические особенности и исполнительский анализ. Магистерская диссертация.
- 3. Бекбулатова А.М. // Фортепианное творчество Γ . Узенбаевой: Формы, стиль. Магистерская диссертация.
- 4. Недлина В.Е. // Путь развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий. 2017 г. Кандидатская диссертация.
- 5. Чернявская Ю.Г. // Фантазийные сочинения Р. Шумана: к истории и теории жанра фантазии. 2017 г. Кандидатская диссертация.

MA3M¥HЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ

I СЕКЦИЯ.
КӨРКЕМДІК БІЛІМ/
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
Kobozeva Inna
PSYCHOLOGY AND PEDAGOGICAL BASES DEVELOPMENT OF MOTIVATION IN STUDENTS-MUSICIANS TO LOCAL
HISTORY ACTIVITY
Мобозева И. С.
ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ
МОТИВАЦИИ У СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ К
КРАЕВЕДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
Seiitkazy Perizat
THE ROLE OF INFORMATION CULTURE IN YOUTH'S
INTERNAL DEVELOPMENT
Сейітқазы П. Б.
ЖАСТАРДЫҢ РУХАНИ ДАМУЫНДАҒЫ АҚПАРАТТЫҚ
МӘДЕНИЕТТІҢ РОЛІ 10
Toktamysov S.Zh.
TRADITIONAL AND INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN EDUCATION
ЕБОСАТION Токтамысов С.Ж.
ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В
СФЕРЕ ОБРАЗОВАНИЯ
Alpeissova G.T.
SOME PROBLEMS OF USING DOMBRA KUI IN THE
EDUCATIONAL PROCESS OF ETHNOSOLFEGGIO
Альпеисова Г.Т.
ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО ОҚУ ПРОЦЕССІНДЕ ДОМБЫРА
КҮЙЛЕРІН ҚОЛДАНУДЫҢ КЕЙБІР МӘСЕЛЕЛЕРІ 24
Argingazinova Gulnara
THE DEVELOPMENT OF KAZAKHSTAN'S SYSTEM OF HIGHER
MUSIC TEACHER EDUCATION (EARLY 60-s-MID 70-s OF THE XX CENTURY)
тне да септокт) Аргингазинова Г.Б.
<i>Аргингизинова 1.Б.</i> СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КАЗАХСТАНЕ
(НАЧАЛО 60-X-СЕРЕДИНА 70-X ГОДОВ XX ВЕКА)

Borambaeva K.S., Kassymova A.A.	
BASIC PARAMETERS OF VOCAL-CHOIR TRAINING AT MUSIC	
LESSONS	
Борамбаева К.С., Касымова А.А.	
ОСНОВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО	
ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ МУЗЫКИ	37
Gorbenko Serhiy	
HUMANISTIC ASPECTS OF MODERN GENERAL ARTISTIC	
EDUCATION	
Горбенко С.С.	
ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ АКТУАЛИТЕТЫ СОВРЕМЕННОГО	
ОБЩЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ	43
Zhazitova Gulsara, Kurmangalieva M.S.	
METHOD OF APPLIED SYSTEMS FROM SAULE	
KURMANGALIYEVA'S EDUCATION TO	
MARIA VLADIMIROVA	
Жазитова Гулсара, Құрманғалиева М.С.	
СӘУЛЕ ҚҰРМАНҒАЛИЕВАНЫҢ МАРИЯ ВЛАДИМИРОВАДАН	
БІЛІМ АЛУДАҒЫ ҚОЛДАНЫЛҒАН ЖАТТЫҒУЛАР	
ЖҮЙЕСІНІҢ ӘДІСТЕМЕСІ	50
Komarovska Oksana	
ARTISTIC COGNITION OF THE PERSONALITY: FEATURES OF	
THE ORGANIZATION IN THE EDUCATION OF HIGH SCHOOL	
STUDENTS	
Комаровская О.А.	
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОЗНАНИЕ ЛИЧНОСТИ:	
ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ В ОБУЧЕНИИ	
СТАРШЕКЛАССНИКОВ	59
Korganbek Sh.D., Ahmetova A.B.	
PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES FOR TEACHING CHILDREN	
IN CONDITIONS OF ORCHESTRAL MUSIC MAKING	
Қорғанбек Ш.Д., Ахметова А.Б.	
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ В	
УСЛОВИЯХ ОРКЕСТРОВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ	67
Mukhtarova G.S., Sydygali D.D.	
MAJOR AND MINOR PROGRAMMES: OPPURTUNITIES OF THE	
KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ART	
Мухтарова Г.С., Сыдыгали Д.Д.	
ПРОГРАММЫ MAJOR И MINOR: ВОЗМОЖНОСТИ	
КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА	
UCKYCCTB	73

Sagatova A.Zh.	
DEVELOPMENT OF PERFORMING CULTURE OF FUTURE	
MUSIC TEACHERS IN THE CLASS OF DOMBRA	
Сагатова А.Ж.	
РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩИХ	
УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В КЛАССЕ ДОМБРЫ	77
Khasyanova T.V.	
THE PROBLEM OF FORMING SINGER SKILLS	
OF ACTORS IN THE VOCAL CLASS	
Хасьянова Т.В.	
ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ	
АКТЕРОВ В КЛАССЕ ВОКАЛА	82
Nazhmadinova Gulmira, Kovalev D.A.	
INTRODUCTION OF NEW MUSIC AND EDUCATIONAL	
METHODS AND FORMS IN THE PROCESS OF INDIVIDUAL	
TEACHING OF YOUNGER SCHOOLCHILDREN	
Нажмадинова Гульмира, Ковалев Д.А.	
ВНЕДРЕНИЕ НОВЫХ МУЗЫКАЛЬНО – ВОСПИТАТЕЛЬНЫХ	
МЕТОДОВ И ФОРМ В ПРОЦЕССЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО	
ОБУЧЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ	87
ІІ СЕКЦИЯ	
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР/	
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	
Abilda Altynbek, Abdinurov Alibi	
CREATIVITY KURMANBEK MYRZABEKOV	
Әбілда А.Е., Әбдінұров Ә.Қ.	
ҚҰРМАНБЕК МЫРЗАБЕКОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ	93
Abdrakhmanova Liliya, Akparova G.T.	
«KUYRMASH» PLAY FOR QUINTET OF WOODWIND	
INSTRUMENTS ALIBI ABDINUROV	
Абдрахманова Л.А., Акпарова Г.Т.	
«ҚУЫRMASH» ПЬЕСА ДЛЯ КВИНТЕТА ДЕРЕВЯННЫХ	07
ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ АЛИБИ АБДИНУРОВА	9/
Amangeldy Aisulu, Kryazhevskikh Olga	
PERFORMING INTERPRETATION OF CHORAL MUSIC (ON THE	
EXAMPLE OF THE CHORUS OF SERGEI IVANOVICH TANEYEV	
"ON THE GRAVE")	
<i>Амангельды А.Б., Кряжевских О.О.</i> НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТА-	
THAIA AUDUBUIA WAASEIKIA (AV HIDIAKAEDE AUDVI, IN LVIDEEDV	
ЦИИ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ ХОРА С.И. ТАНЕЕВА «НА МОГИЛЕ»)	104

Karekenova Dilara, Dzhumakova U.R.
HISTORICAL AND PATRIOTIC ORATORIOS OF G.ZHUBANOVA
Қарекенова Д.Т., Джумакова У.Р.
Ғ.ЖҰБАНОВАНЫҢ ТАРИХИ-ПАТРИОТТЫҚ ОРАТОРИЯЛАРЫ. 113
Korobetskaya Svetlana
THE MYCHAILO SHUKH'S CHORAL MINIATURES AS
ARTISTIC AND METHODICAL EXAMPLES IN THE PROCESS
MUSICAL AND THEORETICAL DISCIPLINES TEACHING
Коробецкая С.Ю.
ХОРОВЫЕ МИНИАТЮРЫ МИХАИЛА ШУХА КАК
ХУДОЖЕСТВЕННО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОБРАЗЦЫ В ПРОЦЕССЕ
ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
ДИСЦИПЛИН
Lukyanova Rogneda
PIANO CONCERT WITH ORCHESTRA MARIANNA ROMANOVA
OSTANKOVICH: STYLE FEATURES
Лукьянова Рогнеда
КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ МАРИАННЫ
РОМАНОВОЙ-ОСТАНЬКОВИЧ: СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ 126
Rahimova Fazila
ABOUT SOME ISSUES OF MIGRATION OF THE MUSICAL IN-
STRUMENT HARP
Рагимова Ф.В.
О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ МИГРАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО
ИНСТРУМЕНТА АРФЫ
Tastanbek Kazbek, Akparova Galiya
SONATA FOR CLARINET SOLO Z. KARG-ELERT:
COMPOSITION AND HARMONIC LANGUAGE
Тастанбеков К.Е., Акпарова Г.Т.
СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА СОЛО 3. КАРГАЛЕТА:
КОМПОЗИЦИЯ И ГАРМОНИЧЕСКИЙ ЯЗЫК
и свина
III СЕКЦИЯ
ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР/
ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА
Alpysbayeva Lyazzat, Yeskendirov N.R.
DRAMATIC ARTISTIC DECISIONS OF THE "STRAY STAR"
Алпысбаева Л.Қ., Ескендіров Н.Р.
"ҮКІЛІ ЖҰЛДЫЗ" СПЕКТАКЛІНІҢ ДРАМАЛЫҚ КӨРКЕМ ШЕШІМЛЕРІ
ШЕШІМДЕРІ

Aiymgazy Yengilik, Yeskendirov N.R.	
THE PROCESS OF DEVELOPMENT OF M. CHEKHOV'S	
FEATURES IN ACTING	
Айымғазы Е.Е., Ескендиров Н.Р.	
М.ЧЕХОВТЫҢ АКТЕРЛІК ӨНЕРДЕГІ ӨЗІНДІК	
ЕРЕКШЕЛІКТЕРІНІҢ ДАМУ ПРОЦЕСІ	152
Karimova Jamila	
FEATURES OF THE SCENOGRAPHY OF ONE-ACT BALLET	
PERFORMANCES	
Керимова Д.Р.	
ОСОБЕННОСТИ СЦЕНОГРАФИИ ОДНОАКТНЫХ БАЛЕТНЫХ	
СПЕКТАКЛЕЙ	158
ІУ СЕКЦИЯ	
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН	
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН	
Alimkhozhina Akbota, Asylbekova Aiman	
TRADITIONAL VALUES IN THE WORKS OF CALIOLA	
AKHETZHAN	
Алимхожина А.И., Асылбекова А.М.	
ҚАЛИОЛЛА АХМЕТЖАННЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДҒЫ	
ДӘСТҮРЛІ ҚҰНДЫЛЫҚТАР	166
Achilov Ismail	
METHODS FOR SEQUENTIAL STATEMENTS OF SESSIONS IN	
MACHINE PAINTING	
Ачилов И.Ш.	
МЕТОДИКА ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОГО ВЕДЕНИЯ	
ПОСТАНОВКИ ПО СЕАНСАМ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ	173
Bekk N.V., Boychenko I.A.	
THE DEVELOPMENT OF WOODEN DECOR OF INTERIOR	
ITEMS IN RUSSIA AND ITS MODERN SIGNIFICANCE	
Бекк Н.В., Бойченко И.А.	
РАЗВИТИЕ ДЕРЕВЯННОГО ДЕКОРА ПРЕДМЕТОВ ИНТЕРЬЕРА	
В РОССИИ И ЕГО СОВРЕМЕННАЯ ЗНАЧИМОСТЬ	180
Zhimailova Zarina, Zhukenova J.D.	
PROBLEMS OF COMPOSITION IN PAINTING OF KAZAKHSTAN	
IN THE EARLY 2000S	
Жимаилова З.Е., Жукенова Ж.Д.	
ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИЦИИ В ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА	
НАЧАЛА 2000-Х ГОДОВ	185

Turbay M.O., Izhanov B.I.	
REFLECTION OF REALITY THROUGH IMAGES OF SYMBOLISM	
IN WORKS OF KAZAKHSTAN ARTISTS OF THE SECOND HALF	
OF THE 20TH CENTURY	
Турбай М.О., Ижанов Б.И.	
ОТРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ ЧЕРЕЗ ОБРАЗЫ СИМВОЛИЗМА В	
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАЗАХСТАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ	
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20 ВЕКА	192
Iskakbek Serikzhan, Izhanov Baikonger	
HARMONIOUS AND ARTICAL COMPOSITION IN THE WORKS	
OF CHINESE FOLK ARTIST AMAN MUKANOV AND	
KAZAKHSTAN ARTIST	
Ысқақбек Серікжан, Ижанов Байқоңыр	
АМАН МҰҚАНОВ ПЕН ҚАЗАҚСТАН СУРЕТШІЛЕРІНІҢ	
ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ ОРТАҚ ҮНДЕСТІК ЖӘНЕ	
КӨРКЕМДІК КОМПОЗИЦИЯ	199
V СЕКЦИЯ	
МӘДЕНИЕТТАНУ/КУЛЬТУРОЛОГИЯ	
Akbulatov Dauren	
HISTORICAL AND CULTURAL RELATIONS OF THE TURKIC	
PEOPLES	
Акбулатов Д.К.	
ТҮРКІ ТІЛДЕС ХАЛЫҚТАРДЫҢ ТАРИХИ МӘДЕНИ	
БАЙЛАНЫСТАРЫ	205
Kryzhanovska Tetiana	
ARE LESSONS OF SPIRITUALITY: ASPECT OF TEACHERS'	
PROFESSIONAL TREINING OF «ART» INTEGRATED COURSE	
Крыжановская Т.И.	
УРОКИ ДУХОВНОСТИ: АСПЕКТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПО	
ДГОТОВКИ УЧИТЕЛЕЙ ИНТЕГРИРОВАННОГО КУРСА	
Carette CC12Cm	209
Murzaliyeva Sadzhana	209
<i>Murzaliyeva Sadzhana</i> Interaction of the traditional and popular art in	209
Murzaliyeva Sadzhana Interaction of the traditional and popular art in Modern Music Culture	209
Murzaliyeva Sadzhana INTERACTION OF THE TRADITIONAL AND POPULAR ART IN MODERN MUSIC CULTURE Мурзалиева С.С.	209
Murzaliyeva Sadzhana INTERACTION OF THE TRADITIONAL AND POPULAR ART IN MODERN MUSIC CULTURE Мурзалиева С.С. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИОННОГО И МАССОВОГО	209
Murzaliyeva Sadzhana INTERACTION OF THE TRADITIONAL AND POPULAR ART IN MODERN MUSIC CULTURE Мурзалиева С.С.	

Povalyashko Galina, Balagumar Zhanibek	
LOCAL PECULIARITIES OF THE CROSS-CULTURAL COMMUNI	
CATI ON IN THE ASPECT OF CULTURAL PSYCHOLOGY	
Поваляшко Г.Н., Балагумар Ж.Д.	
ЛОКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ	
КОММУНИКАЦИИ В АСПЕКТЕ КУЛЬТУРАЛЬНОЙ	
ПСИХОЛОГИИ	221
Shalgimbayeva A. K., Izhanov B.	
NOMADS AS RESERVE OF CIVILIZATION	
Шалғымбаева А.К., Ижанов Б.И.	
КОЧЕВНИКИ РЕЗЕРВ ЦИВИЛИЗАЦИИ	227
Uminova Galina, Akparova Galiya	
DEVELOPMENT OF ORGANIC CULTURE OF KAZAKHSTAN	
(BY THE EXAMPLE OF THE ROMAN-CATHOLIC CATHOLIC	
PARISH OF THE NATIVITY OF THE MOST HOLY THE OTOKOS	
IN THE CITY OF SHAKHTINSK)	
Юминова Г., Акпарова Г.Т.	
РАЗВИТИЕ ОРГАННОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА (НА ПРИ-	
МЕРЕ РИМСКО-КАТОЛИЧЕСКОГО ПРИХОДА	
РОЖДЕСТВА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ В ГОРОДЕ	
ШАХТИНСКЕ)	232
«	
VI СЕКЦИЯ	
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ/	
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА	
Bazylbek Ayan, Mukusheva N.R	
COMPUTER TECHNOLOGIES AND SPECIAL EFFECTS IN	
DOCUMENTARY FILM	
Базылбек А.А, Мұқышева Н.Р.	
ДЕРЕКТІ ФИЛЬМДЕГІ КОМПЬЮТЕРЛІК ТЕХНОЛОГИЯЛАР	225
МЕН АРНАЙЫ ЭФФЕКТІЛЕР	237
Kengirbayeva Binur, Mukusheva N.R.	
GENRE FEATURES OF FILM MUSIC	
Кеңгірбаева Б.К., Мұқышева Н.Р.	2.42
КИНО МУЗЫКАСЫНЫҢ ЖАНРЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ	243
Mussina Madina, Dadyrova Assel	
CREATING COSTUMES IN KAZAKH CINEMA: LAPIDARY ABOUT	
THE COMPLEXITIES OF THE PROFESSION - COSTUME DESIGNER	

Мусина Мадина, Дадырова А.А.	
СОЗДАНИЕ КОСТЮМОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНО:	
ЛАПИДАРНО О СЛОЖНОСТЯХ ПРОФЕССИИ - ХУДОЖНИК	
ПО КОСТЮМАМ	247
VII СЕКЦИЯ	
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР/	
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР	
Kazhenova L.ZH.	
THE ROLE OF KAZAKH KUI IN PATRIOTIC UPBRINGING AT	
HIGH SCHOOL	
Каженова Л.Ж.	
ЖОҒАРЫ МЕКТЕПТЕ ПАТРИОТТЫҚ ТӘРБИЕДЕГІ ҚАЗАҚ	
КҮЙІНІҢ РӨЛІ	255
Krus Oksana	
SOME ASPECTS OF FORMING A NATIONAL BREEDING OF	
FUTURE MUSIC TEACHERS	
Крусь О.П.	
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ	
ВОСПИТАННОСТИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ	260
ун сынна	
VIII СЕКЦИЯ ӨНЕР ЖӘНЕ МУЗЫКАЛЫҚ ӨЛКЕТАНУ/	
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ	
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ	
Madykarimov Maksat, Eginbayeva Toizhan	
THE HISTORY OF THE BAYAN: THE FORMATION AND	
DEVELOPMENT OF BAYAN CREATIVITY IN CENTRAL	
KAZAKHSTAN	
Мадыкаримов М., Егинбаева Т.Ж.	
ИСТОРИЯ БАЯНА: СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ БАЯННОГО	
ТВОРЧЕСТВА В ЦЕНТРАЛЬНОМ КАЗАХСТАНЕ	266
Mammetkalıeva Madina, Ordalieva J.S.	
NATIONAL IDENTITY IN THE WORK OF KARA KARAEV THE	
EXAMPLE OF THE PIANO CYCLE 24 PRELUDES	
Мамметкалыева М.К., Ордалиева Ж.С.	
НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ КАРА КАРА	
ЕВА НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА 24	
ПРЕЛЮЛИИ	273

Mukaeva Anastasia	
CARLAG. REPRESSED ART	
Мукаева А.И.	
КАРЛАГ. РЕПРЕССИРОВАННОЕ ИСКУССТВО	279
Orynbassar Meruyert, Zhumabekova D.Zh	
SANZHAR BAYTEREKOV – FANTASY SONATA FOR VIOLIN	
SOLO «AQSUNQAR»	
Орынбасар Меруерт, Жумабекова Д.Ж.	
САНЖАР БАЙТЕРЕКОВ - СОНАТА-ФАНТАЗИЯ ДЛЯ СКРИПКИ	
СОЛО «АҚСҰНҚАР».	284
Osmanova M.B.	
ZHETYGEN: SEMANTICS OF OCCURRENCE, TRADITIONS,	
FUNCTIONING INNOVATIONS	
Османова М.Б.	
ЖЕТЫГЕН: СЕМАНТИКА ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ТРАДИЦИИ,	
ИННОВАЦИИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ	290
Prokopchuk (Dykalo) Viktoriia	
NATIONAL PATRIOTIC EDUCATION OF FUTURE TEACHERS	
OF MUSIC BY MEANS OF MUSICAL STUDIES	
Прокопчук (Дыкало) В.И.	
НАЦИОНАЛЬНО-ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ	
БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ СРЕДСТВАМИ	
	299
Sultanova Rauza	
DEPARTMENT OF STAGE DESIGN IN KAZAN SCHOOL OF	
ART: HISTORY AND DEVELOPMENT PROSPECTS	
Султанова Р.Р.	
ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ОТДЕЛЕНИЕ В	
КАЗАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ: ИСТОРИЯ И	
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ	306
Shcherbakova Sabina, Mosienko D.M.	500
FANTASY FOR PIANO BY GULZHAN UZENBAEVA	
Щербакова Сабина, Мосиенко Д.М.	
ФАНТАЗИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ГУЛЬЖАН УЗЕНБАЕВОЙ	313
THITTOIDI AND AOL LEHIMATO LEMINATE STEINACHOR	515
МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ	318

ӘЛ-ФАРАБИДІҢ 1150 ЖЫЛДЫҚ ЖӘНЕ АБАЙДЫҢ 175 ЖЫЛДЫҚ МЕРЕЙТОЙЛАРЫНА АРНАЛҒАН «ІХ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: «КӨРКЕМДІК БІЛІМНІҢ ҮЗДІКСІЗ ЖҮЙЕСІНДЕ БІЛІМ БЕРУ САПАСЫНЫҢ ЖОҒАРЫЛАУЫ» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ

(14 ақпан 2020 жыл, Нұр-Сұлтан)

THE MATERIALS

OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE «THE 9TH BORANBAYEV READINGS: PROBLEMS OF MAKING THE QUALITY OF EDUCATION IN THE CONTINUOUS SYSTEM OF ART EDUCATION», IN HONOR OF THE CELEBRATION OF THE 1150th ANNIVERSARY OF ALFARABI AND THE 175TH ANNIVERSARY OF ABAY (Nur-Sultan, 14 february 2020)

МАТЕРИАЛЫ

МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «IX-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ПРОБЛЕМЫ ОБЕСПЕЧЕНИЯ КАЧЕСТВА ОБУЧЕНИЯ В НЕПРЕРЫВНОЙ СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ», В ЧЕСТЬ ПРАЗДНОВАНИЯ 1150-ЛЕТИЯ АЛЬ-ФАРАБИ И 175-ЛЕТИЯ АБАЯ

(Нур-Султан, 14 февраля 2020 года)

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

Научное издание

Издается в авторской редакции Авторы несут ответственность за подбор и достоверность приведённых фактов и данных.

Басуға 22.01.2020 жылы қол қойылды Шартты баспа табағы 18,6 Пішімі 60/84_{1/8} Таралымы 100 дана Тапсырыс 0024 «Мастер ПО» ЖШС-де басылды 010005, Нұр-Сұлтан қ., Пушкин көшесі, 15-76 Тел.: 8/7172/223-418 е-mail: masterpo08@mail.ru