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

ҚР ТӘУЕЛСІЗДІГІНІҢ 30 ЖЫЛДЫҒЫ МЕН ЫБЫРАЙ АЛТЫНСАРИННІҢ 180 ЖЫЛДЫҒЫ МЕРЕЙТОЙЛАРЫНА АРНАЛҒАН «Х БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: «ҚАШЫҚТЫҚТАН ОҚЫТУ ЖАҒДАЙЫНДА КӨРКЕМ БІЛІМ БЕРУДІҢ ҮЗДІКСІЗ ЖҮЙЕСІН ДАМЫТУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ

(12 ақпан 2021 жыл, Нұр-Сұлтан)

THE MATERIALS OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE «THE 10TH BORANBAYEV READINGS: FEATURES OF DEVELOPMENT OF SYSTEM OF CONTINUOUS ART EDUCATION IN THE CONDITIONS OF DISTANCE LEARNING, CELEBRATIONS OF THE 30TH ANNIVERSARY OF INDEPENDENCE OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN AND THE 180TH ANNIVERSARY OF IBRAY ALTYNSARIN

(Nur-Sultan, 12 february 2021)

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «Х-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ НЕПРЕРЫВНОЙ СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ, В ЧЕСТЬ ПРАЗДНОВАНИЯ 30 - ЛЕТИЯ НЕЗАВИСИМОСТИ РК и 180-ЛЕТИЯ ИБРАЯ АЛТЫНСАРИНА»

(Нур-Султан, 12 февраля 2021 года)

ӘОЖ 378
КБЖ 74.58
Б 76

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

«Х БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: «ҚАШЫҚТЫҚТАН ОҚЫТУ ЖАҒДАЙЫНДА КӨРКЕМ БІЛІМ БЕРУДІҢ ҮЗДІКСІЗ ЖҮЙЕСІН ДАМЫТУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ» ҚР ТӘУЕЛСІЗДІГІНІҢ 30 ЖЫЛДЫҒЫ МЕН ЫБЫРАЙ АЛТЫНСАРИННІҢ 180 ЖЫЛДЫҒЫ МЕРЕЙТОЙЛАРЫНА АРНАЛҒАН = «Х-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ НЕПРЕРЫВНОЙ СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ, В ЧЕСТЬ ПРАЗДНОВАНИЯ 30-ЛЕТИЯ НЕЗАВИСИМОСТИ РК и 180-ЛЕТИЯ ИБРАЯ АЛТЫНСАРИНА»: Қазақ ұлттық өнер университетінің Хал. ғыл.-тәж. конференцияның материалдары = Матер. Межд. науч.-практ. конф. Казахского национального университета искусств. – Нұр-Сұлтан: «Мастер По» ЖШС, 2021. - 351 б. (қазақша, ағылшынша, орысша).

ISBN 978-601-7459-98-0

Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдарының жинағында қашықтықтан оқыту жағдайында көркем білім беру және өнер салаларындағы сапаны қамтамасыз ету мәселесіне арналған мақалалар жинақталған.

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

ӘОЖ 378
КБЖ 74.58

ISBN 978-601-7459-98-0 © ҚазҰӨУ, 2021

От редактора

Международная научно-практическая конференция в Казахском национальном университете искусств в 2021 году посвящена празднованию юбилейных дат государственного уровня: 30 – летия Независимости Республики Казахстана и 180-летия выдающегося просветителя Ибрая Алтынсарина.

Постановлением Верховного Совета Республики Казахстан 16 декабря 1991 года был принят конституционный закон "О государственной независимости Республики Казахстан". В 2021 году этот национальный праздник станет эпохальным событием государственного суверенитета страны. Как отмечает президент РК Касым-Жомарт Токаев «Для Казахстана – страны с богатой историей и глубокими корнями – нет большей ценности. Это самое драгоценное сокровище, самое сокровенное достояние. Поэтому мы дорожим Независимостью, о которой мечтали наши предки».

Прославленный казахский педагог-просветитель, писатель, фольклорист и этнограф, организатор новых школ, поэт, прозаик и переводчик Ибрай Алтынсарин (1841—1889 гг.) вошел в историю общегуманитарной и педагогической науки Казахстана как выдающийся общественный деятель, инициатор создания образовательной системы, вдохновитель молодёжи на пути к передовым знаниям, приобщению к науке и социально-техническим преобразованиям.

Педагогическое новаторство Ибрая Алтынсарина касалось кропотливой разработки и внедрения дидактических принципов, методов обучения и воспитания казахских детей, создания первых учебных и методических пособий, регулярного осуществления инспекторского надзора, ежегодного посещения каждой созданной им школы в казахской степи, заботы о создании библиотеки при каждой школе, разработки казахского алфавита, направления молодёжи к получению ремесленной профессии.

Публицистическое наследие Ибрая Алтынсарина по просветительской тематике касалось духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения, в том числе, изучения ими математики, делопроизводства и даже «приохочивания» их к гимнастическим упражнениям как оздоровительному комплексу от «сидячего образа жизни молодых людей», поскольку «они с малолетства привыкли к кочевой жизни и движению». По воспоминаниям представителей его окружения, Ибрай Алтынсарин обладал красивым голосом, сопровождал своё пение игрой на домбре и был прекрасным акыном-импровизатором, чем активно приобщал, особенно молодёжь, к музыкальному просвещению.

В привлечении казахов к передовой культуре, в создании в Казахстане сети народных светских школ, бытовом и финансовом благоустройстве учеников и самих учителей, Ибрай Алтынсарин проявлял титанический труд и терпение, он предвидел, что «школы – это главные пружины образования казахов, а они, брошенные в степь как попало, не могут приносить пользы; между тем на них, и в особенности на них и надежда; в них же - будущность казахского народа!».

В числе участников нашей конференции: 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 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.

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 вопросов подготовки будущих специалистов в условиях дистанционного обучения на всех ступенях непрерывного художественного образования и искусства, оно распространяется и совершенствуется благодаря развитию современных технологий, интернета, разных видов аудио и видеосвязи, приобрело насущный характер в период ковидной пандемии, 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!

I СЕКЦИЯ

КӨРКЕМДІК БІЛІМ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Komarovska Oksana,
Chen Liang

CONTENT AND FEATURES OF MUSIC TEACHERS' ARTISTIC AND EDUCATIONAL ACTIVITY

Комаровская Оксана,
доктор педагогических наук,
заведующая лаборатории эстетического воспитания и художественного образования, Институт проблем воспитания национальной академии педагогических наук Украины, Киев
Чень Лян,
аспирант факультета искусств имени Анатолия Авдиевского Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова, Украина

СОДЕРЖАНИЕ И ОСОБЕННОСТИ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Общие проблемы, с которыми столкнулось человечество и все образовательные системы в связи с пандемией, детерминировали активизацию поиска новых возможностей в достижении качественно высокого уровня образования, а главное, – общения субъектов образовательного процесса, вне которого достижение качества невозможно. Многие практики идут по пути перенесения «обычных» привычных способов общения в виртуальную реальность, но не меняют формы образовательного общения, что, безусловно, ошибочно, поскольку на фоне возросших человеческих затрат умственной и физической энергии результат достигается минимальный. Вследствие этого снижается мотивация к познанию, а компетентности, которыми должен овладеть выпускник школы или вуза, «застывают» на этапе получения информации, которая не переходит в статус знаний и ценностное отношение к ним.

Значительно страдает такая важная форма образования, как просветительство. Заметим, что просветительская деятельность чрезвычайно важна в сфере культуры и неотъемлема от профессиональной деятельности педагога любой профессии, а в профессии педагога искусства является сущностной составляющей.

Рассмотрим коротко некоторые позиции, касающиеся сущности просветительской деятельности, оптимальной по содержанию в контексте профессиональной подготовки педагога-музыканта.

Так, *во-первых*, отметим, что в большинстве исследований содержание просветительства, прежде всего, соотносится именно с образованием и обучением, причем в той части, которая выходит за нормативные рамки содержания образования, особенно со стороны тех, кто несет миссию просветительства. Например, В. Помелов [7] обозначает просветительство в педагогическом контексте как социально значимую позитивную бескорыстную деятельность личности по развитию образования в сложных социальных условиях, непременно опирающуюся на моральные, гуманистические идеалы. То есть просветительство отождествляется с подвижничеством, с чем соглашаемся, аппелируя к биографиям известных просветителей современных и в исторической ретроспективе.

В действующем Модельном законе, который был принят в 2002 году Межпарламентской Ассамблеей государств-участниц СНГ [6], просветительство раскрывается как целенаправленный процесс информирования населения о наявном социально-культурном опыте, что адресовано многочисленной аудитории. При том, что просветительство определяется как процесс передачи и освоения социально-культурного опыта, ориентированного на формирование способности к расшрению, накомпелнию и обогащению такого опыта, то есть как составляющая образования, все же в этом документе подчеркивается, что процесс просветительства не предполагает обязательную необходимость определенных формализованных процедур контроля за успешностью такой деятельности.

В этом плане все же считаем логичным уточнить: педагогу, чья просветительская деятельность как деятельность изначально профессионально направлена, прежде всего, к своим ученикам и их ближайшему окружению, как раз важно уметь оценивать результативность своих действий, то есть устанавливать каждый раз обратную связь независимо от многочисленности и состава аудитории. Следует понимать, что адресат такого просветительства сам по себе достаточно узнаваем. И, безусловно, подготовка педагога к такой деятельности как части профессиональной как раз предполагает неминуемое овладение умениями оценивания результативности общения как неформального и опосредованного.

На наш взгляд, ориентирами для признания просветительских действий педагога успешными является мотивация адресатов просветительства к расширению сферы познания, которая во внешних действиях предстает как инициированный самостоятельный поиск, стрем-

ление поделиться наработками и вводить приобретенный когнитивный опыт в свою деятельность – как в профессии, так и в разнообразных жизненных ситуациях. В любом из этих случаев, несомненно, активизируется эмоциональная сфера того, к кому направлено просветительство, а значит и происходит ценностное развитие личности, что и является главным индикатором успешной деятельности педагога-просветителя.

Таким образом, сформулируем главную цель просветительства педагога-музыканта как формирование и обогащение художественно-ценностной сферы учащихся/студентов «сверх» содержания учебного материала, что особенно важно в современном динамичном информационном пространстве: педагог должен не только осознавать художественные тенденции, но и быть готов адекватно воздействовать на ценностную динамику учащихся/студентов [3].

В этом плане просветительство в сфере искусства прямым образом связано с культуротворчеством. Заметим, что исследователи и рассматривают сам факт культуротворчества как разновидность просветительства через устоявшиеся ценности.

Во-вторых, следует определить, что именно является содержательной и организационной «единицей» просветительской деятельности, то есть своего рода организационно-педагогическим механизмом реализации задач просветительской деятельности. Безусловно, такая «деятельность» совершается через совокупность «действий». Однако, эту «совокупность действий», в свою очередь, также следует рассматривать з двух позиций:

1) *технологической,* поскольку просветительство как деятельность носит перманентный и бесконечный характер, а значит, базируется на определенной педагогической технологии; как известно, термин «технология» был заимствован педагогикой из сферы производства, что объяснимо, поскольку технологизация жизни неминуемо должна была повлиять и на сферу образования, в том числе и художественного. Касательно «технологических поисков», прежде всего, речь идет об алгоритмах достижения успеха деятельности, что предполагает четкое понимание цели, концепцию, системность (логику построения), управляемость (возможность рефлексии, прогнозирование, коррекцию) и воспроизведение (повторяемость) [9].

А просветительство как бесконечное и открытое педагогическое действие, несомненно, требует такого алгоритма. На его конкретности и базируется выбор и последовательность содержательных единиц просветительской деятельности;

2) *содержательной;* в этом плане как единицу просветительской деятельности рассматриваем определенное «художественное событие»

[8], которое может быть организовано как самостоятельное, но на основе технологии; а может объединяться с другими художественными событиями в циклы или своего рода «системы» разными способами – по принципу филармонического абонемента, тематически, по видам искусства и т.д., что также подчинено алгоритму. Безусловно, «художественное событие» само по себе управляемо технологично.

В-третьих, следует определить место просветительства в профессиональной деятельности педагога-музыканта. В связи с этим обратим внимание на функции просветительства, зафиксированные Модельным законом, о котором шла речь; но уточним, что в контексте педагогического творчества и его направленности на вполне конкретную аудиторию логично сосредоточиться на функциях образовательной, информативной, разъяснительной, но при условии, что они консолидируются в функцию мировоззренческую, то есть интегрально направлены на формирование художественно-ценностной сферы личности. А необходимость для педагога обратной связи обостряет актуальность коммуникативности просветительства, а значит готовности педагога к многоуровневому межличностному и художественному диалогу.

В-четвертых, художественное просветительство учителя музыки как часть его профессии не ограничивается только музыкальным искусством. Ее содержание рельефно проступает на стыке содержания образования (музыкального и в целом художественного, то есть в разных видах искусства) и культуры как широкого социального феномена, но з доминантной позицией в ней именно художественной культуры, разных видов искусства и художественных процессов [11]. Собственно такое понимание просветительства в культуре и искусстве не является чем-то абсолютно новым; на него опирались все известные просветители, в частности в Украине (в вузе которой обучается один из авторов статьи) и Китае (стране, культуру которой представляет этот автор). Например, отметим в этом плане роль Института Конфуция, образовательно-культурные центры которого, как известно, функционируют в разных странах мира с просветительской целью распространения знаний о китайских традициях, в том числе и художественных, развития культурных связей и т.п.

Китайские ученые [4; 10] проводят интересные параллели между музыкально-просветительской деятельностью в Украине и Китае, а также в Китае и других европейских культурах, акцентируя внимание на важности в системах культуры этих стран целенаправленной деятельности не только по популяризации музыкального искусства, но и по развитию способности общего культурно-художественного влияния на личность с целью гармонизации ее внутреннего мира, значимость чего возрастает.

В-пятых, в обучении искусству в разных странах все сильнее заявляет о себе вектор сквозного формирования ключевых компетентностей во всех образовательных сферах, среди которых выделяется компетентность культурная, а наиболее действенным средством ее достижения признается именно художественное образование [5], что нельзя не учитывать в организации и определении содержания просветительства в целостном познании искусства и образовании через искусство.

Заметим, что деятельность учителя как таковая, а учителя музыки тем более, является интегральной по своей сути. Аппелируем к тезису Л. Арчажниковой касательно многогранности учительской профессии, которая обусловливает формирование его как специалиста с опорой на комплексный функциональный анализ разных видов учительской деятельности и соответственно – формирования способности к разным компонентам этой деятельности как целостности [1].

Наконец (*шестое*) следует вернуться к феномену коммуникации, вне которой невозможна просветительская деятельность и которая требует переосмысления форм своей реализации в связи с вызовами информационного пространства и усиливающейся виртуализации общения. Коммуникация в этих условиях актуализирует развитость и гибкость коммуникативных способностей педагога-просветителя, его артистизм как музыканта-исполнителя и как лектора. «Художественное событие», как правило, имеет свою драматургию и предусматривает набор действенных приемов эмоционального насыщения общения независимо от жанра. Но в информационном пространстве, в условиях дистанционного обучения, эти «художественные события» независимо от жанра (лекция, концерт, квест, фестиваль, конкурс и т.д.) становятся сродни всевозможным экранизациям искусства: существенно снижается эмоциональное влияние на реципиентов, поскольку любые информационные «живые импульсы» опосредуются экраном компьютера, создавая барьер между субъектами, причем не только между педагогом и учащимся, но и учащихся между собой; становятся практически невозможными очень важные в художественном отношении невербальные составляющие при традиционных вербальных формах общения.

Информационное общество, прежде всего, ассоциируется с цифровыми технологиями, что безусловно. В Китае ученые много внимания уделяют изучению потенциала новых возможностей ннформационного общества как раз в просветительстве, прежде всего речь именно о культурно-художественной сфере влияния [2].

Цифровые технологии требуют специальной подготовленности учителя к их техническому использованию, в частности не только к иной организации материла, но и, прежде всего, к обеспечению «очеловеченной» коммуникации со студентами и учащимися, а главное –

между учащимися и художественным материалом, который осваивается. Причем такая коммуникация предполагает особым образом установленный диалог субъектов образовательного процесса, который еще более, чем до сих пор, обеспечивает углубление мотивации к познанию. Прежде всего, особые трудности возникают в связи с нивелированием эмоционального начала в восприятии и переживании искусства и информации об искусстве; необходимо искать иные способы моделирования эмоциональных познавательных и мотивирующих ситуаций.

Понятно, что в процессе просветительской деятельности учителя музыки как учителя искусства, которая предполагает расширение нормативных учебных рамок, все перечисленные требования только усиливаются.

Литература:

1. Арчажникова Л.Г. Теоретические основы профессионально-педагогической подотовки учителя музыки: автореферат дис. ... доктора педагогических наук: 13.00.01 / АПН СССР. НИИ общ. педагогики. Москва, 1986. 36 с.

2. Бао Лань. Культурно-просветительская деятельность в СМИ Китая. СПб, Санкт-Петербургский государственный университет. 2016. 121 с. URL: https://nauchkor.ru/uploads/documents/587d368d5f1be77c40d59232.pdf

3. Комаровська О. А. Художньо-інтонаційний простір життя як джерело цінностей підростаючої особистості. *Topical issues of education: Collective monograph*. – Pegasus Publishing, Lisbon, Portugal, 2018. P. 260−280.

4. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы: монография по истории музыкальной культуры для музыкальных академий / университетов и вузов искусства. Одесса: Астропринт, 2014. 440 с.

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

6. Модельний закон про просвітницьку діяльність. Прийнятий на XX пленарному засіданні Міжпарламентської Асамблеї держав-учасниць СНД (Постанова № 20-15 від 7 грудня 2002 року) – [Електронний ресурс] https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/997_a09#Text (Документ 997_a09).

7. Помелов В. Б. Просветительство как педагогический феномен. Ярославский педагогический вест ник. 2018. № 2. С.26 – 31.

8. Савенкова, Л. Г. Художественное событие – современная составляющая интегрированного полихудожественного обучения. *Педагогика искусства*. 2017. № 3. С. 48-54. Режим доступа: http://www.art-education.ru/electronic-journal

9. Селевко Г.К. Педагогические технологии на основе дидактического и методического усовершенствования УВП. М.: НИИ шк.техн.2005. 288 с.

10. Чженьсюань, Ф. Витоки музичного просвітництва як напряму професійної діяльності педагога-музиканта в Україні та Китаї. *Наукові записки кафедри педагогіки*, (2019). № 1(44). С. 277-289.

11. Xia Gaoyang. Polyartistic potential of Music theory subjects in training Music teachers / Xia Gaoyang, Komarovska Oksana. *Intellectual Archive*. – Toronto: Shiny Word.Corp. (Canada). 2018. (November/December). Vol. 7. No. 6. PP. 82-89. DOI 10.32370/2018_11_10

Amanzholov Seitkali
Amanzholova Zhaksygul

FINE TEACHER - LESSON ORGANIZER, CREATIVE AND TEACHER

Аманжолов С.Ә.
Мәскеу мемлекеттік облыстық университеті, Мәскеу, Ресей
Аманжолова Ж. С.
Мәскеу педагогикалық мемлекеттік университеті, Мәскеу, Ресей

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНІҢ МҰҒАЛІМІ- САБАҚТЫ ҰЙЫМДАСТЫРУШЫ, ШЫҒАРМАШЫЛ ЖӘНЕ ТӘРБИЕШІ

Шәкіртін білім нәріне сусындатып, өнегелі тәрбие беретін мұғалімнің төккен еңбегі өте зор. Мектеп мұғалімі жас шыбықты мәпелеп өсіріп шығаратын бағбан сияқты. Егерде жас көшетке кезінен дұрыс білім мен тәрбие берілмесе, оның ой санасы толығып, буыны қатып үлгермеген жас өскін баланың келешегіне зор қауіп төнетіні анық. Мектеп мұғалімі – болашақ ел азаматының білікті, білімді, тәрбиелі бәсекелестікке төтеп бере алатын азамат болып өсуіне жауапты қоғамдағы басты тұлға. Сондықтан қазіргі мектеп мұғалімдеріне қойылатын талап та өте жоғары. Орта мектепте өтілетін бейнелеу өнері сабағының, басқа сабақтар сияқты өзіндік оқыту ерекшелігі бар. Бейнелеу өнері сабағында балалар мұғалімнің көмегімен сурет салып үйренеді, көркем өнерге байланысты қажетті білім алады және дағыдылары қалыптасады. Мектептегі бейнелеу өнері сабағы, балабақшадағы өтілетін сурет сабағына қарағанда, ойынмен байланыстырылмай жоспарлы түрде жүргізіледі. Бірінші сыныптан бастап балалар

сурет салудың басты дағдыларын үйрене бастайды. Сондықтан сыныптағы балалардың сурет салуды қандай дәрежеде меңгеруі, сол сабақты жүргізетін пән мұғалімінің берген білімінің нәтижесіне негізделеді. Балалар жас кезінде әртүрлі нәрселермен, ойындармен ойнағанды және сурет салумен айналысқанды жақсы көреді. Бастауыш сынып оқушыларының өз беттерімен ұнатып қызыға атқаратын жұмысының бірі, ол сурет салу. Белгілі балалар суреттерін зерттеуші психолог Е.И.Игнатьев «балалар сурет салу кезінде тіпті маңайында не болып жатқанына да қарамай, сол салып жатырған суретін бітіргенше асығады» деп балалардың сурет салуға деген қызығушылығын атап көрсеткен болатын.[3] Бейнелеу өнері сабағының орта мектептегі алатын орны және осы сабақты оқытудың маңызы туралы белгілі орыс ғалымдары, бейнелеу өнері әдістемесінің негізін қалаушы, педагогика ғылымдарының докторы, профессор, Ресей жоғары мектебіне еңбегі сіңген ғылым қайраткері, суретші-ұстаз Н.Н.Ростовцев, Ресей білім академиясының академигі, педагогика ғылымдарының докторы, профессор В.С.Кузин ғылыми еңбектерінде айқындап берген [5]

60-80 жылдары бұл ғалымдардың дәлелдеулері бойынша, бейнелеу өнері сабағы мектепте өтілетін басқа да сабақтармен деңгейі бірдей болуы керек деген. Қазіргі өркениетті дамыған елдердің деңгейіне жетуде бейнелеу өнерін жастарға үйретудің маңызы ерекше. Соңғы уақытта кейбір орта мектептерде әлі де болса бейнелеу өнері сабағының өз деңгейінде өтілуіне мән берілмей жатырғанын, кез келген маман сағатын толтыру мақсатында сабақ беріп жүргендерін байқаймыз. Осындай кейбір келеңсіз көзқарастардың қалыптасқанына қарамастан, сабақтың дұрыс өтілуіне ауылдық жерлерде мүмкіншіліктің аз болуына қарамастан, жалпы қоғамда, балалардың суретке деген қызығушылығының артуы көңіл қуантарлық жәй. Біз біріншіден, мектептегі бейнелеу сабағы шығармашылық сабақ екенін естен шығармағанымыз жөн. Себебі сурет салуға берілетін тапсырмаларды орындау барысында, әрбір оқушы өзінің мүмкіндігіне, танымдық процестерінің даму деңгейлеріне байланысты орындайтынын біз дәлелдеп бердік. Сыныптағы балалар бір ғана тақырыпқа тапсырма орындағанымен, балалардың сол тақырыпқа салған композициялары әртүрлі болып шығады, демек әр баланың салған суреттерін *шығармашылық еңбегі* деп бағалауымызға болады. Сыныптарға арналып жазылатын оқулық, оқу әдістемелік нұсқаулар тек пән мұғаліміне ғана арналып жазылуы тиіс.[5,6]

Қазіргі оқулықтардан түсініксіз бір мәселені байқауға болады, ол кітәптың оқу процесіндегі міндеті және оның кімге арналып жазылғанын ажырату. Егерде пән мұғаліміне арналса, онда оның ішіндегі суреттер балалардың өздері салған суреттері ғана болғаны дұрыс неме-

се көрнекілік ретінде қолдануға мұғалімнің салған суреттерін үлгі ретінде пайдалану керек. Бастауыш сыныптарда өтілетін бейнелеу өнері сабағының тапсырмаларын орындау тәртібін, әліппе немесе таза жазу сабағының әдістеріне ұқсатып жіберуге болмайды. Сынып оқушысы, бейнелеу өнері сабағында орындайтын әрбір тапсырманың ерекшеліктерін, мазмұнын, тәрбиелік мәнін түсіне отырып, ойланып өз бетімен сала білуге дағдыланады. Бейнелеу өнері сабағында пән мұғалімінің міндеті мен оның атқаратын ролі жоғары, себебі жоспарланған барлық тапсырмаларды тек мұғалім ғана дайындап, мұғалім ғана жүйелі түрде балаларға түсіндіре алады. Егерде қазіргі жұмыс дәптерлерінде салынып көрсетілгендей суреттерді ойланбастан көшіріп қана салатын болса, онда сабақ жүргізетін мұғалім қарауылшының міндетін ғана атқарушы болады, демек мұғалімнің балаларға қажеті болмай қалады, себебі тапсырманы қалай орындау керектігі жұмыс дәптерінде сызылып, салынып көрсетілген, тек бала көшіре сала білсе болғаны. Сондықтан осындай әдіспен өтілетін сабақтардың балаға тигізетін пайдасы шамалы және ондай тапсырмаларды орындаған балаларда сурет салуға деген қызығушылықтары төмендейді.

Бұл жерде бейнелеу өнерінің мұғалімі оқу және тәрбие жұмыстарына тікелей жауапты болғандықтан, тек пән мұғалімі ғана сабақты дұрыс ұйымдастырып, балаларға дұрыс бағыт бере алатынын есіміздеп шығармағанымыз жөн. Пән мұғалімінің жалықпай, балалардың қазіргі сана сезіміне сәйкес және жеке даралық қабілеттерін ескере отырып, оқытуының арқасында ғана оқытудың сапасын көтеруге болады. Орта мектептердегі бейнелеу өнері сабағының атқаратын міндеті, сурет салудың қарапайым заңдылықтарын мектеп деңгейінде балаларға үйрету болса, сол міндетті дұрыс атқару әрбір пән мұғаліміне жүктеледі. Бейнелеу өнері сабағы балалардың қоршаған табиғаттың әсемдігін көре білуіне, маңайындағы заттарға зейін қойып қарауына, заттардың пішіндерін бір-бірінен ажырата білуіне, түстерді айыруға үйретіп, жеке қабілетін дамытады. Пән мұғалімі бейнелеу өнерін оқыту арқылы оқушылардың әдеміні, әсемдікті, жаман мен жақсыны айыратын түсінігін, эстетикалық талғамын қалыптастырады.

Бейнелеу өнері сабағында балалардың өздері ойланып, өздері шешім жасауға үйренгендері дұрыс, ол үшін балаларды сабақтың басынан бастап соған бағыттау қажет. Жаңа сабақты түсіндіру кезінде мұғалім үнемі қалай түсіндірсем балаларға тез жеткіземін деген сұрақты өзінің ойынан шығармауы қажет. Сабақты ауызша түсіндіру барысында, мұғалім сөзін балалар түсіне алмайтын ғылыми сөздермен араластырмай, қысқа әрі нұсқа қылып баяндауы керек. Мұғалімнің айтқан сөздері түсініксіз болса, балаларда оны тыңдағысы келмейді. Бейнелеу өнерінің мұғалімі ол тек ауызша түсіндіретін мұғалім ғана

емес, ол сонымен қатар суретші, сондықтан сурет салудың барлық түрлерін жақсы меңгергені дұрыс.[6,7]

Белгілі орыс әртісі Г.Хазановтың қатысуымен балаларға арналып жас мұғалім тақырыбына түсірілген қысқа күлдіргі фильмнің мазмұны өте орынды міселені көтерген. Естеріңізде болса бұл фильм тікелей мұғалімнің мәртебесіне байланысты құрастырылған. Фильмде жас мұғалімді жетектеп мектеп директоры бір шулап жатырған сыныпқа алып келіп есігінен кіргізіп жібереді. Сынып іші у-шу балалардың қолдарында бір-бір қолдан жасалған резеңке рогатка, бәрі бір сонаны атып тигізе алмай жүр, кейбір балалар жаңағы сыныпқа кірген жас мұғалімді де көздеп атып жібереді. Мұғалім қорыққанынан мұғалім столының артына жасырынып тұрады. Балалардың ешқайсысы ұшып жүрген сонаға тигізе алмайды. Г.Хазанов бір баланың қолынан рогаткасын алып көздеп тұрып атып қалады, қонып тұрған сона жалп етіп құлап түседі, осыған дейін улап-шулап жүрген балалар тып-тыныш болып, таңдана орындарына отыра кетеді. Бұл жерде мұғалімнің мергендігіне таң қалған балалар еріксізден мұғаліміне табына бастайды, осы мысалдан мұғалімнің дәрежесін сынып оқушылары не үшін және қалай бағалайтынын анық көреміз. Сол сияқты сурет сабағының мұғалімі де өзінің пәні бойынша сурет салып көрсете білмесе, онда сабаққа деген балалардың қызығушылығы өз деңгейінде болмайды.

Бейнелеу өнерінің мұғалімі тақтаға педагогикалық сурет салып дағдыланып, үнемі дайындалып жүргені абзал, суретті қағазға салғаннан тақтаға салғанның қаншалықты айырмашылығы болатынына әрдайым дайын болуы керек.

Қазіргі талап бойынша әрбір мектеп мұғалімінде өз пәні бойынша сыныпта арнайы компьютері бар, бейнелеу өнері мұғалімінің компьютерінде әр сыныпқа арналған жылдық иллюстративті-күнтізбелік жоспар құрастырылып тұрса, мұғалімге сабақ жоспарын дұрыс дайындауына дағдыландырады, ол пән мұғалімінің уақытын тиімді жұмсауына көп көмегін тигізеді. Себебі бұл жоспарда сыныпта өтілетін жылдық сабақтардың түрлерінің суреті, сағаттары айқын көрініп тұрады және тақырыптардың бір-бірімен өзара тығыз байланыста болуын қадағалауға да мұғалімге толық мүмкіндік туады. Күндегі өтілетін сабаққа арнайы сабақ жоспары жазылып, оған қосымша қолданатын көрнекілік құралы болуы керек. Жалпы бейнелеу өнерінің әрбір сабағына мұғалім өте жауапкершілікпен қарап, мұқият дайындалуға міндетті. Қазіргі уақытта сабаққа пайдалануға неше түрлі оқулықтар мен оқу-әдістемелік нұсқаулар шығарылып жатыр, тек соны қолдану үшін, таңдай білу қажет. Ол үшін жаңа заман мұғалімі жаңаша ойлап, жаңаша әдістер қолданып, тапсырмалардың мазмұнын толықтырып отыруы керек. Егерде тек жоғарыдан нұсқау күтіп қол қусырып отыра-

тын мұғалім болса, ондай мұғалім қазіргі заманның ағымынан қалып қояры сөзсіз. Сондықтан ізденбейтін мұғалімнің білім беру саласында жұмыс істеуіне, балаға ескі жүйемен білім беруіне құқығы жоқ, қазіргі өмірдің талабы ерекше болғандықтан, бүкіл ой санамызды өзгертетін уақыт жетті.[1,2]

Бейнелеу өнері пәнінің мұғалімі – әрбір баланың жүрегіне сурет салудың дағдыларын үйретумен бірге өнер мен ұлттық мәдениетімізді, тәрбиемізді, ұлттық салт дәстүріміздің нұрын құюды алдына басты мақсат етіп қоюы қажет.

Балалардың өнерге деген бұлақ көзін ашып, бойындағы табиғи талабын, суретке деген қабілетін дамытып, дұрыс жолға түсіп кетуіне ықпал жасау тек білікті ұстаздардың ғана міндеті. Кез келген сыныпта оқитын баланың сурет салып үйренуіне мүмкіншілігі бар екенін, тек сол мүмкіншілігін қолдай біле білу керек екенін ұмытпағанымыз жөн. Сынып оқушыларының психологиялық, физиологиялық даму сатыларын, сурет салу ерекшеліктерін, жеке даралық қабілеттерін түсіне білу қажет. Жоғары оқу орнында алған білімін ары қарай дамытуға үнемі ізденіс жасап отыруы, пән мұғалімнің негізгі міндеттерінің бірі.

Бейнелеу өнерінің жоғары дәрежелі мұғалімі болуы үшін, жоғары білімді болу немесе пәннің әдістемесін жетік білуі ол жеткіліксіз, сонымен қатар баланың психологиясын жақсы білетін, балаларға деген даналық сезімі жоғары, адамгершілік қасиеті ерекше болуы басты шарттардың бірі.

Бейнелеу өнері сабағында сурет салмай шулайтын баланы тәртіпке келтіру үшін, екі деген баға қойып, немесе тоқсандыққа екіге жіберемін деп қорқыту арқылы сыныпта тәртіп орнату сияқты тосыннан ойлап табылған кейбір мұғалімдердің әдістері, педагогикалық жүйеге қарсы әдістер болып саналады, сондықтан бұндай әдісті кеңінен қолданатын мұғалімдер, тәртіпке шақырудың басқаша тиімді жолдарын қарастырған дұрыс. Сабақ қызықты ұйымдастырылып өткізілсе, сыныптағы балалардың барлығы берілген тапсырманы қызығып орындайтын болады.

Жаңа ғасырдың бейнелеу өнері пәнінің мұғалімі, компьютерді меңгере алатын, педагогикалық жаңа технология негізінде сапалы білім беруге, мамандығының сапасын көтеруге, әдістемелік тәжірибесіне шығармашылықпен қарауға, кәсіптік, ғылыми-теориялық біліміне, бейнелеу өнері бойынша озық тәжірибелерді кеңінен қолдануға және бүгінгі заман талабына сай болуы керек. Қазір біздің ұлттық мектептерімізге өз сабағына аса жауапкершілікпен қарайтын, қажет жерінде өз сабағын тиімді, жүйелі жүргізуге талаптанып үнемі ізденістегі, шығармашыл мұғалімдер енді қалыптасып келеді, легенмен әлі аз, егерде өз ісіне осылай қарайтын мамандар көбейе түссе,

ұлттық мектептеріміздегі балалардың ұлттық санасы, білім беру сапасы өзгеше болары сөзсіз. Соңғы кездері Білім министрі Асхат Аймағанбетұлының тікелей қолдауымен елімізде мектеп ұстаздарының мәртебесін көтеруде, білім беруді жетілдіруге, сапалы білім беру мәселелеріне байланысты теңдесі жоқ ауқымды жұмыстар жүргізіле басталды. Жаңа мектептерде балаларға бейнелеу өнерінің барлық салалары бойынша білім алуына, шығармашылық жұмыспен еркін айналысуына барлық жағдайлар жасалуда. Қазір жаңа талапқа байланысты ғылыми, оқу-әдістемелік бағыттарда ауқымды жұмыстар жүргізіле бастағаны қуантарлық жәй. Болашақта Қазақстанда көркем білім беретін жаңа сала бойынша ғылыми-зерттеу зертханалары мен оқу-әдістемелік орталықтар ашылатынына күмәнім жоқ.

Әдебиеттер:

1. Аманжолов С.А. Использование цифровых образовательных технологий в обучении. // В сборнике: Образование. Наука. Культура. Сборник научных статей. Материалов международного научного форума. Гжельский государственный университет. Часть2. 2020. С.27-30

2. Пути и средства повышения качества художественного образования и эстетического воспитания. Научный сборник, 15 -летию ГОУ ВПО МГПУ и 10-летию факультета изобразительных искусств. Москва, 2010.-360с.

3. Аманжолов С.А., Аманжолова Ж.С. Академик С.П.Ломов и его научно-педагогические ценности. // В сборнике: Образование. Наука. Культура. Сборник научных статей. Материалов международного научного форума. Гжельский государственный университет. 2019. С.191-194

4. Аманжолов С.А., Карев А.Б. Средства и методы контроля знании студентов в цифровой образовательной среде вуза при изучении инженерно-графических дисциплин. // Общество: социология, психология, педагогика. 2019. С.58-62

5. Аманжолов С.А. Роль преподавателя вуза в повышении качества образования. // В сборнике: Образование. Наука. Культура. Материалы VI Международной научно-практической конференции: сборник научных статей. Под общей редакцией Б.В. Илькевича, Ответственный редактор: Н.В.Соловьева, 2015. С.210-213

6. Сечина Ж.А.,Аманжолов С.А. Совершенствование художественно-педагогического мастерства учителя-художника в системе повышения-квалификации. //Право и практика. 2017. №4. С.254-258

7.Ахметова Г.К. Баскарма торагасы жазбалары. /Билимди ел-Образованная страна. 2018. № 30 (139)

Kryzhanovska Tetyana

WAYS OF ARTISTIC CULTURE DEVELOPMENT FOR FUTURE TEACHERS OF ART

Крыжановская Т.И.,
кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедры истории, теории музыки и методики музыкального воспитания Института искусств Ровенского государственного гуманитарного университета, Украина

ПУТИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ИСКУССТВА

Современный человек живет в условиях глобализированного, информационного общества, осознавая свою причастность к планетарным культурным явлениям, находясь в ситуации постоянной изменчивости всех сфер деятельности. Эти и другие особенности культурной среды XXI ст. обуславливают новые требования к современному образованию. Последнее, как известно, выполняет заказ общества, воспитывая молодое поколение граждан, способных обеспечить его прогрессивное культурное развитие.

Ответом на современные культурные потребности Украины стала образовательная реформа «Новая украинская школа» (НУШ), которая стартовала в 2018 г. Среди основных компонентов формулы НУШ – компетентностный, интегрированый, деятельностный и другие подходы к школьному образованию, в том числе – художественному. Так, в концептуальном компетентностном комплексе предусматривается обязательная составляющая – культурная компетентность. Интегрированный подход воплотился в новом интегрированном курсе «Искусство», позволяющем формировать целостное представление о мире художественной культуры. Реализация деятельностного подхода позволяет ученику получать образование в практической деятельности, самостоятельном познавательном поиске [5; 6].

Новые образовательные векторы требуют новых подходов к профессиональной подготовке учителя, в частности интегрированного курса «Искусство». Данная школьная дисциплина ориентирована на целостное художественное развитие школьника, результатом которого есть личностная художественная культура. Поскольку эффективность учебной реализации указанного предмета в значительной мере обуславливается личностью педагога, считаем развитие художественной культуры будущего учителя актуальной современной проблемой.

Отметим, что сегодня осуществляются культурологические исследования сущности, структуры дефиниции «художественная культура»

(Ю. Афанасьев, Л. Ясинских и др.); педагогика искусства предлагает методические идеи результативного художественного образования в школе (Л. Масол, Г. Падалка, Л. Предтеченская и др.). Учебно-методическая база последних лет обогатилась интересными современными учебниками «Художественная культура», «Искусство» (Л. Аристова, О. Гайдамака, Л. Кондратова, В. Шейко и др.). В то же время, относительная молодость данной дисциплины объясняет необходимость активизации научного внимания к методическим аспектам системной профессиональной подготовки школьного учителя искусства.

Цель статьи состоит в раскрытии теоретических и практических аспектов развития художественной культуры будущего учителя искусства в условиях дисциплины «История искусств с методикой преподавания».

С целью конкретизации предмета статьи остановимся на определении сущности понятия «художественная культура», которое берет свое начало в философских исследованиях последних десятилетий XX ст., в частности в работах А. Егорова, М. Кагана, Ю. Лукина, А. Пирадова и др. Выделяются два уровня существования данного явления в социуме: обшественный и личностный. Общественная художественна культура преимущественно определяется как совокупность созданных человечеством художественных ценностей а также процессы их создания, восприятия, освоения обществом в целом и отдельными личностями. Ю. Афанасьев считает, что это социокультурный механизм, обусловленный дифференциацией процессов художественного творчества и художественного восприятия, обеспечивающий полноценное функционирование художественной деятельности, осуществление искусством своего социального предназначения [1, с. 120]. Основными движущими силами художественного развития общества являются стереотипизация, то есть освоение уже созданого, и её преодоление – творчество, создание новых художественных ценностей.

Рассматривая художественную культуру как важную часть культуры общества, важно учитывать её ориентирование на человека. Ведь его личностное художественное развитие невозможно без овладения им художественными ценностями общества, то есть реализации выше названного процесса стереотипизации. С другой стороны именно личность является субъектом художественной деятельности, потребителем и создателем произведений искусства. В художественно-творческом созидании и проявляется вторая особенность художественного сознания общества – создание нового.

Следовательно, художественная культура в личностном аспекте есть результатом художественного развития индивида, в процессе ко-

торого происходит освоение им элементов общественной художественной культуры и создание новых. Индивидуальное художественное развитие не всегда приводит к формированию истинной художественной культуры. В то же время этот процесс определяет её постоянное обновление [11, с. 185].

Таким образом, определяя содержание понятия «личностная художественная культура», мы считаем, что это способность индивида понимать, чувствовать искусство, её стремление и приобщенность к художественно-творческой деятельности.

Поскольку художественна культура личности представляет собою совокупность взаимосвязанных элементов, то есть систему, то, определяя зоны педагогического воздействия в процессе её развития, конкретизируем структурные составляющие.

В исследованиях структурного аспекта доминирует точка зрения, согласно которой два уровня существования общественной культуры – художественного сознания и художественной практики, в результате художественного образования проявляются в художественной восприимчивости личности и её способности к художественной деятельности в диапазоне «восприятие – исполнение – творчество» (М. Каган, А. Пирадов, Л. Ясинских и др.). Они и есть основными критериями развития художественной культуры личности.

Часто в структурировании процесса художественного развития личности в качестве особой составляющей и закономерного результата выделяют художественное восприятие, которое концентрирует эмоциональную чувствительность к искусству, сенсорно-перцептивные особенности, мышление, память, способность к сотворчеству [2, с. 36-38]. Ученый С. Рапоппорт, например, выделяет три фазы акта художественного восприятия: передкоммуникативную, включающую потребность, мотив, установку; коммуникативную, которая предусматривает активацию художественного переживания, вкуса, идеала, навыки общения с искусством; посткоммуникатиную, в которой проявляются оценка, суждения вкуса [9, с. 219]. Т.о. художественное восприятие включает основные элементы, представляющие личностную художественную культуру, что позволяет говорить о таких субсистемах последней как потребностно-мотивационная, познавательная, эмоционально-оценочная, практическая.

Исследователь Л. Ясинских, например, считает что структуру художественно-эстетической культуры представляют эстетический, нравственный, когнитивный, коммуникативный, творческий компоненты [12, с. 235]. Ученые Э. Печерская и О. Диаковская, изучая теоретические аспекты музыкально-эстетической культуры личности, выделяют мотивационную, когнитивную, эмоциональную и творческую со-

ставляющие [8, с. 28]. Мы считаем, что личностную художественную культуру будущего учителя, то есть достаточно мотивированного соискателя высшего педагогического образования, исчерпывающе представляют когнитивная, эмоционально-аксиологическая, деятельностная структурные сферы.

Дисциплина «История искусств з методикой преподавания», предусмотренная процессом профессиональной педагогической подготовки учителя искусства, нацелена на развитие его личностной художественной культуры. Поэтому мы дифференцируем соответственно определённой выше структуре методы, которые реализуются в практической аудиторной и дистанционной работе студентов.

Влияя на *когнитивную сферу,* предвидим включение студентов в историко-теоретическое познание искусства в его разновидностях. Результом предполагаем знания, содержание, форма, степень усвоения которых проявляется в мышлении, вербализации, их практическом использовании.

Развитие *эмоционально-аксиологической сферы* предусматривает особое внимание осознанию студентом содержания эмоциональной реакции на искусство, его включению в процесс интепретации образности, художественно-эстетического оценивания. В результате у будущего учителя углубляется эмоциональная реакция на искусство, активизируется развитие эмоционального интеллекта, ценностных ориентаций, художественного вкуса.

Деятельностная сфера развивается в художественной, в частности творческой деятельности, которая формирует художественно-творческой практический опыт.

Реализуя принцип ориентирования дисциплины на будущую профессию, вводим задания учебного курса «История искусства с методикой преподавания», актуальные для школьной дисциплины «Искусство». Так, развивая *когнитивный компонент*, используем следующие методы: творческого конспектирования (творческой работы с учебником); художественного анализа; сравнения; художественных паралелей (исторических, стилевых, жанровых, тематических, образных); схематизации и моделирования дидактического материала; портретирования (разработки творческих портретов мастеров искусства); вопросов (формулирования разнотипных вопросов по теме); создания глоссария; «рационального» синквейна; выделение образовательного потенциала произведения и др.

К примеру, в процессе изложения материала учебника, статьи, то есть конспектирования, развивается логическое мышление студента, который учится выделять главное и второстепенное. Расширение содержания или формы материала, предложенного для творческого конспе-

ктирования, предусматривает оригинальность, новизну конспекта. В частности, основные положения могут быть изложены в схематической либо табличной форме; авторское определение основного понятия может быть дополнено своим; также студент может проследить пути развития художественного стиля, жанра в современности; предложить свои обобщения и т.д. Так, в результате творческого конспектирования материалов по теме: «Класицизм в искусстве Западной Европы» возникло представленное ниже схематическое обобщение (рис. 1).

Рис. 1. Эстетические принципы европейского классицизма

В результате использования метода сравнения в контексте темы «Художественная культура Украины XVII-XVIII в.в.» после просмотра студентами фрагментов спектакля «Рождественская драма», исполнения её музыкально-поэтических фрагментов возникла сравнительная таблица (табл. 1).

Таблица 1. Украинский вертеп: драматургические особенности

Вертеп (пещера) – старинный украинский народный передвижной кукольный театр. Возник в первой половине XVII ст.	
Вертеп	**Народное обрядовое действо**
Последовательное развитие сюжета	Отсутствие сюжетного развития
Устоявшееся распределение ролей	Непостоянное, выборочное распределение ролей
Ведущая роль музыки	Художественный синкретизм
Наличие сцены (вертепный сундук), декораций	Отсутствие сцены, декораций
Драматургия	
1 действие	**2 действие**
Религиозная сюжетная линия. Трагическое содержание	Народно-бытовая сюжетная линия. Комическое содержание
Разыгрывалась на «небесном», верхнем этаже сцены	Разыгрывалась на «земном», нижнем этаже сцены
Обобщенный характер музыки	Наличие индивидуальных музыкальных характеристик
Доминирует хоровая музыка	Доминирует инструментальная музыка
Преобладание духовных кантов (псалм)	Преобладание танцевальной музыки. Есть сольные песни, например ария Запорожца
Национальная нейтральность музыкальных номеров	Национальная конкретность музыкальных (танцевальных) номеров

Влияя на развитие *эмоционально-аксиологической составляющей*, применяем следующие методы: диалога (с героем произведения, автором, его современником, одноклассником и т.д.); образных ассоциаций; эмоциональной рефлексии; вербальной интерпретации; эмоциональной настройки (поиска эмоциональной волны); актуализации жизненного опыта; коллекции художественных предпочтений; художественно-образного рейтигования; «эмоционального» синквейна и др.

Например, вербальная интепретация художественного произведения, в частности музыкального, позволяет понять содержание эмоциональной реакции реципиента. Искусствовед С. Шип считает, что каждый человек реагирует на музыкальное произведение по-своему: одни воспринимают его содержание через гамму индивидуальных переживаний, другие рисуют воображаемые картины, актуализируют жизненный опыт, оперируют понятиями, наслаждается средствами музыкальной выразительности [10, с. 8]. Исходя из этого, мы предлагаем студентам охарактеризовать музыкальную образность, используя эмоциональные, изобразительные, сюжетные, пространственные, тактильные и другие характеристики, стремясь найти наиболее точные и ёмкие.

Метод эмоциональной настройки предусматривает небольшой, но яркий эмоциональный момент в начале занятия либо раскрытия темы, который сыграет роль эмоциональной прелюдии и позволит создать нужную атмосферу, заинтересовать аудиторию. Это может быть литературный, музыкальный, изобразительный эпиграф, ситуация интриги, недосказанности, загадки, необычный предмет на столе, элемент национальной одежды и т.д. Например: в теме «Искусство арабо-мусульманского региона», возможно приветствие студентов фразой «Салам алейкум», в качестве музыкально-поэтического эпиграфа использование фрагмента азана (мусульманского призыва к молитве) с переводом. Началом изучения темы «Искусство африканского континента» может быть коллективное исполнение простого ритмического этюда в стиле «боди перкашн». Несколько жестов-мудр помогут настроиться на восприятие буддистского искусства. Игрушка кукла вызовет интерес к практической работе по изготовлению куклы-мотанки – одного из атрибутов украинского декоративно-прикладного искусства и т.д.

Касательно метода составления синквейнов, то мы акцентируем внимание на его разновидности, поскольку цель «рационального» синквейна раскрытие индивидуального понимания сути понятия студентом, «эмоциональный» синквейн выражает его отношение к художественному явлению. Ниже приводим пример «эмоционального» и «интеллектуального» (для сравнения) синквейнов.

«Эмоциональный» синквейн	«Рациональный» синквейн
1. Барокко.	1. Барокко.
2. Экспрессивное, волнующее.	2. Театральное, динамичное.
3. Удивляет, впечатляет, поражает.	3. Поучает, создаёт иллюзию, контрастирует.
4. Гамма человеческих чувств.	4. Возникло в Италии.
5. Равнодушный мир и мятущийся человек.	5. Утверждает могущество католической церкви.

Соответствуя требованию НУШ «образование школьников в практической деятельности», особое внимание уделяем развитию *деятельностной сферы художественной культуры* потенциального учителя. Как особо эффективные зарекомендовали себя следующие методы: «художественный полиглот» (перевод образности произведения на языки других видов искусства); «учительская» (проект решения методической проблеммы); «эскиза» (художественно-дидактических наочностей) и др.

В то же время мы стремились готовить студентов к организации практической работы в курсе «Искусство», применяя методы «мой конспект» (художественного оформления конспекта), «минута творчества» (моделирования форм практической работы в курсе «Искусство»), учебного концерта, мини-спектакля и др. Так, в контексте темы «Искусство древних славян» разрабатывались рисунки-логотипы на мифологические темы; придумывались элементарные обрядовые движения, например: «плетение венка», «приветствие солнца», «поклон ниве», «топтание земли». Также на материале обрядовых закличек и песен создавались музыкальные приветствия, вокальные упражнения, различные типы сопровождения коллективного пения, декламации, движения: ритмический, пластический, вербальный, поэтический, звуко-имитационный и т.д.

Метод «учительская», побуждал к практическому воплощению художественно-педагогического потенциала произведений искусства в процессе решения поставленных методических задач, к примеру: «Учим музыкальной грамоте при помощи украинского фольклора», «Развиваем художественный интерес средствами современного искусства», «Й. Бах приглашает к элементарному музицированию» и др.

Обобщая выше изложенное, считаем, что предложенные подходы не исчерпывают методические ресурсы дисциплины «История искусств с методикой преподавания». Эффективность процесса художественного развития студентов в условиях изучения данного курса в значительной степени обуславливается дифференцированным педагогическим воздействием, целевые векторы которого ориентированы на ког-

нитивный, емоционально-аксиологический, деятельностный компоненты художественной культуры будущего учителя искусства.

Литература:

1. Афанасьев Ю. Л. Социально-культурный потенциал художественной деятельности. – Львов: Свит, 1990. – 160 с.

2. Бєлобородова В. К. О некоторых особенностях музыкального восприятия младших школьников // Музыкальное восприятие школьников: Сб. статей: Про ред. М. А. Румер. – М.: Просвещение, 1975. – С.36-88.

3. Каган М. С. Художественная культура как система // Вопросы социологии искусства. – 1980. – № 4. – С. 242-259.

4. Крижановська Т. І. Напрями активізації навчальної діяльності студентів – майбутніх учителів художньої культури // Нова педагогічна думка. – 2011. – № 4 (68). – С. 173-176.

5. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola-compressed.pdf

6. Нова українська школа: порадник для вчителя: навч.-метод. посіб. / Під заг. ред. Н. Бібік. – Київ: ТОВ «Видавничий дім «Плеяди», 2017. – 206 с.

7. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. – К.: Промінь, 2006. – 432с.

8. Печерська Є., Діаковська О. Формування музично-естетичної культури молодших школярів засобами музики // Початкова школа. – 2015. – № 5. – С. 28-33.

9. Рапоппорт С. Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. – М.: Советский художник, 1978. – 237 с.

10. Шип С. Як передати словами зміст музики? // Мистецтво та освіта. – 2001. – № 2. – С. 8-10.

11. Шудря Е. П. Искусство в мире духовной культуры / Шудря Е. П., Шинкарук В. И., Новикова Л. И. и др. – К.: Наукова думка, 1985. – 240 с.

12. Ясинских Л. В. Теоретические аспекты формирования основ художественной культуры у детей младшего школьного возраста // Педагогическое образование в России. – 2016. – № 3. – С. 233-237.

Mukhtarova Gaini

RELEVANCE OF YBYRAI ALTYNSARIN 'S PROGRESSIVE IDEAS WITHIN THE MODERN EDUCATIONAL PARADIGM

Мухтарова Г.С.
кандидат искусствоведения, профессор

АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОГРЕССИВНЫХ ИДЕЙ ЫБЫРАЯ АЛТЫНСАРИНА В РАМКАХ СОВРЕМЕННОЙ ПАРАДИГМЫ ОБРАЗОВАНИЯ

Выдающийся педагог, общественный деятель, учёный-этнограф Ыбрай Алтынсарин родился в 1841 году в Тургайской области.

Прожив 48 лет он оставил после богатое духовное наследие.

«Всего Ибрай Алтынсарин создал более 115 больших и маленьких произведений вместе с переводами. Среди его художественных произведений опубликовано лишь 21 стихотворение, 47 рассказов, 8 басен и 11 образцов казахского фольклора» [1]

В 1879 году вышли в свет два авторских учебника Ы.Алтынсарина, как «Казахская хрестоматия» и «Начальное руководство к обучению казахов русскому языку».

Его перу принадлежат такие рассказы и новеллы, такие как «Қыпшақ Сейіт» («Кыпчак Сейит»), «Киіз үй мен, ағаш үй» («Кибитка идом»), «Асыл шөп» («Драгоценная трава»), «Бай мен жарлы баласы» («Сын бая и сын бедняка»), «Таза бұлақ" («Чистый родник»), «Атымтай жомарт». Также есть переводы произведений русских писателей-просветителей: басни И.А. Крылова, рассказы Л.Н. Толстого, сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина, стихотворения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, труды Д.К. Ушинского.

«Алтынсарин не только открыл первую народную школу в Казахстане, но и написал для неё учебник, используя новый казахский алфавит, который он сам же и создал. Он убедил простых людей отдать своих детей в школы, подготовил учителей». [2]

Заслуга Ыбрая Алтынсарина заключались в активной просветительской деятельности.

Рано потеряв отца Ыбрай Алтынсарин воспитывался у дед - бия Балгожы бия. Дед оказал большое влияние на Ыбырая. В 1851 году дед отправляет юного Ыбырая в школу, открывшуюся для казахских детей при Пограничной комиссии в г. Оренбурге. Во время учебы в школе Ыбырай изучал произведения классиков мировой литературы - Шекспира, Гёте, Байрона, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Фирдоуси, Низами, Навои и др. Творчество которых изменило его мировоззрение. Он об-

щался впоследствии с востоковедом В. Григорьевым, служившим в Пограничной комиссии. Часто посещал дом В. Григорьева, пользовался его библиотекой.

Вначале Ыбырая было нелегко одному быть вдали от своего деда. Он часто тосковал по родным краям и писал письма. В качестве ответа на одно из писем Балгожа би пишет следующее напутствие Ыбыраю.

Атаңды сағындым деп асығарсың,
Сабаққа көңіл берсең, басыларсың.
Ата-анаң, өнер білсең, асырарсың,
Надан боп білмей қалсаң, ah ұрарсың.
Шырағым, мұнда жүрсең, нетер едің?
Қолыңа құрық алып кетер едің.
Тентіреп екі ауылдың арасында
Жүргенмен, не мұратқа жетер едің?! [3]

Успешно закончив три года данной школы (1857— 1860 гг.) вернувшись Ыбырай Алтынсарин работал писарем у своего деда, а затем был приглашен в Оренбургское правление в качестве переводчика.

В 1860 г. Данное областное правление поручает ему открыть начальную школу для казахских детей в Оренбургском укреплении (Тургай) и назначает его учителем русского языка. На собранные от меценатов средства были построена школа, которую 8 января 1864 году торжественно открыли. На учебу записалось 16 мальчиков, при школе существовал интернат.

Как писал сам Алтынсарин от 16 марта 1864 года: «Как голодный волк за барана, взялся я горячо за учение детей; и, к крайнему моему удовольствию, мальчики эти в течение каких-нибудь трех месяцев выучились читать и даже писать по-русски и по-татарски… Словом, надеюсь, что эти молодцы в течение 4-х лет, по окончании курса, будут говорить порядочно и узнают кое-что. Стараюсь всеми силами, чтобы подействовать еще на их нравственность, чтобы они впоследствии не были взяточниками»[4].

Начальник Оренбургского укрепления, переименованного впоследствии в г.Тургай, 22 января 1864 г. сообщал оренбургскому и самарскому генерал-губернатору, что «открытие школы ордынцами встречено с непритворной радостью и благодарностью». Об учителе этой школы И. Алтынсарине: «Училище по заботливости и примерному усердию смотрителя зауряд-хорунжего Алтынсарина содержится весьма хорошо и чисто… Быстрые успехи киргизских воспитанников, в самое короткое время, подают верную надежду, что столь благодатное Тургайское заведение в короткое время принесет желаемые плоды и оправдает себя» [5].

В 1869 году Алтынсарин поступил на службу в Тургайское уездное управление в качестве делопроизводителя, затем исполнял обязанности старшего помощника уездного начальника и временно исполнял обязанности уездного судьи. По долгу службы он часто разъезжал по аулам, участвовал в выборах волостного управителя и аульных старшин.

В 1879 году получает назначение на должность инспектора школ Тургайской области. Вступив в должность инспектора школ Тургайской области, Алтынсарин открыл по одному двухклассному русско-киргизскому училищу в Иргизском, Николаевском, Тургайском и Илецком уездах и укомплектовал эти училища учениками и учителями. При заведениях открывались библиотеки.

Алтынсарин потратил много сил и энергии на открытие ремесленных и сельскохозяйственных училищ, придавал исключительное значение подготовке из среды коренного населения специалистов, необходимых для экономического развития Казахстана. На склоне лет свое состояние завещал на строительство сельско-хозяйственого училища в Костанае.

Много труда было вложено в начало организации женского образования. При его поддержке открылась женская школа в Иргизе. Позднее женские училища с интернатом открылись в Тургае в 1891 году, в Кустанае— в 1893г., вАктюбинске (Актобе)— в 1896 г.

Алтынсарин открыл четыре двухклассные центральные русско-киргизские училища, одно ремесленное училище, одно женское училище, пять волостных училищ, два училища для русских детей.

Его научный интерес вызывала этнография. В марте 1868 года он выступил на заседании Оренбургского отдела ИРГО (Императорское Русское географическое общество) с докладом «Очерка обычаев при сватовстве и свадьбе у киргизов Оренбургского ведомства». Здесь были отмечены бытовые подробности, также были затронуты темы некоторых архаичных казахских свадебных обычаев, распространенных в то время.

Последние годы жизни Алтынсарин прожил в уездном городе Николаевск (Кустанай).

Говоря о прогрессивных идеях Ыбрая Алтынсарина отметим его стремление к желанию что казахская степь стремилась к мировой цивилизации, просвещению и светскости

Прогрессивные взгляды и можно сказать предугадывающие будущее мысли Ыбрая Алтынсарина нашли отражение в стихотворении «Өнер - білім бар жұрттар…».

Рассмотрим данное стихотворение Ыбрая Алтынсарина. Начальные строки стихотворения говорят нам, о странах и цивилизациям с

развитой городской культурой и градостроительством. Те страны, где есть искусство и знания строят каменные дворцы

«Өнер - білім бар жұрттар
Тастан сарай салғызды» [6]

Далее очень любопытен фрагмент, где автор затрагивает тему скорости передачи информации. То есть из очень далеких расстояний, куда добираться месяцами, в считанные секунды мы получаем быстро информацию.

Айшылық алыс жерлерден,
Көзіңді ашып - жұмғанша,
Жылдам хабар алғызды. [6]

Возможно в те далекое время речь могла идти о телефоне, радиофикации. Тем не менее данный текст вызывает ассоциации с новыми скоростными компьютерными и цифровыми технологиями и Интернетом. Чувствуется, что ЫБрай Алтынсарин предвидел развитие технологий.

Аты жоқ құр арбаны
Мың шақырым жерлерге,
Күн жарымда барғызды. [6]

Далее пишет, что одну телегу без упряжки лошади можно провезти за полдня на тысячи километров. Здесь имеется ввиду поезд и железная дорога.

Адамды құстай ұшырды;
Мал істейтін жұмысты
От пен суға түсірді;
Отынсыз тамақ пісірді,
Сусыздан сусын ішірді.
Теңізде жүзді балықтай,
Дүниені кезді жалықпай [6]

В целом речь идет о научно – техническом прогрессе мировой цивилизации (изобретениях поезда, самолетов, кораблей, машинном производстве и др.

Жаңа өспірім достарым,
Қатарың кетті-ау алысқа-ай,
Ұмтылыңыз, қалыспай.
Біз надан боп өсірдік
Иектегі сақалды. [6]

В следующем отрывке говорится молодые мои друзья, ваши современники продвинулись далеко вперед, вы тоже спешите за ними успеть, мы были темными, растив бороды. Образно автор противопоставляет прошлое с будущим, сподвигает молодежь идти вперед к достижениям мировой цивилизации.

Өнер – жігіт көркі деп
Ескермедік мақалды...
Біз болмасақ сіз барсыз,
Үміт еткен достарым,
Сіздерге бердім батамды.[6]

Финал стихотворения представляет собой напутствие и благославение молодежи от автора (Алтынсарина).

На наш взгляд именно данное стихотворение Ыбрая Алтынсарина ярко отражает прогрессивные идеи Ыбрая Алтынсарина.

Вместе с тем каждая строка стихотворения звучит актуально и по сей день, именно в части напутствия молодежи – в поощрении в стремлении к вершинам познания, науки и инновациям.

Новые формы обучения, освоение и внедрение новейших технологий и научных инноваций в учебный процесс формирует современную парадигму образования.

В рамках которой саморазвитие и самодисциплина занимает немалое место в студентоцентрironной траектории обучения.

На сегодняшний день, когда мы стремимся к вхождению в мировое культурное пространство и к стандартам европейского образовательного сообщества данный посыл от Великого просветителя, педагога, учителя нации Ыбрая Алтынсарина звучат актуально.

Литература:

1. Ибрай Алтынсарин и развитие библиотечного дела в Казахстане// https://allib.org/ru/node/7 https://allib.org/ru/node/7

2. Ыбырай Алтынсарин - первый учитель в степи // https://oyla.xyz/article/ybyraj-altynsarin-pervyj-ucitel-v-stepi

3. Балғожа бидің баласына жазған хаты // http://anatili.kazgazeta.kz/news/30922

4. Ибрай Алтынсарин https://e-history.kz/ru/prominent-figures/show/12626/

5. Первый учитель http: //ibirzha.kz/pervyj-uchitel/

6. Ыбырай Алтынсарин. Өнер-білім бар жұрттар //https://bilim-all.kz/olen/303

Alpeissova G.T.

CURRENT ISSUES OF DEVELOPMENT OF MUSIC STUDENTS IN THE CONTEXT OF POLYCULTURAL EDUCATION

Альпеисова Г.Т. ,
кандидат искусствоведения, профессор

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ В КОНТЕКСТЕ ПОЛИКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Выступая на пленарном заседании августовской конференции «Білім және ғылым» Президент РК К.Токаев заявил, что «Система образования должна находиться в поиске, постоянно развиваться. Поэтому главная надежда возлагается на учителей, способных воспитать поколение, открытое всему новому и прогрессивному»[1]. Отсюда важным представляется качественная подготовка будущих педагогов-музыкантов в системе высшего образования. Как известно, именно в этой сфере выдвинуты ряд проблем, проявляющиеся в ее гуманизации, и одним из приоритетных направлений выступает воспитание студентов в духе уважения к другим народам, понимания и принятия иных культур, готовности к диалогу с различными культурами. Данная тенденция, наблюдаемая в образовательном процессе многих стран мира, сформировала новую область педагогической теории и практики, называемую поликультурным образованием.

Идея поликультурного образования начала разрабатываться в России в 90-е годы прошлого века. К настоящему времени в российской педагогической науке разработаны основы поликультурного образования (Аракелян О. В., Джуринский А. Н., Дмитриев Г. Д., Ершов В. А., Макаев В. В., Малькова З. А., Супрунова Л. Л.). В ряде трудов педагогов-ученых изучаются отдельные аспекты поликультурного образования, такие, как проблема воспитания толерантности (Степанов П. В., Кукушин В. С, Тангян С. А), особенности работы педагогов с детьми - мигрантами (Гукаленко О. В.), рассматриваются перспективы осуществления поликультурного образования в условиях регионализации российской системы образования (Петрова С. Ф., Шафикова А. В.). Однако в педагогической науке еще не утвердилась общепринятая терминологии: наряду с поликультурным образованием используются такие понятия, как многокультурное (Дмитриев Г. Д., Воловикова М. Л.), мультикультурное образование (Петрова С. Ф., Шафикова А. В), поликультурное воспитание (Джуринский А. Н.)..

В целом, понимание поликультурного образования можно свести к следующему:

– как «приобщение подрастающего поколения к этнической, общенациональной (российской) и мировой культурам в целях духовного обогащения, а также как развитие планетарного сознания и формирование готовности и умения жить в многокультурной среде» [2, С. 77-78];

– как способ «противостоять расизму, предубеждениям, ксенофобии, предвзятости, этноцентризму, ненависти, основанной на культурных различиях» [3, С.34];

– как совокупность группы целей, которые можно обозначить понятиями «плюрализм», «равенство» и «объединение» [4, С.13];

– как «подготовка к жизни в полиэтническом социуме: овладение культурой своего народа, формирование представлений о многообразии культур и воспитание этнотолерантности» [5, С.42 - 43.];

В Казахстане, исследование проблем поликультурного образования нашло в работах многих ученых и педагогов, таких как М.Х. Балтабаев, Ж.Ж. Наурызбай, Б.Е. Каирова и др. Общий обзор этих работ позволяет рассматривать поликультурное образование как «формирование человека, способного к активной и эффективной жизнедеятельности в многонациональной и поликультурной среде, обладающего развитым чувством понимания и уважения других культур, умения жить в мире и согласии с людьми разных национальностей» [6, С. 4-5.].

Остановимся на вузовской системе обучения и воспитания студентов музыкальных специальностей. По нашему мнению, она должна быть направлена на сохранение культурной идентичности личности путем приобщения к родной культуре с одновременным освоением ценностей мировой культуры. Глубокое знание собственной культуры может стать фундаментом заинтересованного отношения студентов к разным культурам мира, с другой же стороны, знакомство со многими национальными культурами явится основанием для духовного обогащения и развития личности.

В рамках формирования студентов музыкально-педагогических специальностей как поликультурной личности можно определить два направления со своими целевыми установками, содержанием, технологиями:

- освоение студентами собственной культуры;
- подготовка студентов, способных свободно ориентироваться в современном мире, толерантно относиться к представителям разных народов, их культурному наследию.

Эти направления практически реализуются в цикле базовых дисциплин подготовки студентов музыкальных специальностей, в процессе изучения тем, связанных с музыкальной культурой разных народов в

исторические периоды от глубокой древности до современности. Такие дисциплины, как «История музыки», «История казахской музыки», «Культурология», «Анализ музыкальных произведений» направлены на постижение национальной и мировой музыкальной культуры в разные исторические эпохи.

В курсе «История казахской музыки» постигается музыкальное наследие казахского народа с древнейших времен до наших дней. Дисциплина направлена на изучение своеобразия казахской музыки, особенностей становления жанров фольклорной, народно-профессиональной традиции и композиторской музыки 20 века. В результате изучения у студентов сформируется понимание закономерностей развития музыкального искусства Казахстана, его отличительные черты и особенности.

Общепризнанно, что фольклор связан с этносом, его языком и образом жизни, историей, этногенезом, а также социальным и культурным развитием. Поэтому курс начинается с изучения жанров музыкального фольклора. Как отмечают исследователи, фольклор отражает мировоззрение народа, его вековую мудрость, и, являясь «бесценным наследием творческого опыта, фундаментом нравственности, морали, этнопедагогической культуры, служит не только историческим достижением этноса, но и неиссякаемым источником духовного обогащения общества» [7, С.27].

Необходимо акцентировать внимание на то, что музыкальный фольклор является не просто хранителем культурной информации, но может быть активно использован в современном социокультурном пространстве. Реактуализация фольклора, создание целостной системы освоения его ценностей, определяющих фольклорную картину мира, составляют достояние нашего общества. Поэтому на современном этапе освоение казахского музыкального фольклора при подготовке будущих профессиональных музыкантов представляется важным и необходимым. При этом на занятиях следует проследить те механизмы, которые позволять сделать фольклорные ценности актуальными для современного общества. Ведь не секрет, что порою природу фольклора искажают средства массовой коммуникации. Зачастую современная эстрадная жизнь музыкального фольклора сводит все разнообразие его художественно-эстетического опыта к тривиальному и банальному. «Безликость песен современной казахской эстрады также связана с ее отходом от национального музыкального языка. Но если российские песенники «пасутся» на вожделенных для бывшего «совка» музыкальных полях дальнего зарубежья, снабжая его престижным музыкальных ширпотребом, то немало песенников казахской эстрады безмятежно

черпают вдохновение из современного музыкально-песенного словаря 60-70 –х годов» [8, С.392].

Дисциплина «История музыки» посвящена изучению мировой музыкальной культуры и базируется на ценностях классической европейской традиции. При этом важное место занимают вопросы музыкально-исторического процесса и творчество наиболее видных представителей разных музыкальных культур и эпох. Большее место на занятиях уделено изучению академических жанров, творчества европейских композиторов от античности до XX века, а также вопросы развития русской музыкальной культуры. Изучение «Истории музыки» дает широкие знания о композиторском творчестве, формирует представление о закономерностях исторической эволюции музыкальной культуры разных народов Европы и России. Компетенции, полученные в ходе изучения дисциплины, станут необходимы в будущей профессиональной деятельности музыкантов-педагогов.

В курсе «Культурология» важное место занимает понимание ценностной онтологии культуры. Результатом изучения данной дисциплины являются знания студентов об особенностях культурно-исторического процесса, понимание культуры стран мира, ее созвучия общечеловеческим ценностям, а также ее оснований и истоков. «Вплетенность эстетического восприятия в общее восприятие жизни это постоянное присутствие художественно-эстетического момента в общении с миром во многом определяется и объясняется самим характером мышления, выраженного в языке.. Такой способ целостного восприятия, обеспечиваемый одновременной деятельностью как левого, «отвечающего» за логическое мышление, так и правого, «ответственного» за эмоционально окрашенное образное представление, полушарий мозга, осуществляется уже на уровне непосредственного использования и восприятия самого языка. Это, в свою очередь, создает постоянно подкрепляемую и стимулируемую нейрофизиологическую основу характерных особенностей протекания мыслительного процесса, в котором эмоциональное не отделяется от рационального» [9, С.628].

Эстетический момент восприятия мира становится ведущим в подходе к нему, и красота оказывается помещенной на вершину иерархии ценностей. Такое мировосприятие означает не только совокупность определенных философских установок, но и тип практического отношения ко всему, с чем человек имеет дело: поиск ощущения единства с миром, когда субъект и объект образуют единую систему, функционирующую по единым для нее правилам, определяемыми общими закономерностями бытия. Это выявление места человека в контексте действия всеобщих космических законов не только не умаляло челове-

ка перед их лицом, но призывало его быть самим собой, следовать своей природе.

Такое мировоззрение, внося момент непосредственности и красоты в каждый акт взаимодействия с окружающим миром, стимулировало творческие способности, пробуждая творческое отношение к каждому явлению действительности, развивая интуицию, воображение, умение чувствовать природу, что во многом определило характерные особенности казахской культуры, наложив на них свой особый отпечаток. В связи с этим у казахов своеобразное понимание творческого акта. Считается, что только мгновенность его может адекватно отразить мгновенность озарения. К примеру, это нашло отражение в акынских состязаниях – «айтысах», где поэты демонстрировали умение мгновенно реагировать на каждый выпад партнера стихами. Поэтому казахская культура лаконична, и в ней имеет такое значение точность и единственность нужного штриха или действия, определяющая предельную условность или обобщённость рисунка, либо характеристики. Интенсивность внутренней духовной жизни — обязательная черта личности художника, она обеспечивает широту ассоциаций, особую символичность, когда за простотой формы открывается сложная и глубокая мысль.

Поскольку главное в искусстве — создать образ в своей душе, то утверждается равенство акта создания и акта восприятия искусства. Художник и мир — едины. И художник никогда не стремится к субъективному самовыражению в западном смысле. Напротив, он стремится, передавая уникальность самого предмета, к безличности собственного её выражения, к состоянию сознания, свободного от субъективных оценок. Только в этом случае восприятие окружающего не искажается в субъективно желаемом направлении, и потому мир предстаёт в его истинной сущности. Внимание к единичному, неповторимому, стремление в обычном увидеть необычное является одним из главных принципов традиционной казахской культуры.

Современное вузовское образование должно не только обеспечивать студентов знаниями, умениями и навыками, но и помочь выстроить собственный мир смыслов и ценностей, обрести себя в этом мире для решения самых различных проблем. При этом постижение разных культур, в том числе музыкальных, будет ориентировать студентов на признанные мировые ценности, формировать позитивный подход к культурным различиям, что послужит их сплочению как представителей разных народов.. Формирование ценностного отношения к культуре разных народов и эпох у студентов-музыкантов проявится как фактор толерантного становления личности специалиста, что является стратегически важным в развитии культуры межнациональных отно-

шений, улучшении этнических взаимоотношений. Отсюда, поликультурное образование будет служить потребностям и интересам нашего многонационального государства. Итак, цель профессионального образования будущих музыкантов-педагогов, в ракурсе исследуемой проблемы, состоит в создании условий для формирования поликультурной личности посредством постижения духовного потенциала, заключенного в произведениях мирового и национального искусства, направленных на развитие чувства взаимопонимания, дружбы и сотрудничества.

В заключении выделим наиболее актуальные вопросы профессиональной подготовки студентов-музыкантов в контексте поликультурного образования. На наш взгляд, поликультурное образование должно охватывать весь период обучения студентов музыкально-педагогических специальностей, а не только некоторые дисциплины. При этом основными задачами поликультурного образования должны выступать следующие:

- развивать базовые академические умения каждого студента независимо от его этнической принадлежности;
- научить студентов уважать и ценить культуру не только своего народа, но и других групп;
- вооружить студентов умением критически анализировать любую информацию во избежание ложных выводов о представителях той или иной культурной группы;
- помочь студентам стать равноправными членами свободного общества Казахстана.

Завершить статью хотелось бы словами Главы государства «Все мы едины в своем стремлении сделать Казахстан процветающей, развитой страной» [1].

Литература:

1. https://www.akorda.kz/ru/
2. Супрунова Л.Л. Поликультурное образование в современной России: поиск стратегии // Magister - 2000 - №3. - С. 77-81.
3. Дмитриев Г.Д. Многокультурное образование. - М.: Народное образование, 1999.- 208 с.
4. Джуринский А.Н. Развитие образования в современном мире. - М.: Владос, 1999. - 199 с.
5. Палаткина Г.В. Мультикультурное образование: современный подход к воспитанию на народных традициях // Педагогика. - 2002. - № 6. - С.41 – 47.

6. Макаев В.В., Малькова З.А., Супрунова Л.Л. Поликультурное образование - актуальная проблема современной школы // Педагогика. - 1999. - № 4 - С. 3-10.

7. Ахметова М. М. Традиции казахской песенной культуры. – Алма-Ата: Наука, 1984.-128 с.

8. Мухамбетова А., Бегалинова Г. Казахский музыкальный язык как государственная проблема // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. - С. 390-403.

9. Альпеисова Г.Т. Особенности казахской традиционной культуры в контексте эстетических представлений народа //Наследие Л.Н. Гумилева и современная евразийская интеграция: Труды IX Евразийского научного форума, посвященного 100-летию со дня рождения Льва Николаевича Гумилева / Под ред. Е.Б. Сыдыкова. – Астана: Издательство ЕНУ им. Л.Н. Гумилева, 2012. – С. 628-632.

Akbulatov Dauren

IMPROVING THE INSTRUMENTAL AND PERFORMING TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS

Акбулатов Д. К.

БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМДЕРІНІҢ АСПАПТЫҚ - ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ДАЙЫНДЫҒЫН ЖЕТІЛДІРУ

Бүгінгі таңда әлеуметтік тапсырысты бірізділікпен толықтай жүзеге асыру үшін, баланы тұлға ретінде қалыптастыратын, өзін-өзі үнемі дамытуға және өзін-өзі жетілдіруге ұмтылатын, қызметін шығармашылықпен көрсете алатын мұғалімге деген қажеттілік пен сұраныс жоғары мектептің алдына жаңа міндеттер қойып отыр. Бұл міндеттерді шешу жоғары кәсіби педагог мамандарға жүктеледі.

Жоғарыда аталған талаптар музыка мұғалімін дайындауда да толығымен қатысы бар деп айтуымызға болады. Қазіргі заман ақпараттық технологиялар дамыған дәуірі жаңашылдық, жаңа көзқарастар, жаңалықтар заманы десек, болашақ маман да соған сәйкес білімді, жарқын, жан-жақты, белсенді, шығармашыл тұлға болуы тиіс.

Осыған сәйкес инновациялық технологиялар оқу-тәрбие үрдісінде кеңінен, қарқынды да белсенді қолданылуда, ол өз кезегінде музыкалық білім беру барысында мәтіндік, дыбыстық, кескіндемелік, бейнематериалдарды жаңаша қолдануға мүмкіндік береді. Ол білім алушының танымдық іс-әрекетін белсендіруге, шығармашылығын дамытуға, музыкалық мәдениетке деген қызығушылығын арттыруға,

жалпы жеке тұлғаның рухани әлемінің қалыптасуына ыңғайлы да ұтымды деп танылады[1].

Оқытудың инновациялық технологияларын болашақ маманның құзіреттілігіне ықпал ететін білім алушылардың инновациялық және шығармашылық тәжірибелер жинақтауына ықпал етеді. Оқытудың белсенді әдістері, шындығында интерактивті, себебі белсенді әдістер ықпал ету әдістерінен оқытушы мен білім алушылардың қарым-қатынастарына ұласады. Ал ол болса, тұлғаның өзін-өзі дамытуының жолы болып табылады. Қазіргі таңда оқытушы - ақпаратпен қаруланған, жан-жақты дамыған тұлға. Оның білімдік қабілеттерін дамыту үшін біздер, мұғалімдер жан-жақты қаруланған болуымыз керек. «Балаға білім бергенде, алыстан жақынға, таныстан жатқа көшіп, жаңа білімді ескі білімге байлап беру керек»-деп Мағжан Жұмабаев айтқандай, оқыту процесіне жаңа көзқараспен қарау керек. Қазіргі білім беру саласындағы оқытудың озық технологияларын меңгермейінше сауатты, жан-жақты маман болу мүмкін емес. Жаңа технологияны меңгеру оқушының интеллектуалдық, кәсіптік, адамгершілік, рухани, азаматтық және де басқа көптеген адами келбетінің қалыптасуына игі әсерін тигізеді, өзін-өзі дамытып, оқу-тәрбие үрдісін тиімді ұйымдастыруына көмектеседі[2].

Қазіргі заманғы музыка мұғалімі бәсекеге қабілетті педагог пен музыкант-орындаушының қасиеттерін біріктіре білетін, өзінің кәсіби педагогикалық қызметінде кез келген жағдайларға тез бейімделе алатын, психологиялық-педагогикалық білімі мен шығармашылық ойлауы жетілген, өз білімін жүйелі түрде толықтырып, үнемі жетілдіріп отыратын, музыкалық-педагогикалық қызметінің құзыреттілігін растайтын дағдылары бар толықтай заманға сай біліктілігімен қабілеттері бар маман болуы керек [3]. Қазіргі уақытта оқу-тәрбие жұмысының жаңа бағдарламаларының неғұрлым тиімді әдіс тәсілдерін іздеу, болашақ педагог-музыканттардың қызметіне теориялық және практикалық жаңалықтарды енгізуге жағдай туғызуда.

Болашақ музыка мұғалімдерін аспаптық-орындаушылыққа даярлау мәселелері қазіргі ғалымдар мен тәжірибелі мұғалімдердің басты назарында. Атап айтатын болса: Т.И.Карнаухова «Болашақ музыка мұғалімінің аспаптық және орындаушылық дайындығының жалпы мәселелері» зерттеуінде және т.б. [4,116б.] Т.И. (Карнаухова және т. б.); А.В.Курашевич және т. б. «Музыкалық орындаушылық іс-әрекет көркем мәдениетті дамыту құралы ретінде» зерттелуде [5,117б.] және И.Е.Тишкевич «Музыкалық мамандықтар студенттерінің көркемдік талғамы» [6,118б.]; Е. Е. Федоров «Болашақ мұғалімнің концерттік орындаушылыққа психологиялық дайындығы туралы» және т. б. [7,119б.] еңбектерінде құнды кеңестер беріледі.

Музыкалық білім беру мекемелерінің білім беру кеңістігінде білікті маман орындаушы оқытушыны даярлау жағдайында педагог-музыканттың орындаушылық дайындығының кәсіби дамуының ерекшелігі жеткілікті зерттелмеген. Сонымен қатар, ғалымдардың соңғы зерттеулері мен тәжірибе көрсеткендей, музыкалық педагогикалық университеттердің кейбір студенттері мен оқытушылары оқу процесінде орындаушылық шығармашылық белсенділікке дәрменсіздік танытып, тыңдаушы қауым алдында өздерін ұстай алмай, сахнадан қорқады, өз күштеріне сенбейді, психологиялық толқу жағдайын жеңе алмай жатады.

Осыдан ақ қоғамның жоғары білікті педагог-музыканттарға деген қажеттіліктері мен болашақ музыка мұғалімдерін даярлаудың дәстүрлі жүйесі, олардың шығармашылықпен өзін-өзі жүзеге асыруға бағытталған бағдарламалар арасында жеткіліксіз қайшылық бар екенін ұғынуға болады. Өзінің психикалық жай-күйін басқару, жүйке жүйесін нығайту (жаттығу, шынықтыру рәсімдері және т. б.); психологиялық жағдайды нығайту, жүйке бұлшық еттерін босаңсыту, жеңілдету бойынша психологиялық тренинг тәсілдерін меңгеру; музыкалық-есту көріністерін дамыту (концерттік эстрадада өзін көрсете отырып және өзіне тиісті психологиялық жай-күйін басқара білу, шығарма фрагменттерін оймен ойнату); өзін-өзі аяушылық сезімінен арылу (орындалатын музыкаға толық көңіл бөліп берілу). Көпшілік алдында сөйлеу, өзін музыканы насихаттаушы, оның бірлескен авторы ретінде тану, сахнада болатын эстрадалық күтпеген жайттарды жеңе білу, олардан аулақ болудың орнына кездейсоқ кездесуге сену; музыкалық шығарманы ноталық мәтіннің әртүрлі орындарынан орындауды бастай білу; егер мәтінді ұмытып қалса, тоқтаусыз кез келген жақсы жатталып есте сақталған жерден ойнауды жалғастыру); сөйлеу кезінде жеңіске жету үшін сөйлеу бағдарламасын алдын-ала жаттап алып дайындалу; сахнада сөйлеу кезінде алдын ала дайындалған психологиялық алмастырғыштарды қолдана білу. Мысалы, нақты ноталар туралы емес, музыкалық көркем бейненің жүзеге асуы туралы ойлау орындаушыға өзін өзі шамадан тыс бақылау мен қорқыныш сезімінен арылуға; орындалатын шығармаға психологиялық тұрғыдан бейімделуге (оның басталуын, қарқынын және т.б. көрсету) мүмкіндік береді. Концерттік бағдарламаның өзіндік қасиеттері мен ерекшеліктеріне сүйене отырып, өзін сахнада көрсету, кез-келген тыңдаушыны шақыру және т. б.); музыкалық шығарманы концерт күні құлшыныспен, қайтарыммен орындауға болмайды (концертке эмоционалды күшіңізді сақтау үшін); демалу, өзіне зиян тигізбеу; концерт болатын күні аздап жаттығу жасау (ойын аппаратын қыздыру үшін ғана).

Болашақ музыка мұғалімін концерттік-орындаушылық қызметке дайындауда мұғалімді сәтті концерттік қойылымдармен қамтамасыз ететін дағдылардың үш тобын шартты түрде бөлуге болады: олардың психикалық жағдайын басқару, эстрадалық күтпеген жайттарды жеңе білу, концертке дейінгі бірқалыпты ойын режимін сақтау. Сонымен бірге орындаушының бейімделу қабілеттерін дамыту, оның композитордың бейнелі тіліне, өзінің физикалық және психикалық жағдайына бейімделу қабілеті; көрермен тыңдаушылардың эмоционалды жағдайы және т. б. Орындаушы көрермен тыңдаушылардың эмоционалды жағдайларына неғұрлым тез және икемді бейімделсе, соғұрлым орындауы да сәтті болады.

Оқу процесін жаңаша құрастыру, болашақ музыка мұғалімдерін орындаушылық тәжірибеге мақсатты түрде дайындау қажеттілігі туындап отыр. Мектептегі музыка мұғалімінің жан жақтылық қызметінде музыкалық аспапта, атап айтқанда баянда орындау өте маңызды орын алады. Мектептегі музыка сабағының бағдарламасына сәйкес мұғалім фортепианоға арнайы жазылған музыканы тыңдау бойынша шығармаларды (немесе оркестрге арналған шығармаларды, күйлерді) баянмен орындауы керек. Музыка сабақтарында вокалды-хор жұмысын жүзеге асыра отырып, мұғалім балалармен бірге ән үйренеді, бір қолымен әннің ырғағын, әуенін орындалуын көрсетіп, ал екінші қолымен еркін сүйемелдейді немесе хор дауыстарын орындайды. Мұндай жұмысты музыкалық аспапта (баян, фортепиано) орындау өте ыңғайлы. Сондықтан фортепиано, домбыра, қобыз және т.б. негізгі аспап ретінде оқитын болашақ мұғалімдер қосымша баян-аккордеон аспабын жақсы игере білуі керек. Тағы да бір айта кететін жәйт, музыка мұғалімінің орындаушылық қызметі тек сабақтың шеңберімен шектеліп қана қоймайды. Мұғалім көбінесе жалпы білім беретін мектеп оқушыларымен сабақтан тыс және сыныптан тыс тәрбие жұмыстарында концерттік бағдарламалардың ұйымдастырушысы және орындаушысы ретінде әрекет етеді.

Болашақ музыка мұғалімдерінің аспаптық және орындаушылық дайындығы деп біз баянда ойнауды үйретуді, сондай-ақ концерттік орындаушылық қызметті қарастыратын екі сатылы дайындықты айтамыз. Студенттердің концерттік-орындаушылық қызметі мен болашақ музыка мұғалімдерінің аспаптық-орындаушылық дайындығы бір-бірімен өзара тығыз байланысты және сонымен қатар олар бір-біріне тәуелді бір тұтастықты құрайды. Жоғары оқу орындарының оқу-тәрбие үрдісіндегі осындай тұтастықтың бұзылуы (егер ұсынылған тұтастықтың біреуі бойынша дайындық ақауы болса) болашақ маманның кәсіби дайындығына теріс әсерін тигізуі анық. Шын мәнінде, музыканттың барлық орындаушылық жұмысы оның

концерттік сахнаға бағытталған. Музыкант-орындаушымен байланысты барлық әдістердің: педагогика, әдістеме және т.б. көпшілік алдында өнер көрсетуі орындаушының үлкен, қажырлы еңбегінің жемісі болып есептеледі. Айта кететін маңызды педагогикалық кеңес: оқушы студентке концертке шығар алдында, мұғалімге түсіндіруге қатысты соңғы нұсқаулар берілмегені жөн. Өйткені студенттің өз ішкі дүниесі, психикасы бар, қазірдің өзінде ол өзін-өзі баптап сахнаға шығуға дайын тұрғанда мұндай кеңестер тек абыржу мен сенімсіздік тудыруы мүмкін. Бұндай жағдайда оған психологиялық тұрғыдан барынша бейімделуге көмектесу пайдалы. Әрине, барлығы концерттік-орындаушылық қызметпен айналыса алмайды. Бірақ бізде көптеген баяншы түлектер бар, олардың басым көпшілігі педагогикалық қызметпен айналысады.

Аспапта сабақтарын жалғастырып, концерттерге қатысатын мұғалімдер өкінішке орай саусақпен санап аларлық. Тәжірибеде байқағанымыздай, мысалы, сол бірен саран студенттер әдетте концерттік бағдарламаларға қатысады. Ал қалғандары ше? Олар да осы студенттік уақытта тыңдаушы мен көпшілік алдында өздерін көрсете білулері керек. Әрбір баянда оқитын студент жаттығудың кез-келген сатысында концерттік тәжірибеден өтуі керек сияқты. Әрине, бұл жерде нақты ұсыныстар беру мүмкін емес, көп нәрсе студенттің табиғи қабілеттеріне байланысты, бірақ концерттік қойылымдар бүкіл оқу процесі барысында міндетті болуы керек. Дегенмен, әрбір бітіруші музыкант (музыка мұғалімі) өзінің шығармашылық тағдырын педагогикалық қызметпен байланыстыра отырып, аспапта ойнаудан түпкілікті үзілуге құқығы жоқ. Әйтпесе, қалай ойнауды біледі, бірақ оны аз ақ адамдар ойнапкөрсете алады. Әрине, барлығы үлкен сахналардың орындаушысы бола алмайды, бірақ әр мұғалім мезгіл-мезгіл студенттердің алдында немесе шағын концерттік бағдарламаларда өзі аспапта ойнауы керек. Бұл оған педагогикалық қызметте көп көмектеседі[8].

Бүгінгі таңда Қазақстанның баян мәдениетінде педагогикалық және орындаушылық дәстүрлер қалыптасты. Жетекші баяншы музыканттар педагогиканы, диридерлық, орындаушылықты, ғылыми және қоғамдық жұмысты ұштастырып, айтарлықтай нәтижелерге қол жеткізіп жүр.

Болашақ музыка мұғалімінің аспаптық және орындаушылық дайындығының ұсынылған екі қызметінің әрқайсысына толығырақ тоқталып өтейік. Олардың жалпы тұтастығына қарамастан, қызметтердің әрқайсысы бір уақытта тәуелсіз және студенттерден арнайы дағдылардың болуын қамтамасыз етеді. Баян, фортепианоға ойнауды үйрету-бұл шартты түрде бес топқа бөлуге болатын арнайы

кәсіби дағдылардың жиынтығы: 1) аспапта жеке орындау, 2) аспаппен сүйемелдеу, 3) нотадан бірден оқу, 4) музыкалық шығармаларды тасымалдау әдісі, 5) ансамбльде ойнау (қосылып ойнау). Баян, фортепианода ойнаудың техникалық тәсілдерін игеру: орындаушылық дағдылар, техникалық шеберлік, есту қабілетін бақылау және т.б. музыкалық шығармаларды жаттау кезінде шығармашылық жұмыс тәсілдерін меңгеру: шығармалармен жұмыс жоспарын құру, шығарманы талдау мен есте сақтау тәсілдерін саналы пайдалану, шығарма нысанын аналитикалық ойлау және т. б. мектептегі «Музыка» бағдарламасының музыкалық материалын меңгеру, жеке ән салушыны (хор, ансамбль, оркестр, жеке ән айту) есті білу, оны өз ойынымен сүйемелдей білу, қажет болған жағдайда қолдау; вокалдық-хор және аспаптық фактураның алуан түрлілігінде еркін бағдарлай білу; әуендік және гармониялық күрделі дамуды жеңілдетіп, сүйемелдеу партиясын оңайлата білу, ноталарды бірден оқу, жеке хор және оркестрлік шығармаларды нотадан бірден оқу ерекшелігін меңгеру; музыкалық шығарманың әуендік желісінің бағытын, ырғақтық ерекшелігін және гармоникалық негізін қамти білу; кіші формадағы пьесаның динамикалық және қарқынды даму жоспарын құру мүмкіндігі; аспапта жеке орындау, сүйемелдеу, транспонирлеу бастапқы тоналдылықта музыкалық материалды ішкі естумен есті білу; музыкалық материалды жұмыс үшін қажетті ыңғайлы тоналдылыққа көшіру; гаммалардың, аккордтардың және арпеджионың барлық түрлерінің негізгі аппликатуралық принциптерін меңгеру; ансамбльде ойнау, ансамбль мүшелерімен репетицияларда және концерттік қойылымдарда қарым - қатынас жасау, олармен синхронды үйлесімде ойнай білу; музыкалық шығарманың ырғақтық, динамикалық, гармоникалық тұтастығын сезіну; серіктес орындаушымен бірлесіп музыкалық шығарманың тұтас бейнесін жасау.

Болашақ музыка мұғалімдерін аспаптық-орындаушылыққа даярлауда басқарылатын өзіндік жұмысты ұйымдастыру қажеттілігіне ерекше тоқтала кету керек. Студенттердің өзіндік жұмысы оқу іс-әрекетінің ең тиімді түрлерінің бірі бола отырып, сонымен бірге оқу процесін ұйымдастырудың ең қиын кезеңін білдіреді. Музыкалық аспап сабағында басқарылатын өзіндік жұмыс деп біз тәжірибелі оқытушының басшылығымен болатын студенттердің осындай оқу-танымдық іс-әрекетін айтамыз, онда оқытушының тікелей көмегін жоспарлы түрде азайту жағдайында студенттер музыкалық шығармаға деген өздерінің белсенді эмоционалды-орындаушылық қатынасын; оны сауатты талдау мен орындауды; есту бақылауын жандандыруды; өз ойынының сапасын әділ бағалауды, сондай-ақ басқа орындаушылардың ойындарын саралап, музыкалық аспапта ойнауды белсенді түрде

дамытуға ықпал ететін түрлі деңгейдегі арнайы әзірленген; көркемдік (музыкалық және орындаушылық) ойларын дамыту; болашақ музыка мұғалімінің тұлғалық қасиеті ретінде танымдық белсенділікті қалыптастыру, өз мүмкіндіктерін іске асырудың алғышарттарын жасау, болашақ кәсіби қызметінде өзін-өзі жетілдіру және өзін-өзі көрсету. Жоғарыда айтылғандардан болашақ музыка мұғалімдерінің аспаптық және орындаушылық дайындығының күрделі және жан жақты өзара байланысты және өзара тәуелді бейнені білдіретінін байқауға болады.

Мақаланы қорытындылай келе, болашақ музыка мұғалімдерінің аспаптық-орындаушылық дайындығын жетілдіруге ықпал ететін келесі негізгі шарттарды бөліп көрсетуге болады. Олар: орта және жоғары оқу орындарының мамандарын дайындаудағы сабақтастық; студенттерді аспаптық және орындаушылық іс-әрекетке оң ынталандыру; оқу процесінде мұғалімдер мен студенттердің шығармашылық тұлғааралық өзара байланысуы, әрекеттесуі; аспаптық-орындаушылық іс-әрекеттің барлық түрлерін игеру; студенттерді музыкалық аспап сабағы барысында өзіндік жұмысқа деген қызығушылығын арттыру,дамыту.

Қазіргі заманғы музыка мұғалімі жоғарыда аталған аспаптық-орындаушылық іс-әрекеттің барлық түрлерін игеруі керек. Аспапта орындаушылық қызмет музыка мұғалімінің кәсіби дайындығының ажырамас бөлігі болып табылады.

Әдебиеттер:

1.Дүйсембінова Р.Қ. Музыкалық білім беру педагогикасы. Оқу құралы. Талдықорған, 2006 ж., 216 б.

2.Хусаинова Г.А.,Щербotаева Н.Д. Применение современных инновационных технологий будущим учителем музыки. Учебное пособие.Астана, 2017. 90 с.

3. Праслова И.Г. Дускалиев Н.К. Жаңа замандағы музыка пәні деңгейі. E-learning жүйесінде контентті жасақтау. //«Білім беру қызметкерлерінің кәсіби өсуі білім берудің жаңа сапасын қамтамасыз етудің шарты» тақырыбындағы білім беру қызметкерлерінің Бірінші Республикалық педагогикалық оқуларының облыстық кезеңінің материалдары. Орал қаласы. 2013

4. Карнаухова, Т.И. К вопросу модернизации инструментальной подготовки педагога-музыканта / Т.И. Карнаухова // Современные проблемы науки, образования и производства: сборник научных трудов II Междунар. науч.-практ. конф. (16 апреля 2010 г.): в 2 т. Т. 2. – Нижний Новгород: НФУРАО, 2010. – С. 435 – 441.

5. Курашевич, А.В. О роли концертно-исполнительской деятельности студентов педвуза в формировании художественной культуры / А.В. Курашевич // Актуальные проблемы мировой художественной

культуры: материалы междунар. науч. конф.: в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т; под ред. У.Д. Розенфельда. – Гродно, 2004. – Ч. 2. – С. 194 – 198.

6. Тишкевич, И.Э. Музыкально-исполнительская деятельность как средство развития художественного вкуса студентов музыкальных специальностей / И.Э. Тишкевич // Актуальныя праблемы мастацтва: гісторыя, тэорыя, методыка: матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., г. Мінск, 10-11 крас. 2008 г. // Бел. дзярж. пед. ун-т ім. М. Танка; рэдкал.: В.І. Жук [і інш.]; адк. рэд. Ю.Ю. Захарына. – Мінск: БДПУ, 2008. – С. 226 – 229.

7. Федоров, Е.Е. О психологической подготовке музыканта к концертному выступлению / Е.Е. Федоров // Вопросы музыкознания (ред. и сост. Б.А. Шиндин). – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 1999. – С. 164 – 178. 115 П

8. Липс Ф. Искусство игры на баяне.М.: Музыка,1985 г

9. Қазақстан Республикасының білім беру жүйесін ақпараттандыру, Алматы, 2006ж.

10. Кан-Калик В.А., Учителю о педагогическом общении., Москва.: Просвещение., 1987г.

Aidarkhanova Dinara

DISTANCE LEARNING AT A MUSIC UNIVERSITY: PROBLEMS, FEATURES OF DEVELOPMENT

Айдарханова Д.Д.
старший преподаватель кафедры общего фортепиано
Казахской национальной консерватории им.Курмангазы

ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ВУЗе: ПРОБЛЕМЫ, ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ

Реалии периода пандемии 2019-2020 годов диктуют свои условия во всех областях жизнедеятельности человека во всем мире. В момент, когда самоизоляция стала жизненной необходимостью для каждого из нас, мировое сообщество пришло к тому, что многие сферы профессиональной деятельности необходимо переводить в иные формы для сохранения здоровья, а иногда и жизни людей. Совсем недавно мы не представляли себе масштабы и возможности, которые открылись нам в связи с глобальной цифровизацией информационного пространства. Сегодня, в критический период необходимой изоляции, многие сферы профессиональной деятельности человека достаточно безболезненно перешли в цифровой дистанционный формат работы.

Работники сферы информационных технологий практически не ощутили негативного влияния пандемии в организации рабочего алгоритма. Сотрудники этих фирм в основной своей массе совершенно спокойно перешли в удаленный формат функционирования. Интересно, что многие фирмы этого профиля намерены и после периода изоляции оставить работать часть сотрудников в этом формате. Экономический эффект от избавления затрат на аренду помещений, оплаты коммунальных услуг, содержания обслуживающего персонала и т.д. очевиден. Какие-то сферы профессиональной деятельности человека понесли огромные потери, какие-то медленно, возможно с некоторыми потерями, но сумели перестроиться в трудных условиях. Весь мир искал способы выстоять и сохранить рабочие места для удовлетворения материально-экономических потребностей граждан своих стран. Негативное влияния пандемии сказалось на многих областях мировой экономики в целом и каждой страны в частности.

В такой ситуации сфера образования не могла остаться в стороне от происходящих процессов. Казахстан столкнулся с трудностями, которые испытали многие страны в этот период. С одной стороны, процесс цифровизации начал внедряться в образовании задолго до периода пандемии. С другой стороны, этот процесс был внедрен не в той мере и не в том качестве, который позволил бы пройти переход с минимальным дискомфортом. Многое подлежало переосмыслению и перестройке уже в период перехода на удаленный формат обучения. В Республике Казахстан переход на дистанционное обучение проходит под контролем государственного надзора. Министерства и ведомства системы образования прилагают всяческие усилия для безболезненного перехода в новый формат. С началом периода изоляции президентом РК были внесены поправки в закон «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты по вопросам образования». Законом закрепляется понятие «дистанционное образование». ВУЗы страны ориентируются на эти акты, применяя их с учетом своей специфики. Законом предусмотрены б*о*льшие свободы в отношении выстраивания учебного процесса, в выборе средств и методов для решения целей и задач обучения. Интересно отметить, что известное ранее заочное обучение, отчасти возвращает свои позиции. Однако, возвращение это идет в новом качестве, в новом формате. Меняется алгоритм форм контроля, которые становятся синхронными с обычным алгоритмом очного обучения. Цифровизация стирает границы между очным и заочным обучением, делая доступным обучение для любой категории лиц.

ВУЗы пересматривают программы обучения, переориентируя их на большую самостоятельность обучающихся. Потребность в

дополнительном материале, используемом студентами значительно возрастает. Задача профессорско-преподавательского состава максимально расширить объем материала для самостоятельного изучения, мониторить его качество, контролировать грамотное его использование в процессе изучения дисциплин. В сложившейся ситуации качество учебного материала (учебники, учебные пособия) приобретает огромное значение. В связи с этим возрастает необходимость в комплексной системе мониторинга качества программ обучения, заданий, видов контроля и т.д.

В гуманитарных или технических ВУЗах, где занятия проводятся в форме лекций, семинарских занятий, лабораторных занятий, тестовых экзаменационных опросов, внедрение дистанционного обучения не представляет особых трудностей. Освоение изучаемого материала строится на потреблении информации, для усвоения которого достаточно понять материал. Последующее закрепление материала путем выполнения домашних занятий, лабораторных работ, участия в семинарских занятиях дает возможность студентам успешно пройти тестовые задания, написание контрольных работ, устные ответы на экзаменах.

Обмен изучаемым материалом, результатами выполненных студентами заданий, контроль за выполнением заданий можно вполне спокойно осуществлять посредством интернет технологий. На данный момент существует немало программ, помогающих осуществлять учебный процесс дистанционно. Список предоставленных платформ и сервисов, которые работают бесплатно для обеспечения дистанционного обучения в Казахстане достаточно велик. Sova.ws, Platonus, Smart community, Smartnation, College.Snation, BilimLand, BilimAl, Dales ,Сириус, Универ, Деканат, ПГУ, Электронный ректорат, EUniver, Uninet и т.д.

Однако, необходимо отметить, специфика обучения в музыкальном ВУЗе имеет свои уникальные особенности, значительно затрудняющих внедрение дистанционного обучения.

Комплекс блоков музыкально-теоретических и социально-гуманитарных дисциплин возможно максимально приблизить к формату дистанционного обучения, внедряемого в гуманитарных и технических ВУЗах. Способы и методы обучения допускают использование тех же методик, что и в гуманитарных и технических учебных заведениях. Изучаемый материал здесь должен будет обогащаться значительно большим использованием интернет-ресурсов для ознакомления и прослушивания огромного количества музыкального и музыкально-теоретического материала. На сегодняшний день с этой точки зрения интернет пространство

представляет собой огромную поддержку для студента-музыканта. Бесконечное множество записей музыкальных произведений, лекций, мастер-классов, концертов великих музыкантов-исполнителей представляет собой великолепный материал для дополнительной работы студента, для ознакомления с лучшими образцами музыкального наследия человечества в прекрасном исполнении, что несомненно способствует лучшему усвоению изучаемого в период обучения материала, значительно обогащает его.

Преподаватели же специальных дисциплин, которые предполагают обучение игре на инструментах, пению, дирижированию сталкиваются в процессе дистанционного обучения с трудностями определенного характера, для решения которых необходимо мобилизовывать все доступные ресурсы, во избежание снижения качества обучения.

В музыкальном ВУЗе специфика обучения предполагает постоянный прямой контакт обучающегося с педагогом. Это связано с тем, что обучение игре на инструментах или пению подразумевает постоянный контроль за психофизиологическим процессом во время игры на инструменте со стороны педагога. В офлайн режиме практически все аудиторные занятия у исполнителей подразумевают собой самостоятельную работу обучающегося под тщательным контролем и постоянной коррекцией со стороны педагога.

Студент под руководством педагога осваивает музыкальный текст, разучивает приемы его технического исполнения, осваивает целесообразные приемы исполнительского мастерства, осуществляет художественное осознание и оформление музыкального текста, формирует навыки концертного исполнения произведений. Работа над использованием исполнительского аппарата должна осуществляться под постоянным контролем педагога. Это необходимо для формирования грамотных исполнительских приемов, которые впоследствии не будут препятствовать свободе исполнения. Формирование

правильных, грамотных технических навыков исполнительского мастерства – залог успешной свободной игры. Исполнительская свобода освобождает ресурс для свободного творческого полета в передаче характера произведения, творческого замысла композитора, эмоционально-художественного насыщения исполнения.

Сохранить комплекс целей и задач в процессе обучения музыканта-исполнителя в формате дистанционного обучения оказалась неимоверно трудно. Еще трудней оказалась задача добиться достойного результата в процессе реализации данных целей.

Платформа Platonus, используемая Казахской Национальной консерваторией им.Курмангазы, обеспечивает лишь часть потребностей в формировании учебного процесса специальных дисциплин. Она выполняет лишь функцию фиксирования наличия учебно-методического комплекса дисциплин, музыкальной нотной литературы, заданий и выставления оценок. Сама по себе программа достаточно громоздкая и неудобная, не отвечающая запросам преподавания исполнительских дисциплин. Проведение уроков по исполнительским дисциплинам в программе невозможно. Для их проведения педагоги-исполнители использовали такие платформы как WhatsApp, Zoom, иногда Telegram. Это программы, имеющие функцию видеозвонков, позволяют хоть как-то осуществлять контроль за исполнением в режиме реального времени.

Однако вышеназванные программы также не всегда помогают в должной мере осуществлять полноценный контроль за работой студента, за исполнением произведений и последующей коррекции ошибок. Всем известно, что в период перехода на дистанционное обучение нагрузка на провайдерские сети неимоверно возросла. Сбои в работе провайдерских сетей, зависание используемых программ – явление, ставшее привычным для многих из нас. Оценить исполнение программы или произведения (когда звук отстает от картинки, или пропадает совсем, когда картинка вдруг останавливается, а звук идет прерывистым потоком) иногда становится очень сложной задачей. Проблема развития интернет технологий в общегосударственном масштабе оказала прямое негативное влияние на процесс обучения в творческих ВУЗах. Мощность и скорость интернета – необходимое условие для осуществления дистанционного обучения.

Исполнение произведений на ВСК, экзаменационных программ в записи в какой-то мере компенсировало недостатки онлайн обучения студентов-исполнителей. Однако такой выход из положения вносит свои трудности в процесс оценки исполнения, требует коррекции критериев оценки, порождает некоторые условности оценки.

Как известно, многие исполнители играют в сопровождении концертмейстеров. В процессе обучения в режиме офлайн связка педагог-студент-концертмейстер работает в прямом контакте, корректируя свои действия в соответствии с поставленными целями и задачами. Помимо достижения общих художественных целей, им необходимо решать множество технических, динамических, агогических и других задач. Именно тщательная детализация, ансамблевая слаженность в решении этих задач во многом определяет качество исполнения произведений, определяет уровень мастерства исполнителя. Решение этой задачи в условиях «дистанционки»

возможно решить лишь поэтапно, в несколько приемов. Педагог работает со студентом в онлайн режиме, добиваясь оптимального результата. Процесс работы над произведением подразумевает одновременное разучивание его с концертмейстером. Это необходимо для того, чтобы студент знал и слышал, как произведение должно звучать с партией концертмейстера. Он уже в процессе разучивания произведения должен знать, где и сколько длится пауза, где он должен вступить после проигрыша, где и как он должен сделать динамические и агогические отклонения и т.д. Поэтому работу концертмейстеров приходится делить на несколько этапов. Сначала концертмейстер высылает запись своей партии для того, чтобы студент имел целостное представление о произведении в процессе его разучивания. По мере выучивания своей партии студент оценивает свою игру, соотносит с партией, высланной концертмейстером ранее, выявляет задачи, способствующие корректировке исполнения. Высылает свою уже выученную партию с окончательным выверенным вариантом исполнения. Концертмейстер снова записывает свою партию с учетом окончательно выученного студентом исполнения. Иногда процесс перезаписывания партий происходит несколько раз. Затем под выверенный аккомпанемент студент записывает свое исполнение и высылает на кафедру для оценки комиссией. Процесс многослойный, сложный, громоздкий. Но выходить из положения как-то надо. По некоторым дисциплинам (например, камерный ансамбль) такой процесс носит не совсем корректный оттенок. Наложение партий к примеру в трио, квартетах и т.д. требует существенной корректировки и не всегда будет отличаться корректной оценкой.

Одной из существенных проблем явилось также отсутствие инструментов (в частности фортепиано) у некоторых студентов, разъехавшихся по регионам проживания. Дисциплина общее фортепиано является обязательной для студентов всех специальностей, обучающихся в консерватории. Если наличие своего основного инструмента для студента обязательно, то по фортепиано некоторые студенты, не имеющие личного инструмента, занимались в аудиторном фонде ВУЗа. В данной связи приходится менять требования по дисциплине, пересматривать задания и находить новые формы принятия ВСК и экзаменов. Замена исполнения произведений на написание эссе по соответствующей тематике (об исполняемых ранее произведениях, о композиторах их написавших) явилось одной из форм выполнения заданий по дисциплине. Изменение требований по ВСК (составление вопросов по коллоквиумам, проверка знания терминологии), изменение количества произвдений для тех, у кого есть инструменты, замена ансамблей и аккомпанементов на пьесы и т.д. Все

это есть вынужденная мера на период перехода на дистанционное обучение. Возвращение к требованиям, отвечающим реальным запросам изучения исполнительских дисциплин, необходимо после отмены карантинных мероприятий. Возвращение к режиму офлайн в музыкальных ВУЗах обязательно для полноценного обучения исполнителей.

Подводя итог, можно сказать, КНК им.Курмангазы проводит обучение в соответствии с Государственными обязательными стандартами обучения, подразумевающими комплексное обучение специальным дисциплинам, дисциплинам общепрофессиональной направленности, социально-гуманитарным дисциплинам. В период вынужденного перехода на дистанционное обучение обозначились следующие основные задачи, требующие решения:

— пересмотр рабочих программ, переориентирование их на большую самостоятельность студентов,

— удовлетворение потребности в дополительном учебном материале,

— мониторинг качества учебных пособий, методического материала,

— мониторинг качества форм и видов контроля.

Эти задачи решались коллективом педагогов в соответствии со сложившейся ситуацией, в направлении наименьших потерь в качестве обучения. Большое внимание необходимо уделить проблемам, требующим решения в общегосударственном масштабе. Расширение возможностей информационно-коммуникационных технологий существенно увеличит возможности дистанционного обучения, позволяя сэкономить значительные ресурсы в области образования и получить новые возможности для повышения качества образования в Республмке Казахстан.

Литература:

1. Закон «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты Республики Казахстан по вопросам образования».

2. Требования для проведения ВСК, экзаменационные требования. Документы внутреннего пользования КНК им.Курмангазы.

3. УМКД по дисциплинам. Документы внутреннего пользования КНК им. Курмангазы.

Bekenova Zh., Khusainova G. A.

DEFINITION OF INTEGRATIVE PERSONAL QUALITIES OF A PRESCHOOLER IN HIS MUSICAL DEVELOPMENT AND TRAINING

Бекенова Ж.,
Хусаинова Г.А.
к.п.н., профессор

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИНТЕГРАТИВНЫХ ЛИЧНОСТНЫХ КАЧЕСТВ ДОШКОЛЬНИКА В ЕГО МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ И ОБУЧЕНИИ

Изменения содержания казахстанск ого дошкольного образования выражены в наметившейся тенденции отказа от учебно-дисциплинарной модели воспитания: педагогическая общественность стала ориентироваться на реализацию принципов гуманистической педагогики, личностно ориентированного стиля общения с дошкольниками.

Принцип интеграции содержания дошкольного образования – альтернатива предметному принципу построения образовательных программ. Основные задачи содержания дошкольного музыкального образования должны решаться и в ходе развития у детей интегративных личностных качеств, чему мы посвятили свою научную работу.

Реализуя данный принцип, мы не открываем ничего нового. В дошкольных учреждениях всегда организовывалось несколько видов детской деятельности. И все они решали задачу поликультурного развития личности ребенка. Известно, что современное дошкольное образование развивается в инновационных условиях, повышаются требования к качеству образования и итоговым результатам. На сегод-няшний день, в силу разных причин, организация образовательного процесса отстает от приоритетных изменений в целях и в содержании дошкольного воспитания и обучения с ориентиром на результат, тем самым тормозя прогрессивные изменения образовательной практики. Следует отметить, что в погоне за инновациями в педагогической деятельности, важно, чтобы не был потерян основной ориентир – разносторонне развитая, поликультурная личность дошкольника [1] .

Сейчас в соответствии с нормативными требованиями к дошкольному образованию в Республике Казахстан определены виды детской деятельности и области интеграции. В данной работе мы рассмотрим важность развития интегративных качеств дошкольников как результата его обучения и уровня его развития [1].

К созданию развивающей среды привлекаются все субъекты образовательного процесса, т.е. сотрудники детского сада в тесном сотрудничестве с родителями.

Наблюдая за детьми, мы поняли, как важно обеспечить им “зону ближайшего развития”, поэтому деятельность по обогащению среды происходит на глазах детей и с их посильным участием.

Планируя образовательный процесс, в дошкольных учреждениях используются различные формы организации детской деятельности. В качестве адекватных дошкольному возрасту форм музыкально-педагогической работы можно назвать проекты, интегрированные занятия, эксперименты, игры, беседы с детьми, наблюдения, решение проблемных ситуаций, экскурсии. Вышеназванные формы работы и виды детской деятельности не предполагают обязательного проведения традиционных занятий, построенных в логике учебной модели организации образовательного процесса.

При этом используются такие инновационные методы обучения дошкольников как метод моделирования, проектирования, метод убеждения, игровые и развивающие методы, метод побуждения к сопереживанию, эмоциональной отзывчивости, метод эвристических и поисковых ситуаций.

Проектирование на музыкальных занятиях – это комплексная деятельность, участники которой автоматически: без специально провозглашаемой дидактической задачи со стороны организаторов осваивают новые понятия и представления о различных видах музыкально-образовательной деятельности.

Музыкальный руководитель на занятиях и музыкально-организованных праздниках – менеджер детской продуктивной деятельности, источник информации, консультант, эксперт. Он – основной музыкальный руководитель проекта, при этом – партнер и помощник дошкольника в его музыкальном саморазвитии, приобретении личностных интегративных качеств [2].

Мотивация усиливается благодаря творческому характеру детской деятельности, ребенок знакомится с различными точками зрения, имеет возможность высказать и обосновать свое мнение.

Для технологии музыкально-образовательного проектирования необходима соответствующая организация музыкально-развивающего пространства группы. В группе помещают нотные издания, книги, различные предметы, детские музыкальные инструменты, энциклопедии, доступные для их понимания. Возможен выход детей в театры, концертные залы, музеи или другие учреждения, если это необходимо для реализации музыкального проекта.

Технология проектирования ориентирована на совместную деятельность участников музыкально-образовательного процесса в различных сочетаниях: воспитатель – ребенок, ребенок – ребенок, дети – родители. Возможны совместно-индивидуальные, совместно-взаимодействующие, совместно-исследовательские формы музыкально-образовательной деятельности. При этом развивается интегративное качество

«Овладевший универсальными предпосылками учебной музыкальной деятельности» в таблице 1:

Таблица 1

Интегративное качество дошкольника	*Показатели*
Овладевший универсальными предпосылками учебной музыкальной деятельности	Умеет работать по правилу и по образцу, общаться с музыкальным руководителем и выполнять его инструкции

Одно из достоинств технологии музыкального проектирования в том, что каждому ребенку обеспечивается признание важности и необходимости в дошкольной группе. Он видит результаты коллективных музыкально-исполнительских усилий детского коллектива. Конкретными результатами работы для детей на музыкальных занятиях были рисунки, аппликации, сочиненные фрагменты сказок, подготовленные тематические концерты, отдельные музыкальные номера и др. В ходе реализации музыкального проекта у детей развивается самостоятельность, активность, ответственность, чувство доверия друг к другу, интерес к музыкальному познанию при этом развивается личностное интегративное качество дошкольника «Творчески развитый, овладевающий основными музыкальными знаниями и умениями в таблице 2:

Таблица 2

Интегративное качество дошкольника	*Показатели*
Творчески развитый, овладевающий основными музыкальными знаниями и умениями	— Проявляет музыкальность в развитии; — Умеет демонстрировать творческое воображение, проявлять эмпатию

Очень важно, чтобы ребенок в дошкольном возрасте освоил такой вид деятельности как музыкальная коммуникация. Дошкольника все больше увлекает мир музыки, который он стремиться познать. Но, сле-

дует отметить, что развитие общения со сверстниками начинает приобретать характер особой коммуникативной музыкальной деятельности. Общение может подкрепляться действиями не связанными с игрой, а выступать в виде диалога, разговора по интересам, в том числе в совместных видах музыкального общения дошкольников, где проявляется личностное интегративное качество «Имеющий первичные представления о творческой музыкальной деятельности, в том числе в детском коллективе» в таблице 3:

Таблица 3

Интегративное качество дошкольника	*Показатели*
Имеющий первичные представления о творческой музыкальной деятельности, в том числе в детском коллективе	— различает первичные жанры музыкальных произведений (марш, танец, песня); звучание музыкальных инструментов (фортепиано, скрипка); — различает части произведения; — внимательно слушает музыку с эмоциональным откликом на выраженные в ней чувства и настроения в ходе совместного со сверстниками прослушивания и коллективного обсуждения; — умеет определять общее настроение, характер музыкального произведения в целом и его частей; — выделяет отдельные средства выразительности: темп, динамику, тембр; в отдельных случаях – интонационные мелодические особенности музыкальной пьесы. — умеет слушать в музыке изобразительные моменты, соответствующие названию музыкального произведения, узнавать характерные образы.

На первом этапе воспитатель формулирует проблему и цели творческого проекта, после чего определяется продукт проекта. Вводит детей в игровую или сюжетную ситуацию, после чего формулирует задачи. Задачами детей на этом этапе реализации проекта являются: вхождение в сюжет, вживание в игровую ситуацию, принятие задач и целей, а также дополнение музыкальных задач проекта. Последний пункт очень важен, поскольку одной из важных задач педагога является формирование у детей активной жизненной позиции; дети должны уметь самостоятельно находить и определять интересные вещи в музыкальном мире и вокруг. При этом приобретается следующее интегративное качество дошкольника как «Любознательный, активный» в таблице 4:

Таблица 4

Интегративное качество дошкольника	*Показатели*
Любознательный, активный	— Интересуется новым, неизвестным в окружающем мире и мире музыки; — Задает вопросы музыкальному руководителю, и любит по своему экспериментировать — Способен самостоятельно действовать (в повседневной жизни, различных видах музыкальных деятельности). — Принимает живое, любознательное участие в музыкально-познавательном творческом процессе.

На втором этапе педагог (помимо организации музыкальной деятельности) помогает детям грамотно планировать собственную деятельность в решении поставленных задач. Дети объединяются в рабочие группы, где происходит распределение ролей. Дошкольники проявляют следующее интегративное качество «Способный решать музыкальные задачи» в таблице 5:

Таблица 5

Интегративное качество дошкольника	*Показатели*
Способный решать музыкальные задачи	— может применять самостоятельно усвоенные музыкальные знания и способы различных видаз музыкальной деятельности для решения поставленной учебной задачи музыкальным руководителем; — выражает свои впечатления от музыки в движениях и рисунках,музыкальными образами; — может передавать несложный музыкальный ритмический рисунок; — способен самостоятельно начинать движение после музыкального вступления; — может активно участвовать в выполнении творческих заданий.

На третьем этапе воспитатель по необходимости оказывает ребятам практическую помощь, а также направляет и контролирует осуществление музыкального проекта. У детей происходит приобщение к музыке и развитие разнообразных музыкальных знаний, умений и навыков, в том числе проявление эмпатийности (сопереживанию в ходе музыкальной деятельности) в таблице 6:

Таблица 6

Интегративное качество дошкольника	*Показатели*
Эмоциональный, отзывчивый	— откликается на различные виды звуков; — воспринимает разнохарактерную музыку; — выразительно и ритмично двигаться в соответствии с разнообразным характером музыки; — эмоционально реагирует на произведения изобразительного искусства, музыкальные и художественные произведения, мир природы.

На четвертом этапе педагог готовит презентацию по деятельности конкретного проекта и проводит её. Дети активно помогают в подготовке презентации, после чего они представляют зрителям (родителям и педагогам) продукт собственных музыкальных видов деятельности, при этом может проявляться следующее интегративное качество «Овладевший определенными музыкально-пластическими, двигательными навыками» в таблице 7:

Таблица 7

Интегративное качество дошкольника	*Показатели*
Овладевший определенными музыкально-пластическими, двигательными навыками	— выполнять танцевальные движения: шаг с притопом, приставной шаг с приседанием, пружинящий шаг, боковой галоп, переменный шаг; — выразительно и ритмично исполнять танцы, движения с предметами. — самостоятельно инсценировать содержание песен, хороводов, действовать, не подражая друг другу.

Заключение. Таким образом, необходимо отметить, что процесс интеграции является основой для приобретения дошкольникам необходимых личностных интегративных качеств, способствующих легкому “переключению” с одного вида музыкальной деятельности к другой. Тогда ребенок перестаёт быть пассивным слушателем, а становится непосредственным участником всех музыкальных событий, происходящих в дошкольных учреждениях.

Музыкальный руководитель, включая детей в музыкально-исследовательскую деятельность, дает возможность дошкольнику самостоятельно выступить в роли исследователя и делать собственные, присущие возрасту выводы в процессе приобщения к музыкальному искусству. Используя в дошкольной музыкально-образовательной практике такие музыкальные темы как «Добро пожаловать в страну музыкальных звуков», «Играем и поем», «Потерянные ноты», «Музыкальный магазин», «В парке музыкальных загадок» мы получили ощутимые результаты обучения, где дети выступили во всех видах музыкальной деятельности как практики, а не наблюдатели как обычно, показав хорошее усвоение учебного материала, запоминание и показ образовательного результата как основного нормативного требования дошкольной системы.

Использование экскурсий в концертные залы и театры показало эффективность в изучении определенной музыкально-образовательной информации. Здесь и беседа, и наблюдение, и музыкальная игра, и даже маленький эксперимент, решение проблемных ситуаций. Дошкольники в действительности услышали и прочувствовали те или иные явления из мира музыки.

Системность тематического планирования музыкальных занятий позволила музыкальному руководителю достичь желаемого результата с дошкольниками. Важное значение получило участие дошкольников в различных детских творческих музыкальных конкурсах, в нашем случае это были Международный конкурс «ILEADER.KZ», Республиканский конкурс «Kazrio.kz», Международный конкурс «Smart star», которые дети выступили в нескольких номинациях, что позволило дошкольникам проявить себя в музыкальном отношении и показать свои развивающиеся интегративные качества в действии.

Таким образом, необходимо отметить, что развитие вышеперечисленных интегративных качеств дошкольников происходит через их собственную деятельность в процессе освоения мира музыки, когда совершается переход от подражания как самого простого проявления музыкальной активности к самостоятельным способам деятельности, к творчеству как высшему проявлению дошкольником своей музыкальной культуры.

Литература:

1. ГОСО дошкольного воспитания и обучения// приказ Министра образования и науки РК от 31 октября 2018 года № 604.

2. Афонькина Ю.А. Развитие интегративных качеств дошкольников. Методический конструктор/Ю.А. Афонькина. – Волгоград : Учитель, 2014. – 92с.

Butin Madi ,
Khussainova Gulzada

OPPORTUNITIES OF GENDER POLICY AS AN INNOVATIVE VECTOR OF TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS

Бутин М.К.,
Хусаинова Г.А.
к.п.н., профессор

ВОЗМОЖНОСТИ ГЕНДЕРНОЙ ПОЛИТИКИ КАК ИННОВАЦИОННЫЙ ВЕКТОР ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

Стремительное новообразование и развитие мультипликативных норм социального поведения и отношения общества и отдельных индивидов друг относительно друга и окружающей действительности, всегда вызывала и несомненно будет продолжать вызывать полемику у международного научного сообщества – ученых и молодых исследователей естественно- и гуманитарно-социальных наук. И все, потому что антропоцентризм, столкновение идеалистических и мировоззренческих представлений, взглядов, социальных стереотипов, общественно-культурных и научно-технологических традиций и новаций, категорично устоявшихся догм и лояльно-пластичных корректировок и т.п. извечно являются темой, объектами и предметами научных исследований, основой человекоцентрированных, – гуманных, гуманистических, наук. Наук о человеке, его жизненной и профессиональной деятельностей, психолого-педагогических когнитивных и нормативных процессов – познавательных, учебно-воспитательных, этических, управленческих и т.д.

Современные противостояния так называемых «-измов» касаемо друг друга, в частности либерализма и авторитаризма мирового общества, глобальной политики и науки как таковой, вносят свои корреляции в представлении и увековечении локальных и глобальных общечеловеческих ценностей и идеалов, а соответственно моделей планирования и проектирования целостного педагогического процесса, и в особенности музыкального образования. Поэтому острым стоит вопрос соответствия современного отечественного образования, и музыкального образования в том числе, сущности понятия, внедренный на рубеже XVIII-XIX вв. великим швейцарским педагогом И.Г.Песталоцци, т.е. своему буквальному терминологическому смыслу «формирование образа», а именно «целостного образа состоявшейся личности». Поскольку в отличие от индивида, именно личность обладает «чертами социальности и индивидуальности», говоря иначе общечеловеческими

(присущими как мужчинам и взрослым, так и женщинам и детям) и частными, – возрастными, гендерными и индивидуальными, особенностями, качествами и т.п. Из этого и исходит что природа педагогической деятельности учителя, в том числе и учителя музыки, должна быть ориентирована на формирование именно полноценного, – духовного и телесного, образа мужчин и женщин, а не только общечеловеческого силуэта, глобально-трендовой абстракции или менталитетного миража [3, с. 5, 61].

«В педагогике «гендер» принято считать структурируемым понятием социального пола, синтезирующим как культурное, так и биологическое в человеке. При этом «гендер», включая в себя половые различия, акцентирует внимание на широком круге проявлений, свойственных мальчикам и девочкам, юношам и девушкам, мужчинам и женщинам, которые так или иначе связаны с их половозрастным статусом, этикоконфессиональной и социально-культурной принадлежностью», – отмечает исследователь Ю.В. Баурова [2, с. 13].

Исходя из этого, отметим, что формирование у учащихся музыкально-художественного и культурного гендерно-ориентированного образа должно базироваться на гуманистической природе педагогики. Однако гуманизм ни в коем случае не означает полную и принципиальную личностно-ориентированность, а «напротив, – подчеркивает доктор педагогических наук, профессор П.И. Пидкасистый, – противоречит поощрению индивидуализма в силу того, что предполагает признание каждой личностью ценности личности других людей». Ведь «гуманизм не исключает, а предполагает коллективизм», естественную среду, натурную социализацию и природную предрасположенность, стремление к общению и общности с противоположным полом на равных [3, с. 67].

Однако исследователь Е.Л. Харлова в своих исследованиях описывает «особую роль реализации гендерного подхода в воспитании, способствующего раскрытию уникальных способностей, внутреннего мира ребенка, поиску путей «индивидуального духовно-нравственного развития» и относит современное значения понятия «гендер» к базовым, фундаментальным характеристикам состоявшейся личности, обусловливающим сугубо психосоциальное развитие человека [2, с. 13].

Тем не менее, гуманная, гуманистическая сущность гендерного образования заключается в комплексности подходов, рассмотрении в единстве противоположностей с учетом их особенностей – сочетании в себе композиции и декомпозиции, общего и частного и т.п.

Поэтому при реализации гендерного обучения и воспитания на музыкальных занятиях в организациях общего и дополнительного образования, а также при подготовке педагогических кадров этой области

всегда нужно помнить, что первым делом необходимо руководствоваться общими принципами демократического образования – сохранением целостности и гендерного равенства, после учет половозрастных и только затем индивидуальных особенностей.

Данные принципы должны лечь в основу планирования и проектирования содержания и структуры образовательных нормативных и теоретико-методических документов, учебных и педагогических материалов, групповых лекционных и практических занятий, в том числе лабораторных и производственных.

Гендерная политика как актуальный, значимый и ведущий компонент современного гуманизма и демократического строя светских государств на сегодня определяет следующий понятийно-категориальный аппарат: гендерные исследования, гендерное образование, гендерное обучение, гендерное воспитание, в том числе полоролевое и половое воспитание, гендерная социализация, полоролевые и гендерные отношения, половозрастные и гендерные особенности и различия, гендерный или гендерно-ориентированный подход, гендерная среда, гендернокомфортная образовательная среда, гендерные стереотипы, гендерное равенство, эгалитарность, маскулинность и феминность, гендерная идентичность, гендерная культура и т.д.

Выделяя гендерные исследования в образовании заметим, что они реализуются в основном исследователями ближнего и дальнего зарубежья, так профессор Л.И. Столярчук определяет что «гендерные исследования в педагогике характеризуются сегодня двумя тенденциями. Первая тенденция состоит в том, что педагогика становится средством получения нового знания о педагогическом проектировании гендера. Вторая тенденция состоит в том, что гендерное измерение вносится в теоретическое описание педагогических исследований, расширяя, таким образом, научный предмет педагогики. В русле названных тенденций при помощи понятийного аппарата педагогики гендерное образование рассматривается как социокультурный феномен и целостный педагогический конструкт, фактор эффективного обучения, воспитания и позитивной социализации» [5, с. 107].

Многие исследователи, в том числе и Ю.В. Баурова выделяя многокомпонентность структуры сущности гендера, определяют его содержание следующими характеристиками: биологическим полом, гендерными стереотипами, гендерными нормами и гендерной идентичностью [2, с. 13].

Так, гендерно-музыкальное образование или же гендерно-ориентированный подход в музыкальном образовании включает в себя следующие основополагающие компоненты:

– учет психофизиологических особенностей учащихся в целостном образовательном процессе;

– коррекция гендерных стереотипов и предубеждений;

– развитие культуры поведения и взаимодействий;

– периферийное рассмотрение некоторых аспектов просвещения в области равенства прав и возможностей мужчин и женщин [6, с. 68].

Справедливости ради стоит отметить, что такое выделение компонентов и определение музыкального образования весьма субъективно, но значимо в целенаправленной актуализации и оптимизации гендерных исследований в данной области. Поскольку музыкальное, хореографическое, театральное, отчасти художественное и спортивное образование по своей природе подразумевают гендерно-ориентированность, и не требуют излишних приставок и послелогов. Однако текущее состояние общего, и отчасти специального музыкального образования четко показывает нам либо полное игнорирование, либо недостаточную изученность исследователями и неудовлетворительную реализацию педагогами-практиками гендерного компонента.

Современная теория музыкального образования рассматривает:

- положения и закономерности, раскрывающие возможности искусства и педагогики в музыкальном воспитании, обучении и развитии учащихся;
- представление о ребенке как субъекте музыкального образования;
- приоритетные профессиональные качества личности учителя музыки;
- целостную модель компонентов музыкального образования;
- сущность, виды и особенности профессиональной деятельности учителя музыки и музыкальной деятельности учащихся [1, с. 5];
- методика и праксиология музыкального образования.

Говоря о видах музыкальной деятельности учащихся, общеизвестна иерархия собственно музыкальной и музыкально опосредованной деятельностей [1, с. 86-88].

Собственно музыкальная деятельность включает в себя слушательскую и музыкально-исполнительскую деятельности. Музыкально опосредованная деятельность же музыкально-образовательную и музыкально ориентируемую полихудожественную деятельности, в которых восприятие музыки происходит как через слуховое, так и через визуальное и тактильное восприятие в прилагаемом или же вспомогательном виде. Это означает что музыкальное восприятие это не только вслушивание в музыку, но и слышание музыки, постижение эстетики и семантики музыки посредством «свернутого» звучания, основой которому выступает музыкально-теоретический опыт учащихся, то есть их

внутренний слух, сформированная музыкальной памятью и музыкальным мышлением [1, с. 86-88; 4,с.56].

Так в подготовке будущих учителей музыки, обучении и воспитании обучающихся и воспитанников общеобразовательных, дошкольных организации и организации дополнительного образования нужно учитывать их

– гендерные возможности восприятия и ощущения, в частности эстетического (эмоционального) и семантического (смыслового) восприятия музыки, а также слухового, визуального и тактильного музыкального восприятия;

– гендерные несходства эмоционального интеллекта и эмоциональной отзывчивости;

– гендерные различия в музыкальном, критическом, аналитическом, творческом, синтетическом, структурном, дивергентном, конвергентном видах музыкального мышления;

– гендерные особенности кратковременной и долговременной, звуковой, зрительной, моторной, эмоциональной, социальной и пр. памяти.

Соответственно, исходя от восприятия музыки, мы выделяем музыкально-слушательскую, музыкально-зрительскую и тактильно-моделирующую музыкально-пластическую деятельности.

Восприятие музыки по немой интонации, иначе говоря, по музыкально-пластическим движениям, то есть пантомиме, танцам без слышимого музыкального сопровождения, дирижирования и т.д. или только по визуальному наблюдению за игрой на музыкальных инструментах осуществляется через музыкально-зрительскую деятельность учащихся, то есть через визуальное восприятие музыки. Тактильное восприятие музыки же реализуется посредством тактильно-моделирующих элементов музыкально-пластической деятельности учащихся, то есть через такие звучащие жесты, как похлопывание и поглаживание, благодаря которым тактильно возможно определить частоту движений, то есть ощутить темп и ритм мелодии; силу соприкосновения, то есть музыкально-выразительные штрихи.

Слушательская деятельность состоит из поверхностного пассивного или вовлеченного активного слушания музыки, которое в свою очередь подразумевает эстетическое (эмоциональное) и семантическое (смысловое) музыкальное восприятие. Разграничительным отличием активного слушания музыки от пассивного является вслушивание в музыку, когда как последнее подразумевает собой лишь фоновое, так сказать «формальное» слушание музыки. Но стоит отметить, что даже фоновое слушание музыки на протяжении долгого времени оказывает ощутимое влияние на развитие музыкальных способностей учащихся.

Музыкально-исполнительскую деятельность учащихся стоит относить к собирательной художественно-исполнительской деятельности, к которой также определяются, исходя из специфики исполнения, музыкально ориентируемая полихудожественная и иная художественная деятельности, которые по форме реализации подразумевают наружное или внутреннее; по количественной форме сольное или коллективное; по форме обусловленности условное или свободное исполнение.

Музыкально-исполнительская деятельность предполагает собой по форме исполнения вокальное, инструментальное и ритмопластическое исполнение; по форме свободного музыкального исполнения определяется как вариационное, вариация гармонии, стилевая, жанровая вариация и вариация мелодии, а также новаторское – прикладное (лейтмотивное) и эвристическое исполнение.

Музыкальное исполнение осуществляется через вокальное – аккапельное или сопровождающийся вокально-инструментальное и вокально-пластическое исполнение. Помимо этого через живое исполнение музыки на простейших, детских и элементарных музыкальных инструментах, мультимедийное виртуально-программное исполнение посредством использования музыкальных мобильных приложений и виртуально-симуляционное исполнение через такие технологии виртуальной реальности, как 3Д, а также инструментально-словесное и инструментально-пластическое исполнение.

В этих видах музыкальной деятельности нужно вести учет:

– гендерных градаций в учебной адаптивности, свободное переключения между деятельностями, нейропластичности головного мозга и конгруэнтности, гармонизации его межполушарий;

– гендерных отличий в физической гибкости, ловкости и специальной выносливости (силовой, скоростной, координационной), а также в синхронном и асинхронном владений телодвижением;

– гендерного семантического содержания музыкальной пластики.

Музыкально опосредованная деятельность как уже было указано выше включает в себя музыкально-образовательную и музыкально ориентируемую полихудожественную деятельности.

К подвидам первой деятельности относятся музыкально-теоретическая и музыкально-историческая деятельности, а ко второму музыкально-пластическая, музыкальная изобразительно-художественная и музыкально-словесная деятельности.

Соответственно в данных и вышеперечисленных видах нужно основываться на гендерный характер процессов социализации, коммуникации, социальной адаптивности, интеграции и дезадаптации, а также социального поведения обучающихся.

Обобщая, реализуя любую музыкальную деятельность учащихся, планируя и проектируя процесс, структуру, содержание, пространство и образовательную среду музыкальных занятий учителю музыки нужно обязательно учитывать гендерную предрасположенность и вовлеченность, гендерно-когнитивные способности и процессы познания, такие гендерно-психологические качества как гендерную восприимчивость, эмоциональную отзывчивость, предприимчивость и усидчивость, гендерные интересы, мотивы, стимулы и потребности учащихся и воспитанников их физиологические, анатомические и физические возможности.

Резюмируя, нужно подчеркнуть, что гендерное обучение относится к гуманистической, сравнительной и специальной (коррекционной) педагогике, на которые сегодня опирается синкретическая педагогика музыкального образования.

Изучение возможностей гендерной политики является инновационным вектором исследований процесса подготовки будущих учителей музыки, применение гендерно-ориентированного подхода в процессе обучения и воспитания учащихся и воспитанников на музыкальных занятиях, а также в ходе подготовки будущих учителей музыки позволит решить и профилактически способствовать сохранению и укреплению здоровья обучающихся.

Литература:

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений [электронный текстовой ресурс] / Э.Б. Абдуллин. – М.: Академия, 2004. – 336с.

2. Баурова Ю.В. Теоретические положения осуществления учебного процесса на основе гендерного подхода [электронный текстовой ресурс] // Журнал «Азимут научных исследований: педагогика и психология». Педагогические науки. – Тольятти: НП ОДПО «Институт направленного профессионального образования», т. 5, №2(15), 2016. – С. 13-17.

3. Пидкасистый П.И., Мижериков В.А., Юзефавичус Т.А. Педагогика: учеб. для студ. учреждений высш. проф. образования [печатный текстовой ресурс] / Под ред. П.И. Пидкасистого. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2014, . – 624с. – (Сер. Бакалавриат).

4. Радынова О.П., Катинене А.И., Палавандишвили М.Л. Музыкальное воспитание дошкольников: Учеб. пособие для студ. фак-тов дошк. воспит. высш. и сред. пед. учеб. заведений [электронный текстовой ресурс] / О.П. Радынова. – М.: Издательский центр «Академия», 1998. – 240с.

5. Столярчук Л.И. Гендерное образование: теоретические аспекты [электронный текстовой ресурс] // Известия ВГПУ. Современные проблемы воспитания: методология, теория, практика. – Волгоград: ФГБОУ ВО «ВГПУ», 2006. – С. 107-113.

6. Швецова А.В. О реализации принципов гендерного образования в российских вузах [электронный текстовой ресурс] // Журнал «Педагогическое образование в России»: Философия образования. – Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «УрГПУ», №2, 2017. – С. 67-73.

Dusembaev Kengebai

THE PROBLEM PREPARATION OF FUTURE DIRECTORS

Дюсембаев Кенжебай

БОЛАШАҚ КИНОРЕЖИССЕРЛЕРДІ ДАЯРЛАУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Күн санап өзгеріп жатқан дүбірлі дүниеде сана-сезіміміз бен дүниетанымымызға әбден сіңіп қалған көнерген ережелерден арылу, заман ағымына икемделу арқылы жаңа дәуірдің жағымды жақтарын бойға сіңірудің қажеттілігі, бұл – тәуелсіз еліміздің бақытты болашағы мен алаңсыз келешегі үшін жасалып жатқан жұмыс. Өйткені, рухани байлықтың кемел болғаны бұл жеке азаматтарымыз үшін де, әрбір жеке тұлғадан құралған қоғам, туған еліміз үшін де өте маңызды үдеріс.

Тәуелсіз еліміздің болашағы – жастарымыздың интеллектуалды көрсеткіштері олардың тек білім деңгейімен ғана емес, сонымен бірге олардың ұлттық тәрбиесімен, рухани жаңғыруымен де тікелей байланысты. Ұлттық кодтың өзегін сақтай отырып, болашаққа қадам басуымыз қажет. Білім – рухани жаңғырудың басты алғышарты. Өйткені, ой жүйесі терең, алыстан пайымдап, тереңнен тамырланған дүниетанымы кең адам ғана бәсекеге төтеп береді.

Мәдениет және өнер саласындағы жоғары білімдегі заманауи өзгерістер қоғамның, еңбек нарығының, бос уақыттың өзгермелі жағдайларына икемді бейімделе алатын және инновациялық режимде тиімді жұмыс істей алатын жаңа типтегі мамандарды даярлауға бағытталған.

Кинорежиссер мамандарын даярлайтын жоғары оқу орнының қазіргі заманғы студенттері мен бітіруші түлектеріне қандай талаптар қойылады?

Режиссерлік өнер, режиссура - белгілі бір көркем идеялық ойға құрылған біртұтас фильм туындысын жасау өнері. Режиссер –

фильмнің көркемдік тұтастығын, кейіпкерлердің өзара қатынастары арқылы саяси-әлеуметтік, фәлсафалық, азаматтық және басқа көптеген келелі мәселелерді көтеретін киноның қоюшысы, шығармашылық процесстердің ұйым4дастырушысы, әрі авторы. Киноның айтпақ ойын, тақырыбы мен тартысын анықтайды. Оның экрандағы көркемдік шешімін қарастырып, жол табады.

Жоғары көркем және педагогикалық білім беру мәселелерін шешу режиссерлік қызметтің барлық бағыттарында (сценарий, режиссура, анимация, көркем әдебиет және т.б.) оқытудың жаңа технологияларын дамытумен байланысты. [2].

Режиссердің кино туындысын жасаудағы авторлық функциясы танылған қазіргі ұғымдағы режиссерлік өнер фильмге қатысушылардың күш-жігерін бір мақсатқа жұмылдыру, кейіпкерлер өмір сүрген орта мен тарихи жағдайды мүмкіндігінше дәл, шынайы бейнелеу, көпшілік көріністерді динамикалық әрі табиғи тұрғыда көрсету секілді қызметпен тығыз байланысты. Жоғарыда аталған формалардың әрқайсысын жасау және жүзеге асыру болашақ режиссерде болуы керек білім мен дағдылардың бүкіл кешенін қажет етеді. [1].

Кейбір студенттердің жауапкершілігінің болмауы оның болашақ кәсібіне де үн қосатыны сөзсіз. Олай болса, оқу процесінде болашақ режиссерлердІ дайындауда бізге не кедергі? Осыған байланысты арнайы режиссура пәндері оқытушыларының міндеттері қандай?

Біріншісі - студенттің мамандық бойынша жұмыс табу мүмкіндігіне деген сенімділіктің төмендеуінен, әсіресе, өңірлерде маман режиссерлерге деген сұраныстың болмауы, жалақының төмендігінен, елдегі білімге деген құрметтің төмендеуінен және ештеңе істегісі келмеуінен туындаған кәсіби бағыттан ауытқуын болдырмау.

Екіншісі - мәдени білім беру мекемесіне келетін талапкерлердің жалпы мәдени деңгейінің, интеллектуалдық дәрежесін жоғарылату.

Бүгінгі таңда жоғары оқу орындарында гуманитарлық және кәсіби пәндерді оқытудың үйлесімді жүйесі қалыптастқан. Бірақ студенттің дүниетанымын тек пән оқытушылары ғана анықтамайды. Көбінесе студенттің кино тарихы мен режиссура теориясы саласындағы қарапайым сауатсыздығы оның кәсіби бағдарсыздығымен (профессиональная дезориентация) және жалқаулығымен байланысты. Бүгінгі студентті, көркем және деректі фильмдердің болашақ режиссерін, күрделі режиссура сияқты шығармашылық мамандыққа баулу қайдан басталады? Әрине, курсқа қабылдау кезеңінде, кеңес алуға әртүрлі көзқарастармен, тілектермен жастар келеді. [6] Бірақ, талапкердің көпшілігінде болашақ мамандығы туралы нақты түсінік жоқ. Орта мектептің оқу бағдарламасындағы қазақ, орыс және әлемдік

әдебиет саласынан білімдері төмен. Белгілі жазушылардың шығармаларын оқымақ тұрмақ, аттарын да естімеген.

Студенттердің кәсіби әлеуметтенуіне зерттеу жүргізген М.А.Белоконь, В.В.Звягинцева еңбектерін негізге ала отырып, болашақ режиссер болам деуші студенттерге шағын зерттеу жүргізілді.

1. Мамандықты таңдауға әсер ететін факторларды анықтау;

2. Қоғамның даму бағытыны білуі, маманға қойылатын талаптарды, құндылықтарды білуі, кәсіби сананың қалыптасу деңгейін анықтау;

Бірінші бағыт бойынша мамандықты таңдауға әсер ететін факторлар анықталды

Кесте 1. Мамандықты таңдауға ықпал ететін факторлар

Мамандықты таңдауға ықпал ететін факторлар	*%*
Мамандықтың беделділігі/ келешегі	33,7
Сұраныс	21,8
Ата-аналарының, мұғалімдерінің кеңесі/үлгісі	15,3
Гранттар саны	14,6
Жеке шешімі, қызығушылығы, ниеті	11,2
Оқу ақысының қолайлылығы	2,5
Құрдастарының үлгісі	0,9
Кездейсоқ	0,3

Сонымен студенттердің үштен біріне (33,7%) сол кездегі қоғамдық пікір бойынша мамандықтың беделділігі, келешегі оны таңдауға ықпал еткен.

Студенттердің бестен бір бөлігі (21,8%) мамандықты Қазақстандағы еңбек нарығындағы сұранысы қағидасын басшылыққа ала отырып таңдаған. Алынған зерттеулердің нәтижесі біздің қоғамда да білімді инвестициялық стратегия ретінде түсінетіндігімізді көрсетеді, өйткені респонденттердің жартысы мамандықты оның келешегі мен сұранысы сияқты көрсеткіштерді негізге ала отырып таңдаған. Респонденттердің жетіден бірі, олардың таңдауы осы мамандыққа бөлінген грант санымен байланысты екендігін анықталды (14,6%). 7% респонденттер өздерінің мамандықтарын саналы түрде таңдағандықтарын, яғни «өзінің арманынымен немесе жеке қызығушылығымен, икемділігімен, құқығымен, рухани жақындығымен» және мамандықты таңдағанда «өзі солай шешкенімен» байланыстырады (3,5%).

2,5% респонденттер қандай да бір мамандықта оқудың ақысы төмен болғандықтан таңдайды.

Осы мамандық бойынша ата-аналарының, туған туысқандарының, мұғалімдерінің кеңесімен оқуға түскендер 13,1% респондент, 2,2% респондент өзінің мамандығын «жақындарының, мысалы әкесінің» мамандығымен бірегейлендіреді.

Ұқсас мамандықты таңдауға достарының, сыныптастарының үлгісі әсер етті, бірақ аса маңызды ықпал етпеген (0,9%).

0,7% респонденттерге мамандықты таңдауға «адамдарға көмек беру, қоғамға пайдалы болу ниеті» әсер еткен.

Атап өтетін жайт, 0,3% респонденттерде өзінің болашақ мамандығына индифферентті қатынас болған, яғни, олар мамандықты «кездейсоқ, жорамалдап, жайдан-жай» таңдаған.

Осыған орай, талапкерлердің режиссерлік мамандықты таңдауы эндогендік жән экзогендік сипаттағы факторлардың басымдылық деңгейімен байланысты деп қорытындылауға болады: мамандықтың қоғамдық пікірдегі келешегі; Қазақстандағы еңбек нарығындағы кинорежиссерлік мамандықтың сұранысы; мамандықтар бойынша гранттар саны; ата-аналарының, туысқандарының, мұғалімдерінің кеңесі немесе жеке үлгісі.

Бұдан шығатын қорытынды мамандық таңдауда қоғамдық пікірге көп байланысты екендігі айқындалды.

Екінші бағыт бойынша: төмендегідей сауалнама жүргізілді:

Мақсаты: Студенттің қоғамның даму бағытыны білуі, режиссер маманға қойылатын талаптарды, құндылықтарды білуі, кәсіби сананың қалыптасу деңгейін анықтау.

Тапсырма: Төмендегі сұрақтарды оқып, «иә», «жауап беруге қиналып тұрмын», «бәлкім, жоқ», «жоқ», «өз жауабыңызы жазыңыз» деп жауап беріңіз.

1) Сіз алған білімінізді болашақта бәсекеге қабілетті болуға жеткілікті деп ойлайсыз ба?

А) Иә;

Ә) жауап беруге қиналып тұрмын;

Б) бәлкім, жоқ;

В) жоқ;

Г) өз жауабыңызы жазыңыз

2) Қоғамның дамуы, ғаламдану процесінің мамандарға қойып отырған талаптарын білесіз бе?

А) иә;

Ә) жауап беруге қиналып тұрмын;

Б) бәлкім, жоқ;

В) жоқ;

Г) өз жауабыңызы жазыңыз

3) Егер Сізде қайтадан мамандық таңдауға мүмкіндік болса, Сіз өзіңіздің таңдауыңызды қайталар ма едіңіз?

А) Иә;

Ә) жауап беруге қиналып тұрмын;

Б) бәлкім, жоқ;

В) жоқ;

Г) өз жауабыңызы жазыңыз

4*) Сіз кәсіби құндылықтарға иесіз бе?*

А) Иә;

Ә) жауап беруге қиналып тұрмын;

Б) бәлкім, жоқ;

В) жоқ;

Г) өз жауабыңызы жазыңыз

5) Өз мамандығыңызда кездесетін қиындықтарды білесіз бе?

А) Иә;

Ә) жауап беруге қиналып тұрмын;

Б) бәлкім, жоқ;

В) жоқ;

Г) өз жауабыңызы жазыңыз

6) Өзіңіздің кәсіби кітап қорыңыз бар ма?

А) Иә;

Ә) жауап беруге қиналып тұрмын;

Б) бәлкім, жоқ;

В) жоқ;

Г) өз жауабыңызы жазыңыз

Студенттердің кәсіби құндылықтарды игергендігін анықтау мақсатында сауалнама және онлайн әңгімелесу жүргізілді. Аталған анықтау сұрақтарына жауап алу жеке, ауызша және жазбаша формада жүргізілді. Бұл студенттерге ұсынылған сұрақтардың мазмұнын еркін ашуға мүмкіндік берді.

Қорытынды: Жоғары курс студенттерінің кәсіби нормалар мен ережелерді, кәсіби құндылықтарды білуі орта деңгейде болғанын көрсетті, әрі кәсіби кітап қорының төмен деңгейін анықтады. Мұның барлығы кәсіби өзіндік сананы қалыптастыру үдерісін басқару бойынша арнаулы жұмысты қажетсінеді.

Курстың қалыптасуындағы өте маңызды сәттегі басты міндет - талапкерлерді таңдайтын критерийлерді әзірлеу. Шынында да, университетке түскер сәтте актерлік шеберлігі, шығармашылық қиялы, оқуға деген ішкі қажеттілігі бар нағыз адамды сіз қалай болжай аласыз. Бұл жағдайда біздің өтініш берушілер бастан кешірген қиындықтарды, олардың «психофизикалық» әл-ауқатын, кеңестер мен емтихандардың атмосферасын ескермеуге құқығымыз жоқ. [4].

Сауал мазмұны	*«ИӘ» жауабы үлесі %*
1) Сіз алған білімінізді болашақта бәсекеге қабілетті болуға жеткілікті деп ойлайсыз ба?	68%
2) Қоғамның дамуы, ғаламдану процесінің мамандарға қойып отырған талаптарын білесіз бе?	90 %
3) Егер Сізде қайтадан мамандық таңдауға мүмкіндік болса, Сіз өзіңіздің таңдауыңызды қайталар ма едіңіз?	74 %
4) Сіз кәсіби құндылықтарға иесіз бе?	50 %
5) Өз мамандығынызда кездесетін қиындықтарды білесіз бе?	95 %
6) Өзіңіздің кәсіби кітап қорыңыз бар ма?	13 %

Өтініш берушінің шығармашылық қабілеттерін тексерген кезде, біз белгілі бір қалыптасқан тұлғаны көреміз, олардың өзіндік жеке шығармашылық жолдары, қиялдары, өзіндік ерекшелігін кездестіреміз. Бұл жағдайларда біз өтініш берушінің шығармашылық табиғатын, яғни оның шын мәнінде қандай болатындығын ашатын тапсырмаларды табуымыз керек. Болашақ режиссер болам деуші талапкер шағын сюжетті фильм түсіруі қажет, ол үшін әрине әдебиетті егжей-тегжей терең білуі тиіс. [6]

«Сынаққа келген адамдар арасынан нағыз таланттарды бірден болжау қиын .... Өйткені, олардың бірден көрінуі сирек болады... талант ұялшақ, жасқаншақ. Сонымен қатар, талант тереңде жасырылады және оны оята білу керек », - деп жазады К.С.Станиславский. . [3].

Режиссер кәсібінің күрделілігі, бүгінгі режиссер-қоюшы ғана емес, көркемдік жетекші, шығармашылық процесстерді ұйымдастырушы, ең бастысы ұжымның негізгі тәрбиеші-ұстазы. Тек режиссер ғана актерлармен ортақ тіл табысу арқылы айналасына мұраттастарды топтастыра алады. Түсірілетін фильмнің репертуарлық бағыты мен өзіндік ұстанымын анықтау, фильмдердің өзіндік формаларын, актерлік ойын үлгісін табу режиссураның ізденісіне тікелей байланысты. [1].

Болашақ режиссер мамандарын даярлау және тәрбиелеу - бұл тұлғаны қалыптастырудың бірыңғай процесі. Оқытудың сәттілігі студенттің өзіне, оның білуге және істей білуге деген ұмтылысына байланысты. Осыған байланысты « үйретуге болмайды, үйренуге болады» деген

К.С.Станиславскийдің әйгілі сөздерін еске түсіреміз. [3] Осы тұрғыдан алғанда, болашақ режисерлерді тәрбиелеуде өнердің атқарар қызметі орасан.

Бүгінде біздің өнер университетіне режиссер бола алам деген талантты талапкерлер келе ме?

Бұған тек арнайы зерттеулер жауап бере алады. Бұл арада біз айта аламыз – келеді, олар бар, бірақ жеткіліксіз. Университет қабырғасындағы төрт жылдық оқу барысында базалық орта білімі төмен студенттен режиссура саласында кәсіби маман болуға тиісті адамдарды даярлап үлгеруіміз керек. [5]

Осы орайда, біз дамуымызға ықпал етуші ең негізгі үш түйінді - Ар, Ұят, Намысты сөз етелік.

Ар – кісіні адамгершіліктен шығармай ұстап тұрушы күзетші;

Ұят – адам арға бағынбай, адамгершілік шекарасынан шығып кетіп жатқанда оянатын ішкі сезім;

Намыс – ар мен ұят екеуінен аттап бара жатқан адамды тоқтататын ішкі күш.

Осы үшеуі адамның мәдениетін, рухани адамгершілік бет-бейнесін көрсетеді.

Бұларға лайық болу үшін сана, білім, мәдениет керек. Ол үшін біздің жастарымыз Абай айтып кеткен «Жасымда ғылым бар деп ескермедім» деген өкінішін ұдайы есте тұту керек.

Бүгінде білімсіз болып қалу – күнә. Өйткені ақпарат жеткілікті. Кітап, газет-журнал, интернет сізге барлығын тауып береді. Тек іздену, табу, таңдау, сіңіру қажет.

Нағыз режиссер табиғаттың өзіне берген қабілеттерінің арқасында ғана емес, сонымен бірге өзінің табиғи қабілеттерін жетілдіретін орасан зор еңбектің арқасында шынайы шеберге айналады, өз саласында дүниетанымын кеңейтудеі үнемі біліп, үнемі бақылап, ой елегінен өткізіп отыруы қажет.

Әдебиеттер:

1. Кулешов Л. Основы кинорежиссуры Москва, 2000
2. Поляков В.Н. Современные требования к студенту и выпускнику режиссерской дисциплины/ Международный научный журнал «Символ науки» №8/2015
3. Рахимов Ә. Режиссер шеберлігі. Режиссер және шығармашылық ұжым/
https://www.google.com/search?rlz=1C1BLWB_enKZ604KZ607&ei
4. Станиславский, К.С. Собрание сочинений. Т. 3: Работа актера над собой. Ч.2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика / ред. В. Н. Прокофьев / К.С. Станиславский. - Москва: Искусство, 1956. – 503 с.
5. Феллини Ф. Делать фильм. Москва, 1984
6. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах, 1-3тт, М., Искусство

Yermekov Daniyar,
Khusainova G. A.,

CREATIVE COMPONENT OF THE TEACHER ON THE USE OF MUSIC AND COMPUTER TECHNOLOGIES IN MUSIC LESSONS IN A COMPREHENSIVE SCHOOL

Ермеков Данияр,
Хусаинова Г.А., к.п.н, профессор

ТВОРЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ УЧИТЕЛЯ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Одна из концептуальных задач всей непрерывной музыкально-образовательной системы в Казахстане – видеть учителя нестандартно мыслящего, творчески решающего проблемные ситуации, владеющего научными, профессиональными компетенциями, которые позволят успешно проводить школьные уроки. Когда урок музыки - это зеркало, которое показывает уровень общей и музыкально-педагогической культуры учителя, является мерилом его интеллектуального богатства, показателем его кругозора, эрудиции, умения использовать современные образовательные инновации, в том числе, музыкально-компьютерные технологии.

Педагогический процесс связан с постоянным творческим поиском, поскольку учителю в школе, приходится действовать в изменяющихся условиях разнообразных педагогических ситуациях.

При этом творческий процесс приобретает двусторонний характер: с одной стороны, творчество учителя, с другой - на основе применяемых им стимулирующих методов возникает творческая деятельность школьников. Творческое состояние класса необходимо поддерживать и сделать творческий поиск совместным коллективным стремлением учителя и учащихся. Творческая деятельность не может проявиться сразу, в полном объеме, но педагог постепенно приобщает ребят к этому, вырабатывая потребность в самостоятельности суждений и оценок воспринимаемых явлений, пробуждает инициативу и творческую фантазию

Из этого следует, что музыкально - педагогическая деятельность учителя представляет собой сложный комплекс взаимосвязанных элементов, владение которыми является показателем профессионального мастерства учителя музыки, которое в полной степени раскрывается на уроке музыке. В.А. Сухомлинский утверждал, что урок – это зеркало

общей и педагогической культуры учителя, мерило его интеллектуального богатства, показатель его кругозора и эрудиции [6].

В Казахстане применение музыкально-компьютерных технологий началось совсем недавно по сравнению с Западом, где такая практика существует более 20 лет. На сегодня учитель музыки должен не просто знать компьютерные технологии, а быть педагогом, активно применяющим, правильно использующим и осознающим необходимость их применения в своей работе.

Однако возникает вопрос: почему учителя музыки не используют широкие творческие возможности компьютерных технологий в своей работе, когда для их внедрения имеются все объективные предпосылки. На сегодня созданы и разработаны различные программы, методические разработки и научная литература по использованию музыкально-компьютерных технологий на уроках музыки в общеобразовательной системе.

В ходе изучения данной проблематики, для нас особый интерес представили такие направления, разработанные российскими учеными и педагогами в области музыкального образования как формирование и развитие электронного музыкального творчества (И. М. Красильников, И. Айдарова, Н. Глаголева, С. В. Пучков, М. Г. Светлов); использование и применение музыкально-компьютерных технологий в музыкальном образовании школьников (Г. С. Машошина, Д. А. Семенова, Ж. Б. Кармазина, А. О. Бороздин Т. А. Затямина, Э. В. Зауторова, О. Тарачева); развитие музыкального слуха у младших школьников в процессе электронного музицирования (А.Е.Гимро); компьютер в музыкальном образовании детей (Т.Цареградская,А.Апухтин); работа в музыкально-компьютерных студиях (В. Г. Кадина) [5].

Особое место по данной проблеме представляют вопросы музыкальных технологий как информационного поля в современной культуре (Е. Назайкинский, А. Волков, Ланнит, Е. Дуков, Е. Шашеро, А. Коровина, Г. Котляренко, Р. Кунафин, А. Айги, А. Шнитке, А. Вартафтик, Д. Ухов); массового творчества на основе компьютерных систем (Н. Наумов, Д. Садомская, Л. Литягина, М. Капустин, Ю. Петелин, Д. Рабин, В. Кальян, Р. Браун, Д. Дубровский, Ю. Рагс) [5].

Важными в изучении нашей проблематики являются вопросы истории создания электронных музыкальных инструментов (Н. Ю. Хомутская, П. Л. Живакин); сохранности здоровья при использовании музыкально-компьютерных технологий (О. В. Приходько, Е. В. Бирюлева) и другие различные вопросы по использованию музыкально-компьютерных технологий (Е. В. Орлова, М. И. Катюгян, В. О. Белунцова, В. Г. Пешняк, В. П. Чудина, А. Пресняков, В. Медников) [5].

Поэтому мы определили для себя реальные возможности использования музыкально-компьютерных технологий в процессе обучения школьников, в том числе, изучение особенностей обучения игре на синтезаторе для детских музыкальных школ и детских школ искусств, а также самой истории создания электронных синтезаторов.

При этом мы выяснили, что такая проблема, как использование музыкально-компьютерных технологий в средней общеобразовательной школе на традиционных уроках «Музыка», рассматривается недостаточно. К тому же большой проблемой в музыкально- педагогической практике оказалось состояние учебно-методической базы, а именно наличие оформленных и оснащенных кабинетов музыки. Речь не идет об «образцово-показательных» школах, имеющих на своей базе компьютерный класс, который, по мнению ведущего ученого в данной области И. М. Красильникова, можно легко превратить в специализированную студию компьютерной музыки [3;4] и проводить традиционные уроки музыки. К сожалению, такие возможности имеются не во всех школах.

Современные тенденции внедрения компьютерных технологий в образование вплотную коснулись и общеобразовательной системы Казахстана. Отсюда наблюдается заинтересованность учителей музыки в освоении этих технологий и использовании их на практике. Однако, как правило, учителя музыки имеют слабое представление о дидактических возможностях компьютерных технологий, а те, кто все же применяет их в своей практической педагогической деятельности, используют их однопланово, не исчерпывая весь потенциал при всеобщей погруженности детей в компьютерные игры, гаджеты. Это позволило определиться с темой нашей научной работы.

Основной задачей современного педагога-музыканта на уроках музыки (а сейчас и уроках искусства) становится не только передача знаний, умений и навыков, развитие музыкальных способностей учащихся, но и привитие учащимся творческого желания и развития, необходимых для дальнейшего самообразования и самореализации в условиях общеобразовательной школы. Благодаря погружению в различные виды музыкальной деятельности школьник развивается, приобретает музыкальный опыт, раскрывает свои природные музыкальные дарования и способности, удовлетворяет музыкальные интересы и потребности. Особое значение для учителя музыки приобретают создаваемые на сегодня в общеобразовательных школах образовательные условия на основе музыкально-компьютерных технологий, что не предполагает полного отхода от традиционных форм и методов, используемых на уроках музыки.

Современный учитель музыки довольно активен в информационной среде. Современные цифровые технологии позволяют редактировать при помощи компьютера фото, звучание, видео, создавать свои диски и фильмы. Благодаря эволюции компьютерных технологий и совершенствованию программ можно легко создавать энциклопедические подборки, интернетные сайты, выпускать свою «периодику», в том числе с обсуждением на форумах, в блогах (дневниках, журналах) и т. д. проведенные исследования последних лет показывают: общение с произведениями медиакультуры у детей и молодежи находится на одном из первых мест — наряду с поп-музыкой и спортом [7].

Музыкально-компьютерные технологии призваны усовершенствовать творческую музыкальную деятельность учителя музыки. Для внедрения компьютерных технологий в процесс школьного музыкального образования учителю музыки необходимы следующие технические средства: мультимедийный проектор или интерактивная доска (например, MIMIO INTRACTIVE VIRTUAl INK, Hitachi Starboard и Interwrite board), а к ним всевозможные музыкальные программы (караоке, энциклопедии, справочники, игры по освоению нотной грамоты), компьютер, синтезатор.

Одним из средств является синтезатор – инструмент с безграничными музыкально-электронными возможностями. По мнению П. Л. Живакина, у него большое будущее. Автор справедливо отмечает: «В последние годы компьютерные и коммуникативные технологии все больше затрагивают сферу культуры и особенно музыки. В свое время фортепиано произвело революцию в музыкальном образовании. Наступит день, когда схожую роль сыграет и синтезатор» [2].

Появление обучающих компьютерных программ, игр, игровых вопросов и ответов, мультимедийных кроссвордов позволяет изучать нотную грамоту и получать элементарные знания о музыке. На наш взгляд, в музыкальных классах, где проводятся уроки музыки, существует необходимость в установлении мультимедийного проектора либо интерактивной доски. Данные технологии позволяют музыкально-образовательный процесс уроков обогатить яркими и интересными событиями по музыкальному искусству (истории музеев, театров оперы и балета, биографии композиторов и дирижеров и другие), демонстрируемый музыкальный материал будет усваиваться учащимся глубже.

Синтезатор – умный и музыкальный помощник, который может значительно облегчить труд учителя музыки, увлечь учащегося и дать новые возможности для развития как педагога музыки, так и каждого школьника.

Такие качества синтезатора, как наличие спецэффектов, автоаккомпанемента, многотембровость, ритмических сбивок, секвенсера,

возможности подключения к компьютеру позволили инструменту прочно обосноваться не только в профессиональной музыке, но и получает все более широкое распространение в повседневном обиходе как инструмент любительского музицирования в домашних условиях, в том числе в различных видах музыкальной деятельности школьников на уроках музыки [1].

Важным видом музыкальной деятельности на традиционных уроках музыки было и остается слушание школьниками музыкальных сочинений композиторов по изучаемой музыкально-образовательной программе путём сравнения, исполнения произведения на фортепиано, на синтезаторе и в электронной версии аранжировщиков. При этом, обучающиеся могут сделать сравнительный анализ, выделить положительные стороны и преимущества каждого инструмента.

Немаловажным видом деятельности на уроках музыки является хоровое пение, когда учитель музыки может использовать аккомпанемента синтезатора или программы «караоке». Записав «минусовку» песни (фонограмму без главной мелодии), учитель может полноценнот направить все внимание на работу со школьным хором. Караоке сможет прекрасно влиться и во внеклассную работу. Такие аранжировки будут прекрасным фоном музыкальных сценок, сказок, концертов, музыкально-ритмических игр, физкультурных минуток с множеством подготовленных учителем музыки приемов и методов применения караоке в своей работе по музыкальному воспитанию школьников.

Благодаря своим конструктивным и функциональным особенностям современный компьютер является уникальным по своим возможностям обучающим средством. В ходе научно-исследовательской работы нами были выявлены и определены следующие возможности использования музыкально-компьютерных технологий в музыкально-образовательном процессе, которые взаимосвязаны и взаимодополняют друг друга :

1. Актуализация процесса развития творческой составляющей учителя по использованию музыкально-компьютерных технологий на уроках музыки в общеобразовательной школе.

2. Активизация музыкально-педагогической деятельности учителя за счет применения различных типов электронных учебников и электронных образовательных ресурсов, и отличающихся от традиционных учебников тем, что текст учебника сопровождается большим количеством слайдов и видеофрагментов, усиливающих эмоционально-личностное восприятие обучающимися школьниками изучаемого материала с помощью музыкально-компьютерных технологий.

3. Развитие музыкально-профессиональных способностей

учителя музыки в процессе применения обучающих музыкальных программ.

4. Применение учителем музыки аудио-визуализации учебно-музыкального материала в школе. Возможность использования на уроке музыки иллюстративного материала, аудиоматериала, иллюстраций, повышающих задействование всех каналов восприятия музыки школьниками (зрительного, механического, слухового и эмоционального).

5. Осуществление исследовательских элементов в процессе использования интерактивной доски на занятиях, когда происходит не только демонстрация тематических слайдов и видео, но и происходит развитие навыков креативно вносить изменения и сохранять их в виде компьютерных материалов для использования в процессе школьной практики.

6. Проявление креативного поликультурного начала учителя музыки по созданию новых композиционных профессионально-учебных материалов:

- выработка навыков в области композиции и аранжировки в программах FM Studio, Audio Master;

- навыки создания анимационных мультфильмов в программах Pivot, Movie Maker.

7.Формирование у учителя навыков самостоятельного овладения знаниями, использования Интернет ресурсов, электронных энциклопедий, развития навыков поиска, сбора и обработки и критического осмысления информации в сети [7].

Музыкальное образование на сегодня рассматривается как интенсивный процесс формирования информационной культуры личности как школьников, так и самого учителя музыки. Этому сегодня нельзя не учить, нельзя не развивать специальных навыков комфортной навигации в постоянно обновляющемся информационном пространстве. Образовательной целью для учителя музыки при этом становится процесс совершенствования собственной музыкально-компьютерной грамотности, которая поможет ему уверенно чувствовать себя в освоении своей творческой профессии.

Литература:

1. Гимро А.Е. // Музыка в школе. 2005. - №3.

2. Живакин П. Л. Синтезатор – это основной элемент общего музыкального образования в будущем // Музыка в школе. 2005

3. Красильников И. М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. Дубна: Феникс, 2007

4. Красильников И. М., Глаголева Н. Электронное музыкальное

творчество в общеобразовательной школе. М., 2004

5. Новые технологии в музыкальном образовании (компьютер, синтезатор, интернет): материалы Всероссийской научно-практической конференции / сост. Е. В. Орлова. М.: Библиотека журнала «Искусство и образование», 2008

6. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям, М.: Концептуал, 2016, 320с.

7. Khussainova G.. Chsherbotayeva N., Maimakova L., Argingazinova G., Sagatova A. Computer Technologies Usage in Higher Music Education System. European Online Journal of Natural and Social Sciences 2018; Vol.7, No 2 pp. 358-365

Zhanseitova Altyn,
Khussainova Gulzada

MODERN ASPECTS OF PREPAREDNESS FUTURE MUSIC TEACHER TO DEVELOP MEDIA PERSONALITY OF THE STUDENT

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

СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ПОДГОТОВЛЕННОСТИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ К РАЗВИТИЮ МЕДИЙНОЙ ЛИЧНОСТИ ШКОЛЬНИКА

В условиях современного времени, оказавшись в некомфортной среде пандемии, мировое общество столкнулось с новыми для нас проблемами и задачами в сфере образовательных услуг. Поэтому актуальность медийности как феномена, усилившего свои позиции в острой необходимости для самовыражения и самореализации людей стала очевидной, в том числе, в музыкально-образовательной среде.

Медиа (от лат. «media», «medium» — средство, посредник) — термин, первоначально введенный для обозначения феномена «массовой культуры» («mass culture», «mass media»). Это тип культуры информационного общества, который входит в понятие общей культуры и представлен печатными изданиями такими как: книги, газеты, журналы, кино, радио и телевидение, Интернет-ресурсами, всем, что связывает человека с окружающим миром, информирует, развлекает, пропагандирует, оказывает воздействие на оценки, мнения и поведение людей.

Близкие этому термину понятия: «информационная культура», (information culture), «видеокультура» (video culture), «аудиовизуальная культура» (audiovisual culture), «медиум». Сегодня нельзя утверждать, что содержание рассматриваемых терминов обрело тематическую завершенность и общепринятую смысловую определенность[3]. Можно обозначить два основных подхода к объяснению термина «медиакультура»: через её коммуникативную роль и через наделение ее значительной ролью в формировании общественного мнения. Медиакультура учащегося предстает проявлением собственно культуры и трактуется как всеобщая доступность культуры для школьника посредством продукции средств массовой информации.

Изначально понятия «человек-характеристика» было положено Джоном Локком, его «человеком естественным», и Жаном-Жаком Руссо, его «человеком общественным». В XVIII веке концепция человека активно развивалась, было понятно, что человек не просто биологический вид, но и общественное существо, и многие ученые стали это признавать. Джон Локк впервые ввел понятие «человека естественного», основанное на признании значения практического опыта в формировании человека. Руссо же говорил, что человек не может сформироваться лишь в условиях природы и своего опыта, поскольку он в значительной мере получает опыт в процессе взаимоотношений с социумом.

В XIX веке политэкономы ввели понятие «человека экономического», которое предполагало, что человек в значительной степени рационально формирует свои потребности, исходя из материальных условий и условий потребления. Уже в XX веке во французской социологии появилось понятие «человека социального», Абраам Моль очень много об этом писал в «Социодинамике культуры». Согласно его подходу, невозможно полностью определять современного человека только через мир вещей, который необходим «человеку экономическому», а нужно учитывать его культурные и духовные запросы, связанные с тем обществом, в котором он живет. И уже в последние годы ученые все чаще начали фиксировать возрастающую зависимость мира идей, который обозначил Моль, от процессов развития информационно-коммуникационных технологий, цифровизации, медиатизации[3] .

Сегодня все чаще кажется, что самые разнообразные социальные опыты становятся факторами общественной жизни только благодаря медиа. В этом отношении смартфон – только одна из возможных платформ распространения информации. Медийная среда сейчас невероятно расширилась. Говоря о «человеке медийном», мы подразумеваем связь человека со всем медиапространством, включающим как традиционные формы СМИ в виде газет, журналов и телевидения, так и новые платформы доступа к новым цифровым средам. Медийный мир

стал всеобъемлющим, то есть все социальное и культурное пространства, в котором он живет сегодня полностью медиатизировано.

Сама идея «человека медийного» – это идея человека, существование которого напрямую формируется процессом получения, потребления и осмысления медиатизированной информации, медийной средой, и социальное, индивидуальное бытование фактически реализуется в информационных и коммуникационных процессах. В условиях пандемии процесс медиатизации, который связан с производством, хранением, переработкой и потреблением информации, становится одним из основополагающих в личном и социальном опыте[7].

Требования современной школы претендуют на то, чтобы школьник обладал рядом факторов:

- решать проблемы и принимать решения,
- иметь коммуникативные навыки,
- умение критически мыслить, умение творчески применять знания,
- способность работать в группе и индивидуально,
- иметь исследовательские навыки, лидерство в обучении,
- трехъязычие.

Современное социальное, геополитическое и экономическое состояние общества, его интеграция в мировое образовательное пространство обусловило процесс модернизации системы среднего образования Республики Казахстан. Согласно данной концепции двенадцатилетняя система обучения даст возможность каждому обучающемуся более полно учесть собственные потребности, возможности и интересы в образовательном процессе на основе рационального перераспределения учебного материала по ступеням обучения.

Соответственно, все вышеназванные процессы коснулись школьного предмета «Музыка», входящего в общее направление Концепции «Технология и искусство». В связи с чем, в современной общеобразовательной практике появилась соответствующая программа с качественными учебно-методическими комплексами, позволяющими не только воспитать интерес к учебной деятельности, к познанию себя и музыкального мира, но и раскрыть содержание, суть предмета «Музыка», прошедшие процедуру апробации в условиях автономной организации образования «Назарбаев Интеллектуальная школа» (НИШ). Данная школа является общей казахстанской экспериментальной площадкой, на которой осуществляется разработка, мониторинг, исследование, анализ, апробация, внедрение и реализация современных моделей образовательных программ по уровням: начальная школа (в том числе дошкольное воспитание и обучение), основная школа и старшая школа по всем школьным предметам[1].

Цели и задачи апробированной современной программы «Музыка» соответствуют идейно-ценностной основе системы среднего образования. Основная национальная идея, которая имеет название «Мәңгілік ел», объединила в своём содержании:

- казахстанский патриотизм и гражданскую ответственность;
- уважение;
- сотрудничество;
- труд и творчество;
- открытость;
- идею об обучении в течение всей жизни.

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

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

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

- формировать активную медийную позицию себя как личности и своих успехов в медиапространстве[6].

Современный учитель музыки должен знать как и иметь конкретный алгоритм работы для реализации вышеуказанных задач.

Охарактеризуем их отдельно:

Раздел 1. Работа, основанная на академических знаниях учащихся. «Слушание, анализ и исполнение музыки» состоит из трех подразделов: «Слушание и анализ музыки», «Музыкально-исполнительская деятельность», «Музыкальная грамота». Цели обучения по предмету «Музыка» включают: основы музыкальной грамоты, навыки слушания и анализа музыки, первоначальные вокально-хоровые, ритмические навыки и навыки игры на детских музыкальных инструментах.

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

Раздел 3. «Презентация и оценивание» предполагает демонстрацию и оценивание музыкально-творческой работы, которая направлена

на формирование коммуникативных и речевых навыков учащихся через содержание музыки и других видов искусств в целом, выбранных в процессе анализа способностей и навыков в других видах деятельности. Таких как: танец, рисование, спорт, режиссерское и операторское искусство, мода и стиль, актерское мастерство[4].

В формировании медийной личности школьника в работе будущего учителя музыки должны присутствовать: ценностно-ориентированный, личностно-ориентированный, коммуникативный, деятельный, художественно-музыкальный педагогические принципы, реализация которых осуществляется через:

- полный анализ учащегося: психологический портрет, личные качества, способности и бэкграунд ребенка в той или иной деятельности, его жизненная позиция, степень желания социальной реализованности, ценности и вытекающие из них цели данной работы.
- анкетирование: личная презентация себя и защита своих позиций в вышеказанных моментах.
- поощрение творческой и исследовательской деятельности школьников на уроках музыки и активного обучения;
- развитие у обучающихся навыков критического и творческого мышления через их участие в различных видах музыкальной деятельности;
- формирование мотивации к самостоятельному поиску знаний о музыке и других, выбранных ранее, видах искусств.
- поддержка обучения учащихся посредством «оценивания для обучения», а именно дебаты в выводе об итогах проделанной работы, соответствие поставленной ранее цели конкретного проекта и результата, полученного по окончании.
- дифференциация обучения в целях стимулирования и мотивации школьников;
- межпредметная интеграция[4].

Литература:

1. http://nis.edu.kz/
2. Бондаревская, Е.В. Теория и практика личностно- ориентированного образования [текст] / Е.В. Бондаревская. - Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского педагогического университета, 2000. -352с.
3. Возчиков, В.А. Медиаобразование в педагогическом вузе Текст.: Методические рекомендации / В.А. Возчиков. -Бийск: НИЦ БиГПИ, 2000. 25 с.
4. Концепция двенадцатилетнего среднего образования Республики Казахстан. (Министерство образования и науки Республики Казахстан Национальная академия образования им. Ы. Алтынсарина).

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

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

7. The Social Media Marketing Workbook by Jason Mcdonald, 70 page, 2019

Jaworowa A.,
Khusainova G. A.

APPLYING THE "SAND" APPROACH IN THE MUSICAL ACTIVITIES OF PRESCHOOLERS

Жауарова А.,
Хусаинова Г.А., к.п.н., профессор

ПРИМЕНЕНИЕ «ПЕСОЧНОГО» ПОДХОДА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДОШКОЛЬНИКОВ

На сегодняшний день ведущей целью казахстанской дошкольной системы, отвечающей современным требованиям, является развитие личности дошкольника, который самореализовывается, будучи мобильным и, зачастую, гиперподвижным с ранних лет.

В последние годы в системе воспитания и обучения стала прослеживаться тенденция к интеллектуальному развитию ребёнка. Умственное развитие ребёнка тесным образом связано с особенностями мира его чувств и переживаний. Маленькие дети часто находятся в “плену чувств”, поскольку ещё не могут управлять своими чувствами, что приводит к импульсивности поведения, осложнениям в общении со сверстниками и взрослыми.

Соответственно, главная музыкально-воспитательная цель в процессе дошкольного обучения связана не только с передачей высочайших культурных образцов и способов контакта дошкольников с миром музыкального искусства, но и в поиске адекватных методов воспитания и обучения, позволяющих учитывать современные особенности их поведения и желания творчески показать себя.

При обучении дошкольников одним из наиболее популярных подходов на музыкальных занятиях в дошкольных учреждениях становится применение «песочного» подхода. Благодаря этому относительно новому методу, у ребенка развивается способность к самовыражению и музыкально-творческому восприятию мира. В сочетании с пальчиковой гимнастикой, драматизацией и мимическими этюдами, музыкаль-

ное занятие позволяет гармонизировать эмоциональное состояние ребенка, развивать все музыкально-познавательные процессы и сенсомоторные навыки. В условиях детского сада и школы не только психолог может использовать песочницу, но и музыкальные руководители для проведения музыкально-развивающих игр на песке.

Развитие культуры самовыражения школьников, начиная с рождения человека, в любых возрастных жизненных периодах будет отображать свои особенности. Поэтому на сегодня, в процессе организации музыкально-учебной деятельности дошкольников важны новые подходы, среди которых выделяется «песочный» подход, который помогает каждому ребёнку ориентироваться в мире культурных ценностей, творчески проявлять себя. При этом актуализируется ориентация на развитие заложенных в дошкольниках музыкально-творческих возможностей, реализация которых будет осуществляться в ходе музыкально-«песочной» работы, превращаемой для детей в личностно-значимую деятельность.

Дошкольное детство - яркая, неповторимая страница в жизни каждого человека. Это время первоначального развития личности, формирования основ самосознания и индивидуальности ребенка. Именно в этот период начинается процесс социализации, устанавливается связь ребенка с ведущими сферами бытия: миром людей, природы, предметным миром и миром музыкального искусства. Происходит приобщение дошкольников к музыкальной культуре, к общечеловеческим ценностям.

Ученые, педагоги и психологи рассматривают процесс самовыражения в творчестве как самоценность ребёнка и его личностное качество, как деятельность естественную и необходимую для развития способностей каждого дошкольника (Н.А. Ветлугина, Л.С. Выготский, Б.М. Теплов и др.) [1;2;5].

Наиболее эффективное и действенное средство воспитания и развития детей – это музыка. Один из ярких эмоциональных видов искусства. Она обладает большой силой эмоционального воздействия, воспитывает чувства дошкольников, формирует их музыкально-эстетические вкусы и предпочтения.

Задачи музыкального образования дошкольников реализуются посредством практической деятельности. Формирование и развитие дет-

ских музыкальных способностей осуществляется посредством основных видов музыкальной деятельности – восприятия (прослушивания музыки), воспроизведения (исполнения музыки) и творчества. Восприятие музыки (слушание) – это процесс, который включает в себя глубокие внутренние переживания. Слушание музыки – один из основных видов музыкальной деятельности в детском саду. В первую очередь оно выражается в умении чувствовать и эмоционально переживать музыку [1;8].

В детском саду дошкольники знакомятся с доступными образцами искусства современной, классической и казахской народной музыки.

Широко распространены музыкальные игры с программным содержанием. Они используют элементы образов в музыке, которые дают детям определенные представления о звуках [1].

Всем известно, что дети эгоцентричны, поэтому очень важно научить дошкольника смотреть на ситуацию с позиции своего собеседника. Обучая ребёнка "взгляду со стороны", мы тем самым помогаем ему по – другому взглянуть на себя, по – иному оценить собственные мысли, чувства и поведение. На музыкальных занятиях дошкольник получает возможность более полно и адекватно выразить себя через общение с музыкой [1].

Для дошкольника игра в песок – один из самых естественных способов приобщения к миру музыкального искусства, преодоления эмоционального напряжения, умения выражать свои эмоции и справляться с ними.

Применение «песочного» подхода – одна из разновидностей арт-терапии, которая строится на психологической теории К.Юнга о том, что каждый предмет внешнего мира вызывает какой-либо символ в глубине бессознательного [6]. Как считает психолог, картина на песке может быть понятна как трехмерное изображение какого-либо аспекта душевного состояния. Неосознанная проблема разыгрывается в песочнице, конфликт переносится из внутреннего мира во внешний и делается зримым [6].

Благодаря этому относительно новому подходу, у дошкольника развивается способность к самовыражению и творческому восприятию музыкального мира. Однако вместо лопатки и ведерка, как в песочнице, предлагается набор фигурок, а также бусины, кубики, миниатюрные автомобили, игрушки, кусочки дерева, монетки, камешки и т.д. В распоряжение дошкольника предоставляется все, что нужно для создания своей собственной модели внутреннего мира в миниатюре.

«Песочный» подход - прекрасный посредник для установления контакта с ребенком. Особенно, когда дошкольник плохо говорит и не может рассказать взрослому о своих переживаниях, то в таких играх

с песком это становится возможным. Проигрывая волнующую ситуацию с помощью маленьких фигурок, создавая картину из песка, ребенок раскрывается, и взрослые получают возможность увидеть внутренний мир ребенка в момент приобщения к миру музыки, в том числе [3;4].

Но это далеко не единственный плюс «песочного» подхода: он замечательно развивает мелкую моторику (песок благодаря своей структуре благотворно воздействует на тактильные ощущения и стимулирует нервные окончания, которые находятся в подушечках пальцев), фантазию, творческие способности, образное мышление и многое другое.

Работа с песком успокаивает (особенно гиперактивных детей) – в нем как будто содержится живительная солнечная энергия, которая подзаряжает дошкольника позитивными эмоциями и музыкальными, в том числе.

Песочница и «песочная терапия для детей» не только развивает творческий потенциал ребёнка, активизирует пространственное воображение, образно-логическое мышление, тренирует мелкую моторику рук, как в процессе игры на музыкальном инструменте, но ненавязчиво настраивает детей на постижение моральных истин добра и зла, строит гармоничный образ мира в процессе слушания музыкальных произведений, тем самым помогает исподволь развивать музыкальную культуру дошкольников [3;4].

Используя волшебные свойства песка, когда оживают сказки, дошкольник становится сам непосредственным участником и режиссером собственного творения, а затем видит результат собственного творчества под воздействием «песочного» подхода, ведь именно так он действует на дошкольников.

Музыкальное сопровождение и цветовые эффекты при проведении занятий по песочной терапии для детей, являются сильнейшим стимулом для развития эмоционального мира дошкольника. Кроме того, в сочетании с пальчиковой гимнастикой, драматизацией и мимическими этюдами музыкальное занятие позволяет гармонизировать эмоциональное состояние ребенка.

Игры с песком в дошкольных учреждениях разнообразны, это:

— обучающие игры обеспечивают процесс обучения чтению, письму, счету, грамоте;

— познавательные игры дают возможность детям узнать о многообразии окружающего мира, в том числе, мира музыки;

— проективные игры развивают его творчество и фантазию на музыкальных занятиях [3;4;7].

Должны соблюдаться следующие условия работы с дошкольниками:

— специальная подготовка музыкального руководителя, его творческий подход к проведению музыкальных занятий;

— у детей не должно быть аллергии на пыль от сухого песка, кожных заболеваний и порезов на руках;

— до занятия и после занятия моются руки.

— перед занятием в «песочнице» желательно провести пальчиковые игры-разминки.

— песок не должен высыпаться из песочницы;

— нельзя брать песок в рот и кидаться песком [3;4;7].

Набор игрового оборудования помимо самой песочницы составляют:

— миниатюрные игрушки (высотой 5–10 см), изображающие людей разного пола и возраста; различных животных и растения; транспорт, игрушки из «киндерсюрпризов»; различные здания и постройки;

— подручный материал: камни, семена, веточки, перья, палочки, пуговицы, одноразовые соломки для коктейля;

— плоскостные ламинированные картинки и т. д.;

— влажные салфетки [3;4;7].

Мы, работая с дошкольниками убедились, что игра с песком – одна из форм естественной художественно-музыкальной деятельности дошкольников. Это то, что ему интересно, то, чем ребёнок любит заниматься, то, чего не боится. Поэтому использование «песочного» подхода в процессе музыкальных занятий в дошкольных учреждениях становится целесообразным.

Как показала практика применения рассматриваемого нами подхода, преимуществами его использования являются:

— усиление желания дошкольников узнавать новое, экспериментировать и работать самостоятельно;

— в работе с песком хорошо развиваются тактильная чувствительность и усиливается восприимчивость к музыке;

— в играх с песком интенсивно развиваются все музыкально-познавательные функции: восприятие, внимание, мышление и память, а также пальчиковая моторика;

— совершенствуется музыкально--игровая деятельность, что в дальнейшем способствует развитию сюжетно-ролевой игры и коммуникативных навыков ребенка на музыкальных занятиях;

— песок является прекрасным средством психопрофилактики, когда у дошкольника появляется возможность «заземлять» отрицательную энергию, стабилизировать своё эмоциональное состояние.

Работа с песком на музыкальных занятиях - это не только интересно и увлекательно, но и полезно. Работая с таким материалом, дошкольник оздоравливается, активно развиваясь в музыкальном отношении.

Литература:

1. Ветлугина Н.А. Музыкальное воспитание в детском саду. М.: Просвещение,1981, 240с.
2. Выготский Л.С. Мышление и речь. М.: Национальное образование. 2016,368с.
3. Грабенко Т.М. Чудеса на песке» практикум по песочной терапии. СПб .: Изд-во « Речь», 2005
4. Зинкевич-Евстигнеева Т.Д., Грабенко Т.М. Игры в сказкотерапии. СПб 2008
5. Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. М.: Наука,1961, 312 с.
6. Юнг К.Г. Неизвестный Юнг. Киев.: Колос, 188с.
7. https://edu.mcfr.kz/article/522-pesochnaya-terapiya
8. https://nsportal.ru/detskiy-sad/muzykalno-ritmicheskoe-zanyatie/2014/01/27/detskoe-muzykalnoe-tvorchestvo

Kazhenova L. Zh.

ELEMENTS THAT IMPROVE PERFORMING SKILLS IN MASTERING THE DOMBRA INSTRUMENT

Каженова Л.Ж.,
М.Өтемісов атындағы
Батыс Қазақстан мемлекеттік университеті
«Дәстүрлі музыкалық және орындаушылық өнер»
кафедрасының аға оқытушысы

ДОМБЫРА АСПАБЫН МЕҢГЕРУДЕГІ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ШЕБЕРЛІКТІ АРТТЫРАТЫН ЭЛЕМЕНТТЕР

Қазақ халқының көнеден келе жатқан, өзінің қарапайым құрылымымен кең тараған домбыра аспабы, әр қазақ баласының өмірлік серігі, өнер тарихының шежіресі – ұлтымыздың төл құжатына айналды [1].

Орындаушының шеберлігін дамыту, ол сатылай, асықпай, бірте-бірте күрделі шығармаларға көшу, оны әсем дыбысымен, динамикалық белгілермен орындай отырып көрерменге жеткізе білу. Осы шеберлікке жету үшін, оқушы өз бетінше ізденіп, ойланып, көп дайындалуы қажет.

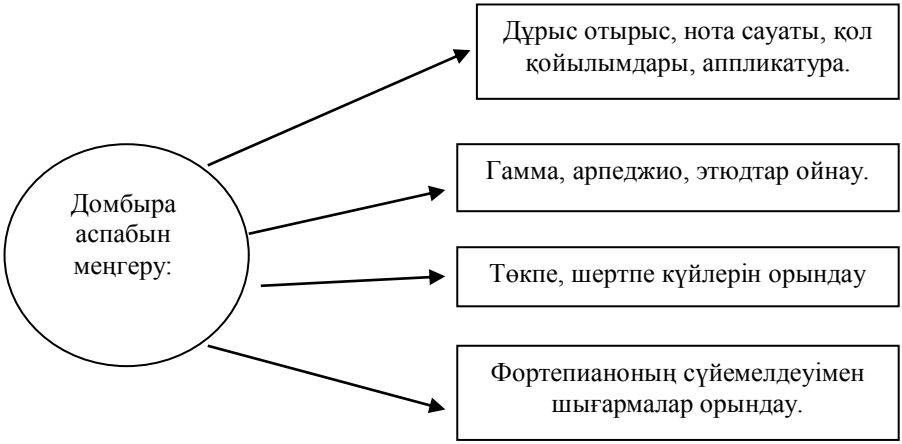
Оқушының өз ойы, өзінің шығармашылық белсенділігі, өзіндік көзқарасы болмаса, ол нағыз орындаушы бола алмайды. Оқытушы мұны әр уақытта ескеріп отыруы қажет. Оқушыға қайсы шығарманы болса да өз сана сезімімен, өзінің музыкалық дағдыландыру, мұғалімнің негізгі принциптерінің бірі болып саналады. Әрбір сабақта күйді немесе шығарманы үйренуде орындалу элементтерінің бір бөлігін ғана игеру тән болып табылады.

Оқушы көптеген тапсырманы бірдей қамти алмайтын болғандықтан, педагог бірнеше ойнау тәсілдерін бірдей үйретпеуі тиіс. Сонымен қатар, жаңа тапсырмаларды мұғалім оқушының ноталық сауаттылықты меңгеруі деңгейінде жеткізе білуі керек [2].

Домбырашы мұғалімінің бірден-бір *мақсаты* — ол болашақ орындаушы-музыкантты күй тарту өнерімен қатар, күйшілік өнердің дәстүрлі орындаушылық мектептеріне, олардың тарихы мен ірі тұлғаларына, орындау шеберлігіне, тәсілдеріне, әр дәстүрдің озық үлгілерін көңіл бөле үйретіп, ұлттық ән–күйі мен бірге әлемдік, классикалық музыканың негіздерімен таныстырып көп ұлтты музыка рухында тәрбиелеу. Ол үшін оқытушы музыкалық білімін, сезімін жетілдіре түсуі қажет [3]. Жас музыканттарды аса көрнекті композитролардың шығармашылығымен таныстырып, кәсіби өнер жолына баулу өнер мектебі ұстазының *міндеті* болып табылады.

Оқушы – орындаушы музыкант ретінде аспапта ойнау процессі арқылы қалыптасып, жетіледі. Сондықтан, оқытушының сабақты шығармашылық шабытпен, тартымды ұйымдастырып, методикалық тәсілдерді, музыкалық – эстетикалық тәжірибенің озық үлгілерін ұтымды қолдана білуі қажет.

Домбыра аспабын үйренуге келген оқушының талантты, қабілетті болуы жеткіліксіз. Өйткені, махаббатпен келіп тұрған оқушының домбыра аспабының дұрыс меңгерілуі ұстазға байланысты. Сондықтан домбыра мұғалімі әр оқушының дене бітімін, аяқ-қолдарын ескере отырып домбыра аспабын дұрыс ұстау, орындықта ыңғайлы отыру, пернелерді дұрыс, әрі таза басу заңдылықтары алғашқы сабақтардың көрінісінен байқалады.



Кесте-1. Домбыра аспабын меңгеру.

Қолдарының буыны қатып, домбыра ойнауға бейімделе алмай жүрген оқушылар оқыту тәжірибесінде жиі кездеседі. Қол саусақтарының икемділік сапасы оқушының табиғи қабілетіне байланысты деген ұғым бар. Кей кездерде талантты оқушылардың қолдарының дұрыс қойылмай қатып қалуы, ал, қабілеті орташа оқушылардың қолдарының дұрыс қойылуы жиі кездеседі.

Әрбір оқушының музыкалық қабілетіне қарамастан, оның қолдарын дұрыс қойып, саусақтарының табиғи еркін қимылмен ойнауына дағдыландыруға әбден болады. Тек мұның бәрі алғашқы сабақтан басталуы керек. Оқушының музыкалық ой-өрісінің дамуы,

орындаушылық шеберлігінің артуы, көбінесе, оның ізденуіне, аспапты дұрыс ұстап, еркін меңгеруіне байланысты [4].

Қазіргі уақытқа дейін өткен ғасырдың 60-80 жылдары "Домбыра үйрену әдістемесі" білікті домбырашы, ғалым ұстаздардың еңбектерінде осы мәселелер айқын жазылған. Сондықтан біз өзіміздің еңбегімізде жаңалық ашатындай дүния болмас. Тек, сол айтылған ережелерді әр оқушыға лайықтап, түсіндіріп беру. Ендігі кезекте қысқаша негізгі қағидаларына тоқталып өтелік:

Қойылым – қандайда бір музыка аспабын тарту кезіндегі орындаушының денесі, қолдары мен саусақтарының дұрыс орналасуы және оның аспапты дұрыс ұстап отыруы [5].

Жалпыға бірдей қалыптасқан аспап қойылымында, оқушы орындыққа жартылай отырып, арқасын тік ұстап отыруы қажет. Орындықтың көлемі оқушының бойына, дене бітіміне сай, ыңғайлы болуы шарт, себебі оқушының аяғы жерге нық тұрмай, аспапты ұстау ыңғайсыз болады.

Сурет-1. Ер баланың дұрыс отыру қалыбы [6].

Сурет-2. Қыз баланың дұрыс отыру қалыбы [6].

Домбыраға арналған жаттығулардың бір пайдасы, бұл оқушыларды төзімдікке, саусақтардың икемді қозғалысына, ұстамдылыққа тәрбиелейді. Бір ішекте ойнауға берілген жаттығу сол қол саусақтарының күшін арттыруға, әрі әрбір саусақтың бір-біріне

бағынышсыз ерікті қозғалуына мүмкіндік береді. Ал, екі ішекте кезек ойналатын жаттығулар бір позициядан екінші позицияға ауысқанда дыбысты үзбей жалғастыра әрі толық штрихтармен шығаруға үйретеді. Оқушымен жұмыс жасаған кезде әр түрлі қағыстарға, позициядан позицияға көшкендегі дыбыстың үзілмеуі сияқты дайындықтардың қайсысына мұқтаж болса, соған қажетті жаттығуларды ұсынған абзал. Шығарманың қиын жері кездескен жағдайда, оны меңгеру үшін соған лайықты жаттығулар беру керек.

Домбыраның пернелерін, оның бойындағы ноталарын, қағыстардың түрлерін, позицияларды игеріп алғаннан кейін домбыра тарту техникасын өсіруге кірісу керек. Ол үшін мажор, минор гаммаларын, арпеджио, этюдтер сияқты жаттығуларды қолданамыз. Гамма, арпеджио орындаған кезде оқушының қолының бітіміне, саусақтарының салалығына,ептілігіне көңіл бөлуі абзал. Аппликатураны өзгертіп тартуға болады, ең бастысы, оқушы орындаған кезде ыңғайлы болу керек.

Оқушының сан түрлі шығармаларды домбырада фортепианоның сүйемелдеуімен, орындап, музыка мәдениетінің озық үлгілерімен кеңінен танысуы, оның ойнау шеберлігінің артып, ой-өрісінің кеңейе түсуіне игі ықпал етеді. Бұл істі тыңғылықты жүзеге асыру үшін оқытушы оқушыны осы орындаушылық өнердің қыр-сырына тиянақты түрде баули білуі қажет. Оқушы орындаушы-музыкант ретінде аспапта ойнау үдерісі арқылы қалыптасып жетіледі. Оқушы көптеген тапсырманы бірдей қамти алмайтын болғандықтан, педагог бірнеше ойнау тәсілдерін бірдей үйретпеуі тиіс. Сонымен қатар, жаңа тапсырмаларды мұғалім оқушының ноталық сауаттылықты меңгеруі деңгейінде жеткізе білуі керек. Сондықтан оқытушының сабақты шығармашылық шабытпен келістіре ұйымдастырып, әдістемелік-эстетикалық тәжірибенің озық үлгілерін ұтымды қолдана білуі қажет. Оқытудың негізі – көркем шығармамен жұмыс жасау. Мұнда оқушы өзінің кәсіби білімін толықтырып, тәжірибе жинақтайды. Ең бастысы шығарманы өз бетінше үйреніп, орындауға дағдыланады.

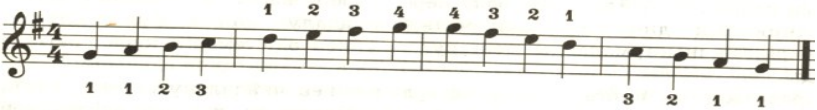
Оқушы шеберлігінің өсіп, даму жолдары – ең жауапты да, қиын жұмыстарының бірі-оқушының сол қол саусақтарының шеберлік жылдамдығын өсіру. Бұл үшін әр сабақ сайын гамма, этюд, әртүрлі жаттығуларды пайдалану керек. Әр музыкант үшін қол жүгірту, жаттығу күнделікті әдетке айналуы тиіс [7].

Гаммалар мен арпеджиолар оқушының орындаушылық техникасын арттыруға берілетін жаттығулар [8]. Гамма – грек алфавитінің үшінші әрпінің аты, осы үшінші әріп арқылы орта ғасырда музыкалық дыбыстардың ең төменгі дыбысын белгілеген. Ғылыми түсінік бойынша бір октава маңындағы дыбыс қатары, мұндағы ладтың

басқыштары бірінен соң бірі тізбектеліп жоғары немесе төмен қарай жүреді, қарапайым қылып айтсақ бір аттас нотанын екінші бір аттас нотаға дейінгі аралықты гамма дейді. Гамма- мажорлық және минорлық болып бөлінеді [8].

Мажорлық гаммалар құлаққа жағымды, көңілді әсер етеді. Мажорлық гамманың өзі екігі бөлінеді:

1) табиғи; 2) гармониялық.

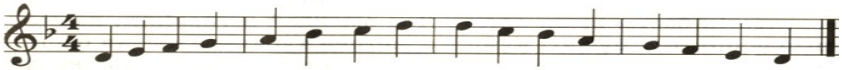


Сурет-7. Табиғи *"Соль мажор"* гаммасы

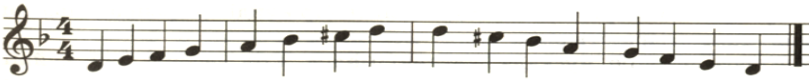
Сурет-8. Гармониялық *"Соль мажор"* гаммасы

Минорлы гамма – ол мұңды, нәзік, ұяң болып келеді. Минорлы гамма 3 түрге бөлінеді:

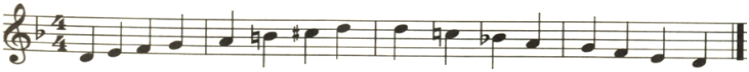
1) табиғи; 2) гармониялық; 3) мелодиялық.



Сурет-9. Табиғи *"ре минор"* гаммасы



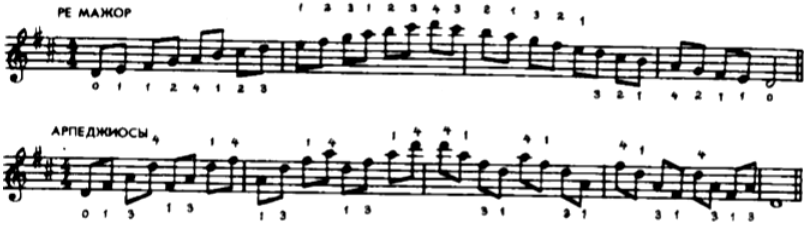
Сурет-10. Гармониялық *"ре минор"* гаммасы



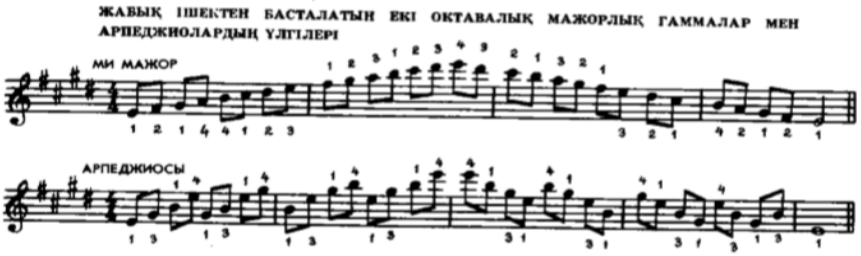
Сурет-11. Мелодиялық *"ре минор"* гаммасы

Гамма жаттығуларын орындаған кезде ең алдымен жай темпте тартып машықтану керек. Гаммаларды әбден үйреніп алған соң, әуенін үзбей бір ырғақпен орындауға тырысу керек [8].

Арпеджио – аккорд дыбыстарын бір мезгілде емес, бірінен кейін бірін жалғастырып үзбей ойнау әдісі [8].



Сурет-12. Ре мажор гаммасы мен арпеджиосы



Сурет-13. Ми мажор гаммасы мен арпеджиосы

Домбыраға арналған жаттығулардың бір пайдасы, бұл оқушыларды төзімдікке, саусақтардың икемді қозғалысына, ұстамдылыққа тәрбиелейді. Бір ішекте ойнауға берілген жаттығу сол қол саусақтарының күшін арттыруға, әрі әрбір саусақтың бір – біріне бағынышсыз ерікті қозғалуына мүмкіндік береді. Ал, екі ішекте кезек ойналатын жаттығулар бір позициядан екінші позицияға ауысқанда дыбысты үзбей жалғастыра әрі толық штрихтармен шығаруға үйретеді. Оқушымен жұмыс жасаған кезде әр түрлі қағыстарға, позициядан позицияға көшкендігі дыбыстың үзілмеуі сияқты дайындықтардың қайсысына мұқтаж болса, соған қажетті жаттығуларды ұсынған абзал. Шығарманың қиын жері кездескен жағдайда, оны меңгеру үшін соған лайықты жаттығулар беру керек.

Оқушы дұрыс аппликатуралық тәсілдерді білуі үшін мажор мен минор гаммаларын, сондай-ақ арпеджио тәпіздес пассаждардың саусақтарын өте жақсы меңгеруі керек, өйткені болашақта шығарма кезінде осындай пассаждар кездескен жағдайда қиналмастан тартып кетеді.

Домбыра пәні бойынша оқыту үдерісін ұйымдастыру және іске асыру жағдайлары

Домбыра пәні оқытуда «*Дамыта оқыту технологиясы*» қолданылады. Сабақтың негізгі ұйымдастыру формасы практикалық жеке сабақ. Сабақтың барысында жаңа педагогикалық

технологиялармен оқытудың әр түрлі әдіс тәсілдері қолданылады. Білім алу көзінде қарай төмендегі әдіс-тәсілдер қолданылады:

Шығарманы аспапта ойнауда жаңа білім беру әдісі, репродуктивтік әдісі,

өнер құралдарын пайдалану әдісі, талдау және зерттеу әдісі, есту және сақтау әдісі. Шығарманы үйретуде: аспапта ойнату, оқытушымен бірге орындау, шығарманы талдау, тактілеу, фразамен үйрету барлығы осы әдіске кіреді.

Оқытуды ұйымдастырудың бұл формалары мен оқыту әдістері оқу тәрбие процесін тиімді ұйымдастыруға, мақсатты анықтауға, оқушыны кәсіби деңгейгеде орындаушылық қабілетін арттыруға мүмкіндік беріледі.

Жаттығулармен дайындық. Оқудың алғашқы кезеңінде арнаулы жаттығулармен міндетті түрде дайындалу керек, себебі, бұл жаттығуларсыз оқушы дұрыс дыбыс шығара білуді, қолдың буындарының дұрыс қозғалысын қалыптастыруды жақсы меңгере алмайды. Бір ескертетін жәй: оқушының сол қол буындарының бір қалыпты жылжып, ретпен қозғалысын қадағалау, гамма, арпеджиомен жаттығу техникалық өсудің бірден–бір жолы. Гамма және арпеджиомен жұмыс жасағанда дыбыстың тазалығына, құндылығына, ритмикалық дәлдігіне үлкен көңіл бөлген жөн [9].

Оқушы орындайтын шығармаларды бірте-бірте күрделендіріп оларды кідіріс жасамай ойнайтындай дәрежеге жетуі керек. Әрине, заман өзгерістерімен бірге халықтың әлеуметтік тарихи жағдайының өзгеріп отыруы табиғи құбылыс. Күй өнеріне бұрынғы құйма құлақтық дәстүрлі әдісіміз бен бірге нота сауаты, арнайы музыкалық жан-жақты білім ағымы қосылды. Бірақ халықтық, дәстүрлі нұсқадан ауытқыдық деп айта алмаймыз.

Домбыра тартудың екі орындаушылық түрі қалыптасып: оның бірі күй орындау болса, екіншісі фортепианоның сүйемелдеуімен ойналатын шығармаларды ойнау. Оқушылардың орындау техникасын арттыруға күй сипатты жаттығулардың, әр түрлі қағыстарға, әдістерге, гаммалар мен арпеджиолар ойнаудың әсері мол.

Фортепианоның сүйемелдеуімен домбырада шығармаларды орындаған кезде әр түрлі тәсілдерді пайдаланамыз. Мысалы: шертіп ойнау тәсілі – шығармаларда вариация орындаған кезде қолданады; қос ішекте қағып ойнау тәсілі – оң қолдың сұқ саусағымен төмен, ал, бас бармақпен жоғары қағып ойналады. Бұл әдісті тез екпінде орындалатын шығармаларда кездестіруге болады.

Оқушының сан түрлі шығармаларды домбырада фортепианоның сүйемелдеуімен, орындап, музыка мәдениетінің озық үлгілерімен кеңінен танысуы оның ойнау шеберлігінің артып, ой-өрісінің кеңейе

түсуіне игі ықпал етеді. Бұл істі тыңғылықты жүзеге асыру үшін оқытушы оқушыны осы орындаушылық өнердің қыр-сырына тиянақты түрде баули білуі керек.

Оқытудың негізгі – көркем шығармамен жұмыс жасау. Мұнда оқушы өзінің кәсіби білімін толықтырып, тәжірибе жинақтайды. Ең бастысы шығарманы өз бетінше үйреніп, орындауға дағдыланады. Шығармамен жұмыс жасау арқылы оқушы өзінің кәсіби білімін жетілдіріп, тәжірибе жинақтайды. Ең бастысы, оқытушы оқушының шығармасын өз бетінше үйреніп орындауына дағдыландыру керек. Шығарманы алғашқы үйреткенде жеңіл әуендерден бастаған жөн. Әуендердің мазмұны оқушы түсінігіне жақын, әрі жеңіл болуы шарт. Шығарма таңдап берерде оқытушы оқушының жас шамасына, орындаушылық мүмкіндігіне қарай шығарма беріледі. Шығарманың орындау әдіс-амалдарын игергеннен кейін, көркемдік мәнін ашып, түсініп, автордың негізгі ойын жеткізуге жағдай жасау керек. Фортепиано сүйемелдеуімен шығарма орындау ең алдымен ұжымдық орындаудың үйлесімділігі болуы шарт.

Домбыра үйренудің кейбір бағыт бағдарына тоқтала отырып, қазіргі таңда, күй үйренудің екі үлкен дәстүрлік сипатына аса мән беріп қастерлеп үйренуіміз керек. Мұның өзі ғасырлардан бері келе жатқан бай тәжірибеге сүйене отырып, халықтық педагогиканың бір саласы күй үйренумен ұштастыра білуіміз керек.

Домбыра тартуды үйрену оңай шаруа емес екенін онымен көп жылдар бойы шұғылданып келе жатқан ұстаз жақсы біледі. Бұрынғы кездегі дәстүрлі күй үйретумен қазіргі күй үйретудің арасында көптеген айырмашылық бар. Әрине, бұрынғы аталарымыздың күй үйрену тәжірибесін одан әрі жалғастыру басты міндетіміз.

Бұл жұмысымызта, өз тәжіриебемізде жиі кездесетін, ең бастысы оқушының музыкалық қабілетін, қолдарыдың қойылымын, оң қол, сол қол саусақтарының шеберлігін, музыкалық өрнектерді, тербелісті, қағыстарын, динамикалық дыбыс бояуларын, өз бетімен жұмыстануға ықпал ететін мысалдар, мәселелер көрсетілген.

Қазіргі кездегі оқытудың жаңа кезеңінде, жалпы білім берудің түбегейлі өзгеріп, өз ұлттық өнеріміздің өткені мен бүгінгі дамуын жас ұрпаққа толық беру мүмкіндігіне қол жеткізіп отырған жағдайда музыкалық білім беруді тиімді ұйымдастыру арқылы саналы да, өнерлі, жан – жақты білімді, өз халқының мол мұрасын қастерлеп, жалғастыратын, Отанын сүйетін азамат тәрбиелеуде айтарлықтай нәтижеге жетуге болатыны сөзсіз. Жоғарыда айтылып кеткендей, ол үшін мұғалімнің өзі жан – жақты білімді, әсіресе психология, педагогика, тарих сияқты пәндерден хабардар болуы керек. Сонымен қатар оқытушының ой – өрісі, түсінігі кең болуының арқасында

музыкалық шығармаларды тыңдатып, үйрету барысындағы байланысын тиімді қолданып, оқушыға жеткізе білу, жүзеге асыру болып табылады.

Күйді, шығарманы үйретудегі қызықтырудың бір жолы ретінде оқушыға болжап оқыту, жалғастырмақ, күйді аяқтау әдістерін қолданып, оны орындаған кезде мазмұнын, эпизотын баяндап, үзінділерді анықтап отырса оқушы өзі дайындалған кезде де соны есіне түсіріп, жаттауына да жеңіл болады.

Ең бастысы, ата – бабаларымыз келешек үрпаққа қалдырып кеткен бай рухани мұрасын құрметтеп қастерлеуге, отаншыл болып өсуіне жетелейді және сұлулыққа деген көзқарасы дамып, тұлғаның өз бетімен жұмыс жасауға, ізденуге ықпалын тигізеді.

Мұның бәрі оқушылардың санасына, еркіне, әсіресе, олардың сезімі мен ұшқыр қиялына зор әсер етеді.

Әдебиеттер:

1. Сейдімбек А. Казақтың күй өнері. Астана «Күлтегін» 2002 ж
2. Жайымов.А, Бүркітов. С,.Ысқақов. Б. Домбыра үйрену мектебі. Алматы.:Өнер, 1992.
3. Мұратбаева Ә.Қ. Домбыра аспабында оқыту әдістемесі. Оқулық құралы / Ә.Қ.Мұратбаева. – А:, 2019. – 130 б.
4. Жайымов А. Домбыра ойнау өнері. Алматы.:Өнер, 1993.
5. Сахарбайқызы К.Домбыра - дастаны. Алматы .:Мектеп, 2002.
6. Сахарбаева К.С. Домбыра үйрету әдістері (әдістемелік оқу құралы). – Алматы.: Маркет, 2006. - 164 б.
7. Мырзағалиев Т. Домбыра саз,.Алматы.:Мұрагер. 1999.
8. Спанов. Ө. Домбыра үйренейік. Алматы,:Әуен. 2000 .
9. Тастанов Х. Домбырадан сабақ беру методикасы. Алматы.:Жазушы, 1997.

Latyshova Larissa

CONTRADICTIONS AS ONE OF THE SOURCE OF THE DEVELOPMENT IN THE PIANO EDUCATION

Латышова Л.В.

ПРОТИВОРЕЧИЯ КАК ИСТОЧНИК РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ

Современная фортепианная педагогика развивается в условиях постоянного динамичного взаимодействия множества компонентов обучения. В этом процессе наряду с четкими образовательными целя-

ми и задачами существует проблема противоречий. «В обучении продвижение совершается не вопреки, а благодаря наличию противоречий, которые, в конечном счете, проявляются как движущие силы, как источник развития» [1, с. 51-52]. «Противоречия возникают там, где есть рассогласование: целей, интересов, позиций; мнений, взглядов, убеждений; личностных качеств; межличностых отношений; знаний, умений, способностей; функций управления; средств, методов деятельности; мотивов, потребностей, ценностных ориентаций; понимания, интерпретации информации; оценок и самооценок» [6].

Рассмотрим проблему противоречий в фортепианной педагогике в таких взаимосвязанных системах, как: «предмет обучения и индивидуальные качества обучаемого», «учитель и ученик», «традиционные методы обучения и современные технологии», функционирующих на различных уровнях музыкального образования.

Взаимосвязь предмета обучения и индивидуальных качеств обучаемого предполагает, что, с одной стороны, обучение исполнителей требует приобретение практических и теоретических знаний в комплексе с развитием музыкальных способностей и творческих качеств личности в условиях интерпретационной множественности и индивидуального подхода. «Урок фортепианной игры у хорошего учителя, то есть у художника-пианиста, - тот узловой пункт, где знание приводит к действию, действие же опирается на знание» [3, с. 167]. Новое знание способствует накоплению опыта, открывает новые горизонты познания и поднимает уровень мышления, но одновременно с этим формирует и стереотипы мышления. С другой стороны, в процессе обучения игре на фортепиано для формирования исполнительских навыков требуется физическая (двигательная) тренировка и мышление по трафарету. Здесь наблюдаются различные уровни противоречий соответственно индивидуальности, общему музыкальному и техническому развитию каждого обучаемого, стилевого соответствия исполняемой музыки. Важно создание условий для развития творческих способностей обучаемых, преодоление стереотипного мышления и мыслительных трафаретов. В этой связи приоритетная современная концепция студентоориентированного (студентоцентрированного) обучения, ключевой идеей которого является осознание того, что все вузы, преподаватели и студенты уникальны, становится источником новых возможностей для развития системы «предмет обучения и индивидуальные качества обучаемого» на основе выявления и преодоления противоречий. Так, например, в ситуации, когда «студент самостоятельно строит свои учебные планы и выбирает учебные программы, преподавателям бывает крайне затруднительно проявить свои педагогические способности и человеческие качества. Зачастую они вынуждены идти

на поводу у студентов, ориентируясь на их незрелые потребности, а не на свой научный, педагогический, практический и жизненный опыт» [2]. «Идеал» педагога - это тот, кто во всех случаях, со всех точек зрения умеет и знает больше, чем ученик, даже если ученик гениален» [3, с. 156].

В системе взаимоотношений «учитель и ученик» противоречия зарождаются на фоне исторически сложившихся противоположных традиций, характеризующих отношение преподавателя к действиям ученика. Первая позиция – авторитарная, при которой обучающий учит только собственным примером, погружает обучаемого в совместные действия, но, следуя стереотипам, пресекает инициативу как своеволие. При этом часто применяется «подавление» как основной принцип «управления». Вторая позиция – либерально-толерантная, характеризуется взаимодействием ученика с обучающим не столько действию, сколько ориентировке на цель, на способы ее достижения, на поиски новых способов... «При совместно-поисковой позиции избегаются крайние, однозначные оценки и суждения, допускаются различные трактовки учителем действий ученика» [4, с. 228]. Кроме того, «психологи предлагают различные классификации стилей преподавания, которые связаны с личностными особенностями обучающих и с трудом подвергаются изменениям. Например, выделяют такие стили, как репродуктивный, творческий, эмоционально-ценностный, эмоционально-импровизационный, эмоци-онально-методичный, рассуждающе-импровизационный, рассуж-дающе-методичный» [2]. При всех противоречиях, различные педагогические подходы имеют право на существование, рождают переходные, смешанные варианты, вытекающие из логики учебного процесса и обусловленные той или иной педагогической ситуацией.

В фортепианной педагогике противоречия традиционных методов обучения и современных технологий являются источником обогащения форм преподавания и расширения информационного поля для всестороннего профессионального и личностного развития обучаемых. С одной стороны в процессе усвоения учебного материала обучающимся значительную роль играет репродуктивная деятельность, так как только занятия на инструменте могут подготовить обучаемого к полноценному восприятию и усвоению теоретических знаний, подвести к обобщениям. Вместе с тем, такие современные технологии, как, например, дисклавир, позволяют преодолеть границы и расстояния в передаче знаний и исполнительских приемов, усовершенствовать и дополнить процесс обучения.

Опыт преподавания игры на фортепиано в условиях дистанционного обучения показал, что ни одна из имеющихся on-line технологий

не способна в полной мере создать реальные акустические условия для работы над художественным образом, средствами художественной выразительности и звуком, что делает контактное обучение наиболее эффективным, незаменимым и ценным.

В процессе формирования фортепианной техники противоречия возникают во все периоды обучения между уровнем развития ученика и изменением усложняющегося репертуара. Произведения незнакомого стиля часто ставят учащегося в трудное положение, так как требуют совершенно нового звучания, иной фразировки и манеры ритмического интонирования. Техническая работа протекает в двух измерениях: в русле общего развития техники и способа преодоления технических трудностей при изучении данного произведения.

Противоречия, которые проявляются в технической работе, могут быть обязательными и предусмотренными, то есть при индивидуальном обучении учитель должен быть готов поставить индивидуальный для каждого нового случая «диагноз».

В процессе работы пианиста над техникой можно выделить основные сферы возникновения противоречий:

1. Противоречие, заключенное в понятии «техника исполнителя».

В данном случае с одной стороны техника – это средство воплощения содержания идеи, образа музыкального произведения, а с другой стороны наличие несоответствия уровня технического развития пианиста, его исполнительского аппарата тем музыкальным задачам, которое ставит перед исполнителем музыкальное произведение. Запускается процесс «подтягивания техники», но нужно учитывать, что «…усложнение репертуара нередко приводит, как в спорте, к травмирующим ситуациям, а так же к необратимым последствиям для дальнейшей карьеры исполнителя» [5, с. 6]. В некоторых случаях фортепианная техника исполнителей имеет тенденцию отделяться от музыкального содержания, что входит в противоречие с эстетикой и философией фортепианной педагогики.

2. Противоречия в слуходвигательных связях пианиста.

Звуковой замысел, возникающий как модель во внутреннеслуховых представлениях исполнителя до его двигательной реализации, связан с внутренним мышечным ощущением предшествующего движения. При этом внутреннее представление требует идентичного воплощения, но реальное звучание или движение оказывает воздействие на соответствующее внутреннее представление и видоизменяет его. Слухо-двигательную связь необходимо целенаправленно воспитывать, начиная с постановки содержательно-звуковых задач. «Даже самая узкая техническая цель и каждое упражнение должны иметь музы-

кальный смысл, колористическую и образную характеристику» [1, с. 60]. Целью формирования, укрепления и совершенствования слухо-двигательной связи является достижение мгновенной реакции двигательного аппарата пианиста как импульс, исходящий от слуха. Замысел, слуховое представление определяют смысл и формы технической работы, а техническая работа воздействует на слуховой замысел. Закономерно, что в процессе занятий под влиянием многократных повторений и проб представление цели меняется. «Представление о звуке вызывает необходимое мышечное чувство, необходимое действие. Закрепленное успешным сочетанием, представление о звуке превращается в представление о движении. В свою очередь, успех от удачного движения работает как подкрепление, действие происходит все более естественно, все более автоматизируется, разгружая сознание для решения новых проблем» [4, с. 173].

3. Противоречия в технической работе пианиста.

Противоречия присутствуют и в формировании двигательного навыка исполнителя. С одной стороны, игровой аппарат пианиста должен быть гибким, способным легко перестраиваться, но важно наличие отработанных навыков, автоматизированных форм движений. «Иногда они облегчают выполнение технической задачи, но чаще перенос закрепленного повторением двигательного приема возвращает исполнителя к однажды найденным звучаниям, мешает выйти за пределы привычного интонационного трафарета» [1, с. 63]. С первых шагов обучения важно воспитывать фундаментальные принципы формирования исполнительского аппарата, внедрять в сознание ученика и закреплять практически мысль о том, что звучание инструмента зависит от исполнительского приема, который определяется ясностью музыкальной цели и слуховой волей. «Налаженная и нерасторжимая связь слуха и движения - воспитанная быстрая и точная реакция всего двигательного аппарата исполнителя на веления слуха - является лучшим способом осуществления любой музыкальной задачи» [1, с. 65].

Наличие слуходвигательной связи не дает гарантии, что все сразу получится. Правильное представление приема еще не есть владение им. Прием требует отработки и многократного повторения. «Способы технической тренировки, направленные как на интенсивное развитие аппарата исполнителя, так и на преодоление трудных мест в исполняемом произведении, заставляют варьировать темп и динамику, вычленять отдельные интонации и мотивы, использовать технические варианты, нарочитую акцентировку, фактурные усложнения и т.п. Все эти способы приводят к… звучаниям, чаще имеющим очень мало общего с конечной целью…» [1, с. 61]. Техническая работа как бы уводит от задуманной цели. Постановка промежуточной цели для частичного ре-

шения исполнительской задачи, предполагает наличие других дополняющих заданий. Рекомендуется использовать метод технических вариантов, при котором изменяется туше, динамика, штрихи и формы движения, при условии приведения к созданию намеченного слухового образа. Преподавателю необходимо четко формулировать частные задачи для понимания учеником того, что каждое упражнение, каждый новый способ работы есть ступенька к овладению целым.

«Путь к совершенству, или идеалу исполнения, - это отнюдь не прямая дорога, а очень часто сочетание несочетаемого, соединение противоположного, «раскачивание маятника» в ту и другую стороны до тех пор, пока не будет найден искомый, индивидуальный для каждого исполнителя художественный результат» [5, с. 12].

Литература:

1. Кременштейн Б. К вопросу о противоречиях как источнике развития в процессе обучения музыканта-исполнителя //Сб. Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 7. Сост. Руденко И.В. – М.: Музыка, 1986. – 160 с. (с. 51-65)

2. Лебедев А.Н. Уровневая система образования: психологические проблемы и решения//- URL: https://cyberleninka.ru/article/n/urovnevaya-sistema-obrazovaniya-psihologicheskie-problemy-i-resheniya (дата обращения: 12.01.2021).

3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. - М.: Музыка, 1988.-240 с.

4. Подуровский В.М., Суслова Н.В. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности.-М.: «Владос», 2001. – 320 с.

5. Путь к совершенству. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – СПб.: Издательство «Композитор». – 2007. – 392 с.

6. Слепцова С.А. Учитель и ученик: причины возникновения конфликтов// Молодой ученый. - 2010. №3(14). - с. 261-263. - URL: https://moluch.ru/archive/14/1260/ (дата обращения: 12.01.2021).

Ossetrova Viktoriya

THE ROLE OF ETUDES IN THE DEVELOPMENT OF THE VIRTUOSO-PERFORMING COMPETENCE OF A MUSICIAN-PIANIST

Осетрова В.С.
преподаватель отделения «Фортепиано»,
ГУ «Комплекс «Музыкальный колледж –
музыкальная школа-интернат
для одаренных детей» г. Павлодар

РОЛЬ ЭТЮДОВ В РАЗВИТИИ ВИРТУОЗНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ МУЗЫКАНТА-ПИАНИСТА

Перед учебными заведениями встала острая необходимость воспитания выпускников, которые в состоянии успешно работать в выбранной сфере деятельности, обладающие универсальными и предметно-специализированными компетенциями, способствующими его социальной мобильности и устойчивости на рынке труда.

Современное общество требует от специалиста высокой культуры образованности и способности к самосовершенствованию. Все это, конечно же, напрямую зависит от полученных знаний, умений и навыков, которые постепенно формируют профессиональную компетентность.

Целью профессионального музыкального обучения является подготовка солиста-виртуоза. Одним из важных этапов становления музыканта-пианиста является развитие виртуозно-исполнительской компетенции. Возрастающие требования к уровню виртуозности требуют интенсивных методов работы над техникой. Как правило, это зависит от тщательно спланированного репертуара учащегося, в который входит огромное количество произведений разных стилей, жанров и форм. Значительное место в наработке технических приемов и поиск наилучшей передачи технического воплощения творческой идеи принадлежит жанру фортепианного этюда. Изначально он представлял собой пьесу, направленную на развитие фортепианной техники и виртуозности исполнения. Со временем жанр постепенно обогатился, обретя глубокие художественные задачи. Огромное значение имеет последовательность и систематичность изучения этюдов в достижении профессионального мастерства пианиста-виртуоза. С помощью этюдов можно развивать технические и художественные способности учащихся и студентов, так как этот вид музыкального творчества способствует формированию навыков и умений, необходимых для исполнителя. По утверждению И. Оношко «в процессе обучения постоянное, целена-

правленное развитие виртуозного мастерства учащегося является одним из важнейших условий развития его художественных способностей, пианистического аппарата и профессионального роста в целом» [4, с.87].

История возникновения и развития этюда как жанра рассмотрена Н. Терентьевой в диссертации «Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано» [6]. Российские исследователи классифицируют этюды на три вида: инструктивные, характеристические и концертно-художественные.

Для развития технических навыков и укрепления пианистического аппарата рекомендуется начинать с инструктивных этюдов. По определению А. Терентьевой: «инструктивный этюд – законченное музыкальное произведение, предназначенное для совершенствования мастерства исполнителя и преследующее учебные цели. В основе этюда лежит, как правило, одна техническая задача (определенный вид исполнительской техники); он строится на материале одной фактурной формулы, которую композитор непрерывно использует на протяжении всего сочинения (принцип сохранения единства мелоритмофактурной формулы)» [6, с. 5].

Наиболее яркими образцами являются инструктивные этюды К. Черни, М. Клементи, Р. Крамера, Г. Беренса, А. Гедике. В них ясно поставлена техническая задача, вместе с тем они мелодичны и понятны для изучения, «тонизируют» руки, способствуют развитию гибкости и эластичности межкостных ладонных мышц. Работа над инструктивными этюдами представляет собой не только упражнения для развития кисти и пальцев, но и физическую тренировку для достижения выносливости игрового аппарата в целом. Данная работа помогает учащемуся достичь хорошего ощущения клавиатуры, ровности звука, чувство ритма.

Практически все пианисты со школы знакомятся с этюдами Черни в редакции Г. Гермера ор. 299 и ор. 740. Однако этими сборниками не ограничивается огромное наследие этюдов композитора. Менее известным сборником является «Ежедневные упражнения» ор. 337. Каждый этюд, перед которым стоит рекомендация сколько раз нужно повторить данное упражнение, представляет собой упражнение не больше одной страницы. В опус входят этюды на скачки, двойные ноты, репетиции, октавную, аккордовую технику. В отличие от других этюдов, в большинстве из них технические трудности даны в партиях обеих рук. Интересен сборник упражнений ор. 802, который состоит из 6 разделов в 3 тетрадях. Каждый раздел направлен на развитие определенных технических навыков. Первая тетрадь состоит из упражнений для пальцев, а именно выработка приемов независимости каждого от-

дельного пальца при удерживании одной клавиши. Во Вторую тетрадь входят упражнения на подворот первого пальца, смена пальцев на той же клавише, растяжение пальцев, двойные ноты. В Третьей тетради можно встретить упражнения на гаммообразные восходящие и нисходящие движения, аккордовую и октавную технику. Все эти упражнения помогают овладению фортепианной фактуры для дальнейшего изучения более сложных произведений.

Таким образом, инструктивные этюды направлены на развитие профессионально-технических навыков пианистов. Введение в педагогический репертуар этюдов на начальном этапе обучения, в школе и колледже, заложит основы технического мастерства, и в ВУЗе помогут совершенствованию уже приобретенной техники.

Следующей ступенью в развитии виртуозно-исполнительской компетенции учащегося является изучение художественных этюдов, которые ставят не только технические, но и художественные задачи, поиск новых красок звучания. На появление данного направления, в фортепианном творчестве, повлияли ранние образцы программно-романтического этюда получившие определение как «характеристические этюды». Этюды ряда композиторов XIX века Л. Шитте, И. Мошелеса, А. Лемуана, А. Дювернуа, У.Ст. Беннетта, имеют поэтически-образную основу, обобщенную программу. По мнению исследователя И. Портной, характеристические этюды «не стали столь популярными и востребованными, нежели инструктивные и концертно-художественные, поскольку они не слишком эффективны для формирования технических навыков» [5].

В педагогический репертуар школы и колледжа входит сборник 12 характеристических этюдов ор.95 И. Мошелеса. Каждый этюд контрастен по характеру, имеет программное название и ставит задачу развития сразу нескольких видов техники. Этюд №1 «Anger» («Гнев») служит примером растяжения первого и пятого, второго и пятого пальцев, ведения 2-х голосов в одной руке, где мелодию ведет верхний голос, а нижний движется в хроматическом восходящем или нисходящем движении. Кроме того, в этюде встречаются октавная и аккордовая техника. Этюд №2 «Reconciliation» («Примирение») направлен на изучение техники перекрещивания рук, движениями секстами при постепенном насыщении фактуры. В основе этюда №3 «Contradiction» («Противоречие») тема, проводимая в разных регистрах. Вначале она звучит на «p», затем постепенно, на протяжении всего этюда, она перемещается в разные регистры, то достигает «f», то снова утихая на «pp» и постепенно вновь разрастаясь до «ff» и заканчивается на «fff». Разнообразно и фактурное проведение темы, то дублированием в октаву, на разные интервалы, то трансформируясь в трезвучные аккорды.

Далее следует торжественный этюд №4 «Juno» («Юнона») и грациозный №5 «Fairy tale» («Сказка») которые сочетают в себе сложность дифференциации сразу 2х голосов в партии одной руки, ритмические сложности, скачки и октавную технику. Этюд №6 «Bacchanal» («Вакханалия») насыщен октавной и аккордовой техникой. Этюд №7 «Tenderness» («Нежность») содержит в себе разные виды арпеджио, аккордовую технику, движение секстами, терциями, трели, ломанные октавы и как уже было отмечено в предыдущих этюдах, ведение 2х голосов в партии одной руки. В этюде №8 «Carnival scenes» («Карнавальные сцены») написанный в неаполитанском стиле (как указано автором перед началом этюда) встречаются скачки, множество трелей в партиях обеих рук, пунктирный ритм, фактура, сочетающая в себе 4х-голосие с залигованными и длинными нотами. Освоение чередования широких и узких интервалов отрабатывается в этюде №9 «Moonlight at the seashore» («Лунный свет на берегу моря»). Шутливый, игривый этюд №10 «Terpsichore» («Терпсихора») также написан на чередование широких и узких интервалов, но в отличие от предыдущего этюда отличается штрихом стаккато и более оживленным темпом, что придает этюду танцевальность. Этюд №11 «A dream» («Мечта») несмотря на насыщенную фактуру в партиях обеих рук звучит нежно. Постепенно музыка переходит в торжественную, подвижную динамически насыщенную среднюю часть, но потом снова успокаивается и остается тихой и парящей в вышине. Завершает сборник этюд №12 «Anxiety» (Беспокойство) полифонический по фактуре. Содержит скачки, репетиции и благодаря основной мелодии и чередованию подголосочных голосов поочередно в правой и левой руке создается характер беспокойства и постоянного движения. Рассмотрев данный сборник этюдов можно сделать вывод, что автор довольно часто использует полифоническую фактуру, сочетание 2-х-голосия в партии одной руки, насыщает фактуру крупной техникой, при этом, не утяжеляя звучание самих этюдов. Этюды И. Мошелеса обращены на развитие фортепианной техники у учащихся и одновременно на раскрытие музыкально-художественных задач и образов. Контуры музыкального образа, заложенные в названиях этюдов, уже с самого начала указывают на главное направление технической работы, соответствующие технические сложности. И здесь встает задача перед преподавателем и исполнителем освоить произведение, технику, необходимую для передачи звукового представления.

С развитием исполнительского искусства, жанр этюда обогащается: усложняется музыкальный язык, образ. В музыкальном искусстве рождается новый вид – концертно-художественный этюд. В своей диссертации «Фортепианные этюды Клода Дебюсси в контексте развития

жанра» И. Портная пишет: «эволюция жанра напрямую связана с развитием фортепианного исполнительства, изменениями взглядов на фортепианную технику, работу над ее совершенствованием, а также тем, какой смысл вкладывался в само понятие «фортепианная техника», какие цели преследовались в процессе ее совершенствования, какие задачи ставились в этой связи. На примере жанра этюда можно проследить эволюцию фортепианной техники, взаимодействие и взаимовлияние исполнительского искусства и композиторского творчества» [5].

Основоположниками жанра виртуозного концертного этюда являются Ф. Лист и Ф. Шопен. Концертно-художественный в дальнейшем получил развитие и совершенствование этюд в творчестве С. Рахманинова, А. Скрябина, К. Дебюсси и других композиторов. По определению Е. Шабшаевича: «концертный этюд – этюд, предназначенный не для развития техники в учебном классе, а для демонстрации её в концертном зале. Это, как правило, «этюды высшего исполнительского мастерства»» [7, с. 89].

Большое значение в работе над данными этюдами имеет слуховой контроль пианиста. Слуховой контроль и правильное представление художественного содержания произведения помогают в решении любых технических трудностей. Значение данного жанра заключается в сочетании специальных технических задач с музыкальными. Таким образом, исполняя этюды, пианист комплексно развивает исполнительское мастерство, художественное мышление и воображение, происходит профессиональный рост и формирование пианистического аппарата.

Фридерик Шопен автор 27 этюдов для фортепиано: две тетради по 12 этюдов ор.10, ор.25 и три этюда опубликованных без опуса. Будучи педагогом Ф. Шопен большое внимание уделял техническому мастерству ученика, при этом не отделял его от художественного совершенствования. В основном этюды имеют виртуозный характер, большинство из них написаны в быстром темпе и направлены на преодоление технических задач, в умеренном темпе написаны только восемь из них. Изучив этюды можно проследить особенности их сочинения. Каждый из них направлен на оттачивание определенного вида техники и является вполне самостоятельным произведением. По словам Э. Кеберлинской «оригинальность и неповторимость музыкального языка Ф. Шопена и трактовки жанра этюда отражает всю глубину и поэтичность его фортепианного стиля» [1, с.45]. Композитор вывел этот жанр на новый уровень искусства, тем самым превратив этюды в концертные сочинения, исполняемые в больших залах. Рассматривая каждый этюд по отдельности можно проследить направленность изучения

фактуры в данных произведениях. Опус 10 содержит в себе такие сложности как: достижение независимости пальцев в ломанных арпеджио, укрепление 4 и 5 пальцев на примере хроматической гаммы в этюдах №1 и №2. Медленные этюды №3 и №6 направлены на развитие умения играть кантилену, добиться выразительности звучания и «дыханию» музыкальных фраз, дифференциацию звучания фактуры. Этюды №№ 4, 5, 7-11 предполагают развитие умения играть по черным клавишам, чередование технических трудностей в правой и левой руках, а также включают восходящие и нисходящие арпеджио, чередование терций и секст, аккордовую технику. Заканчивается опус ярким «Революционным» этюдом, развивающим как мелкую, так и крупную технику, а так же передающим образ бури. Опус 25 открывает этюд As dur состоящий из арпеджированных аккордов и выразительной мелодии (верхнего голоса) на фоне баса и «певучих» гармоний. Также в сборнике встречаются этюды на развитие умения играть непрерывно ровно двойные терции, быстрое движение секстами, октавы легато, скачки. Заканчивает опус этюд с moll написанный разложенными аккордами в параллельном движении, в быстром темпе. Этюд в творчестве Ф. Шопена стал самостоятельным художественным жанром, занявшим значительную роль в исполнительской и педагогической деятельности пианистов.

Ференц Лист автор 12 трансцендентных этюдов, 6 больших этюдов по Паганини, а также концертных этюдов. Изначально планировал создание 48 этюдов-упражнений во всех мажорных и минорных тональностях и сочинил 12 упражнений по примеру этюдов ор.740 своего учителя К. Черни. Через время Лист вернулся к своей задумке и переработал упражнения в «Большие этюды». Так появилась 2 редакция этюдов, но и она не удовлетворила композитора и со временем Лист создал 3-ю редакцию «Этюды высшего исполнительского мастерства» (Трансцендентные этюды). Проанализировав сборник можно заметить, огромное разнообразие содержания и широкое использование технических средств. В каждом этюде разрабатывается сразу несколько видов техники, от гаммообразных пассажей и арпеджио до октав и аккордовых последовательностей. Используются все регистры инструмента, расширяется диапазон, фактура обогащается на столько, что автор использует запись нотного текста в 3 строчки вместо двух. По словам Я. Мильштейна «в этюдах Лист порождает и развивает новое отношение к инструменту, открывает новые звуковые возможности, ставит перед исполнителем новые выразительные задачи» [3, с.5] Большинство этюдов имеют программные названия, на что сам композитор указывает в заглавиях, эпиграфах и предисловиях. В соответствии с этим принцип образности является основным принципом исполнительского

искусства Листа. Из выше сказанного можно сделать вывод, изучая этюды Ф. Листа пианист вырабатывает умение исполнять любой вид техники, через стремление передать программное содержание музыки развивает навыки виртуозного владения инструментом, тем самым нарабатывает компетентность в своей деятельности.

«Концертные этюды Шопена и Листа, по утверждению Т. Масловой, воплощают идею свободы, раскрепощения и пластической координации всех частей пианистического аппарата. Концертность как качество этюдного жанра проявила себя в высокой концентрации артистизма исполнителя, в виртуозном и монументальном стиле, в реализации крупного штриха, полнозвучной аккордовой и пассажной технике, мелодической выпуклости, декламационности интонирования, волевой ритмике, яркой контрастности динамических уровней» [2]. Модель этюдов Шопена и Листа явились основой для последующих композиторов. Так Сергей Рахманинов создатель двух опусов этюдов-картин ор.33 и ор.39. Определение «этюды-картины» своим произведения дал сам композитор. Название пьес свидетельствует о синтезе виртуозно-пианистических задач и стремлению к красочности и характеристичности образов в музыке. Многие этюды-картины представляют собой виртуозно-концертные пьесы, сопоставимые с «этюдами трансцендентального исполнения» Ф. Листа. Однако характер образности и средства фортепианного изложения Рахманинова значительно отличается от романтического пианизма Листа. Этюды-картины не имеют заголовков и определенной программы, но по сведениям близких композитору людей, в основу каждого этюда композитор вложил определенный программный замысел. Опус 33 включает в себя 6 из 9 написанных автором этюдов, ор.39 состоит из 9 этюдов-картин. Характерной особенностью этюдов-картин Рахманинова является насыщенная аккордовая фактура, яркая красочность и образностью музыки. Этюды ор.33 в большинстве своем напоминают образы природы. Так, например, первый этюд по фактуре схож с прелюдией и является как бы вступлением к циклу. Этюд №2 C dur схож по характеру и фактуре с прелюдией gis moll напоминает легкое, колышущееся дыхание ветра. Радостными фанфарами звучит вступление этюда №7 Es dur, стремительно, уверенно, скерцозно передавая атмосферу праздника. Сам С. Рахманинов писал об этюде, что хотел изобразить здесь «сцену на ярмарке». Этюд №8 g moll по звучанию и фактуре напоминает элегию. Тихая задумчивая мелодия на фоне гармонии-аккомпанемента навевает грусть и заставляет задуматься о содержании и характере произведения, напоминая дождливый тихий осенний день. Этюд es moll №6 «Метель» ярко описывает картину зимнего пейзажа, вьюги, помогая своим образов преодолеть виртуозные пассажи шестнадцаты-

ми. Заканчивается опус волевым, «властным» этюдом cis moll изложенным аккордовой фактурой со скачками. Опус 39 является последним сочинением композитора перед отъездом за границу. В этом сборнике усложняются методы изложения фактуры, а также усиливается драматизм цикла. С усложнением содержания Рахманинов выходит за рамки этюда, сочиняя произведения схожие по содержанию с поэмами, раскрывающими глубокий смысл и передающие жизненные состояния и переживания композитора. На примере этюдов-картин С. Рахманинова отслеживаются яркие художественные образы, позволяющие поставить перед собой ясное представление о звучании, которое значительно помогает совершенствованию технического мастерства.

Таким образом, концертно-художественные этюды направлены на раскрытие музыкально-исполнительского и профессионально-технического компонентов. Музыкально-исполнительский компонент направлен на раскрытие художественного образа, передачи музыкальной драматургии, верного понимания жанра, формы произведения, стиля.

На основе вышесказанного можно сделать вывод, что этюды занимают важное место в обучении пианиста-музыканта, позволяют справиться с рядом технических и художественных задач, тем самым развивая профессиональную компетентность будущего специалиста. Навыки, приобретенные в результате обучения, составляют фундаментальную основу пианизма. И именно этюды помогают добиться блестящей виртуозности, сформировать недостающее техническое мастерство, с одновременной работой над звуком, фразировкой и художественным содержанием исполняемого материала. Тем самым пианист достигает нужной беглости через средства выразительного исполнения сочинений, приобретает свободу исполнения и с легкостью справляется с любым музыкальным материалом.

Этюды включены в программы престижных конкурсов пианистов. Международный конкурс им. П.И. Чайковского состоит из 1 тура, полуфинала и финала. Одним из показательных и важных испытаний является 1 тур и именно здесь в программу входит обязательное исполнение трех виртуозных этюдов (по одному Ф. Шопена, Ф. Листа, С. Рахманинова). Еще одним из престижных конкурсов пианистов является конкурс имени Ф. Шопена в Варшаве. Организованный в 1927 году Варшавским музыкальным обществом по инициативе польского пианиста и педагога Ежи Журавлева. Конкурс состоит из отборочного раунда, трех основных и финала. В программные требования входят произведения Ф. Шопена разных жанров, в том числе этюды, с постепенным усложнением к финалу. Победителями премии становятся от 3

до 6 участников, кроме того жюри присуждают специальные призы за лучшее исполнение произведения в жанре этюда, мазурки, полонеза, сонаты и т.д. Принимая участие в конкурсах с жанром фортепианного этюда сталкиваются и юные пианисты. Здесь можно привести в пример Международный фестиваль-конкурс юных пианистов «Astana piano passion». Конкурс проводится по трем возрастным категориям: младшая, средняя и старшая группа в отборочный тур каждой из них входит обязательное исполнение виртуозного этюда. Все вышесказанное свидетельствует об актуальности и востребованности данного жанра на международном уровне.

Таким образом, можно сделать вывод, что этюды играют важную роль в развитии виртуозно-исполнительской компетенции музыканта-пианиста. Влияют на укрепление пианистического аппарата, воспитывают беглость, четкость и виртуозность пальцевой техники. Помогают развитию слуха, мышления, воображения и достижению совершенства и свободы исполнения.

Литература:

1. Кеберлинская Э. Роль фортепианных этюдов Ф. Шопена в исполнительской и педагогической практике пианистов // Современные инновации – 2018. - №4. – 50 с.

2. Маслова Т. Становление жанра романтического фортепианного этюда в России конца XIX - начала XX века 2015 ISSN 1997-292X № 10 (60) 2015, часть 2 103

3. Мильштейн Я. Этюды Ф. Листа / Я. И. Мильштейн. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 69 с.

4. Оношко И. Ю. Фортепианные пьесы виртуозной направленности в репертуаре музыкальных школ и училищ / И. Ю. Оношко // Научные труды Белорусской государственной академии музыки, 2010. – Вып. 22. – 181с.
http://rep.bgam.edu.by/xmlui/handle/123456789/161

5. Портная И. Фортепианные этюды Клода Дебюсси в контексте развития жанра. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. https://www.dissercat.com/content/fortepiannye-etyudy-kloda-debyussi-v-kontekste-razvitiya-zhanra

6. Терентъева Н. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано: автореф. дис....канд. иск. Лен. коне. - Л., 1974. - 24 с.

7. Шабшаевич Е. М. Русская фортепианная культура глинкинской эпохи. Т. II. Дис. … канд. искусствовед. – М., 1995. – 252с.

Oskenbaeva Akbota
Shaikenova Zhanar

ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT OF FRENCH HORN SCHOOL IN KAZAKHSTAN

Оскенбаева А.Е.
Шайкенова Ж.Ш.
PhD, аға оқытушы

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ВАЛТОРНА МЕКТЕБІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ДАМУЫ

Әрбір музыкалық мектептің қалыптасып, әрі қарайғы даму жолында тек орындаушылық тәжірибесі ғана емес, сонымен бірге педагогика саласының да маңызы өте зор екені белгілі. Өйткені ұрпақтар сабақтастығы болған жерде ол мектептің ғұмыры өміршең болары сөзсіз. Сол секілді Қазақстандағы валторна мектебінің де өзінің қалыптасу және даму тарихы бар. Елімізде бүгіндері валторна аспабында орындаушылық мектебінің өнер белестерін бағындырып, ұрпақтар сабақтастығының жолға қойылғанын айтуымыз керек. Осы орайда отандық валторна мектебінің қалыптасуы мен дамуына назар аударудың қажеттілігі туындайды.

Жалпы дыбыстық бояуы сырлы жұмбаққа, түрлі сезім иірімдеріне толы валторнаның үні тыңдарман назарын өзіне бірден аудартатын ерекше қасиеті бар. Валторнаның осы үні көптеген композиторлардың назарын аудартып, арнайы қаншама тамаша классикалық шығармалар жазылды. Мәселен, ұлы композитор В.А. Моцарттың өзі валторнаға арнап төрт концерт, Вена классикалық мектебінің аға өкілі Йозеф Гайдн жеке валторнаға және жеке екі валторнаға арналған концерттер жазды. Ұлы композиторлардың валторнаға арналған концерттері аспаптың дыбыстық бояуына үлкен әсер еткені белгілі. Мысалы, Й. Гайдның концерттері туралы былай дейді: «Бұл концерттерде аспаптың тың, жаңа интерпретациясы қалыптасты. Оның спецификалық дөрекілеу тембрі мейлінше жұмсарып, лирикалық үн, бояу пайда бола бастады. Й. Гайдның концерттерінің валторнаға арналған партияларында ең бастысы табиғи бояу қолданылды» [1]. Үрмелі аспаптарда ойнау өнері мен орындаушылық тарихы атақты композиторлар Вольфганг Амадей Моцарт пен Йозеф Гайдның уақытында жоғарғы деңгейге көтерілді. Композиторлардың үрмелі аспаптарда ойнайтын музыканттардың кәсіби шеберліктеріне үлкен қызығушылық танытуы соған дәлел. Яғни, валторнаның техникалық мүмкіндіктері мен көпқырлылығы зор құрметке ие болды.

XIX ғасырдың басында валторнада орындаушылық пен педагогикалық мектептердің жұмыс істеу үрдісі қалыптасты, соның

нәтижесінде валторнада ойнау дәстүрі дамып, орындаушылық тәжірибесінің жетістіктері жүйеленді. Әрине, бұл дәстүрлер мен жетістіктер алдымен оркестрде, Еуропадағы ең жақсы деген симфониялық және опералық ұжымдарда қалыптасты. Көптеген концерттер, сонаталар, валторнаға арналған пьесалар болғанымен, кәсіби музыканттарды даярлау оркестр негізінде жүзеге асып келеді. Яғни валторнада аса шебер орындаушылардың көпшілігінің жеке шығармашылық өмірбаяны оркестрден бастау алып, қалыптасып, дамыды. Әлемдегі барлық валторна мектептері секілді, Қазақстандағы валторна мектебі мен оның өкілдерінің де шығармашылық жолы оркестрмен тығыз байланысты әрі олардың орындаушылық тәжірибесі педагогика саласында, шәкірт тәрбиелеуде үлкен көмегі болғаны сөзсіз. Олай болса әрбір валторнист үшін оркестрде ойнау өте маңызды. Өйткені, оркестрлік партитура аясындағы валторнаның көркемдік функциялары, экспрессивтік формалары басқа аспаптар мен аспаптық топтар бірігуінің нәтижесінде қалыптасады. Осыған байланысты валторнаның көркемдік және техникалық қасиеттері симфониялық партитураның келбетіне оның оркестрлеу техникасы мен жеке авторлық стильдің қалыптасуына әсер етеді.

Валторнада орындаушылық саласында тәжірибе жинақтау процесі әлі күнге дейін жалғасуда. Әрине, бұл валторна аспабы орындаушыларының жаңа ұрпағын тәрбиелеу мен даму бағытының қарқындылығы туралы айтуға мүмкіндік береді.

Қазақстандағы үрмелі аспаптарда орындаушылық процесі еліміздің композиторларының шығармашылығының дамуымен тікелей байланысты. Қ.Қожамияров, Л.Хамиди, А.Жұбанов, Е.Брусиловский, М.Төлебаев, Б.Байқадамов секілді тағы да басқа көптеген композиторлардың шығармаларында үрмелі аспаптарды қолдану үрдісі басталды.

Валторнада орындаушылық шеберлігінің дамуын республикамыздың үрмелі аспаптарының қалыптасуы аясында қарастыруға болады. Үрмелі аспаптарда ойнайтын еліміздің белгілі музыканттары орындаушылықпен қатар, ұстаздық қызметті де қатар алып жүрді. Белгілі гобоист, Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген әртісі, Қазақстан Республикасының білім беру ісінің құрметті қызметкері, профессор Таңатар Нұралы өзінің «Штрихи к портретам» атты еңбегінің кіріспе бөлімінде былай дейді: «ХХ ғасырдың екінші жартысы үшін Қазақстанда үрмелі аспаптарда орындаушылықтың нағыз кемелденген кезеңі болды. Оның көптеген үздік өкілдері Мәскеу, Ленинград қалаларының Жоғары оқу орындарында білім алып, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында ұстаздық қызмет етті. Консерватория қабырғасында құрамында кәсіби деңгейі жоғары

осындай мамандары бар үрмелі және ұрмалы аспаптар кафедрасы құрылды» [2, 4 б.].

С. Салимов, Т. Нұралы, Х. Жұмакенов, А. Димонт, Д. Ремизов, М.Жәрдемалиев, А. Федянин, Ю. Клушкин секілді тағы да басқа көптеген белгілі музыканттар Қазақстанның үрмелі аспаптар мектебінің негізін қалаушылары болды әрі музыкалық мектептер, колледждер мен Жоғары оқу орындарында сабақ беріп, шәкірт тәрбиеледі. Әлбетте бұл ретте С. Салимов, А. Димонт секілді еліміздегі валторна мектебінің негізін қалап, оның дамуына зор үлес қосқан әрі қаншама шәкірт дайындаған тағы да басқа көптеген белгілі музыканттар мен ұстаздарды да айтуымыз керек. Мақаламызда осы музыканттардың өмірі мен шығармашылық жолы арқылы, еліміздегі валторна мектебінің қалыптасуы мен дамуына назар аударсақ дейміз.

Қазақстандағы валторна мектебінің негізін қалаушылардың бірі – Аркадий Димонт 1937 жылдың 3 наурыз күні Архангель облысының Котлас қаласында дүниеге келді. 1955 жылы Самарқанд музыкалық училищесін тәмамдап, Мәскеудегі П.И. Чайковский атындағы мемлекеттік консерваторияға (белгілі валторнист, профессор А.И. Усовтың шеберханасына) оқуға түседі. Консерваторияны бітіріп, КСРО Мәдениет министрлігінің жолдамасымен Алматы консерваториясына келеді. Консерваторияда ұстаздық қызмет еткен 1960-1990 жылдары отызға жуық шәкірт тәрбиелейді. Шәкірттері кезінде Қазақ КСР мемлекеттік симфониялық оркестрдің, Абай атындағы мемлекеттік опера және балет театрының оркестрі мен тағы да басқа көптеген ұжымдардың валторна топтарын құрады.

Таңатар Нұралы А.З. Димонттың Қазақстандағы шығармашылығы мен ұстаздық жолы туралы былай дейді: «А.З. Димонт консерваторияға келісімен ә дегеннен-ақ үрмелі аспаптар кафедрасының концерттік өміріне белсенді араласып кетті. Ол педагог бола жүріп, Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясының симфониялық оркестрі мен Абай атындағы опера және балет театрының оркестрінде жұмыс істеді. Онға жуық жеке концертін берді, Қазақ радиосы мен телевизиясының қоры үшін біраз музыкалық шығармаларды жазып қалдырды... Орындаушылық және педагогтық қызметінен бөлек, валторнада орындаушылық теориясы мен практикасындағы жаңа ізденістер туралы әдістемелік жұмыспен айналысты» [2, 51-52 бб.].

Қазақстандағы үрмелі аспаптар мектебінің негізін қалаушылардың бірі – Сыдық Салимовтың есімі Таңатар Нұралы, Хайрулла Жұмакенов, Дмитрий Ремизов, Александр Федянин, Юрий Клушкин секілді тағы да басқа белгілі музыканттар мен педагогтардың есімімен қатар аталады. Сыдық Тәжібайұлы 1941 жылдың 15 желтоқсан күні Фрунзе

(қазіргі Бішкек) қаласында дүниеге келген. 1949-1959 жылдары Әлішер Науаи атындағы орта мектепте оқиды. Тек жоғарғы сыныпта оқитын ересектерді қабылдайтын мектептің үрмелі аспаптар оркестріне 6-шы сыныптағы Сыдық Салимовты қабылдамайды. Алайда сынып жетекшісі шәкіртінің үрмелі аспаптарға деген талабының зор екенін айта жүріп, қабылдануына ықпал етеді. Сөйтіп ол басында валторнада емес, алдымен альт аспабында, сонан соң тенорда, баритонда ойнап үйренеді.

Сыдық Салимов орта мектепті тәмамдаған соң, Мұраталы Күренкеев атындағы Қырғыз мемлекеттік музыкалық училищесінің валторна сыныбына оқуға түсіп, оны 1966 жылы бітіріп шығады. Үш жыл әскер қатарында болған Сыдық Салимов музыкалық училищедегі оқуын қайта жалғастырады. Оқи жүріп, Қырғыз мемлекеттік академиялық опера және балет театрының оркестрінде жұмыс істейді. Училищені бітірген соң 1967 жылы Мәскеу консерваториясының валторна бөліміне оқуға түседі. Ұстазы Үлкен симфониялық оркестр мен КСРО Үлкен театры оркестрінің бірінші валторнисі Б.В. Афанасьев болды. Алайда Б.В. Афанасьевтің өмірден өтуіне байланысты, 3-ші курстан бастап кеңестік валторна мектебінің негізін қалаушылардың бірі, профессор А.И. Усовтың сыныбында оқиды.

1972 жылдың қыркүйек айында консерваторияның симфониялық оркестрінің құрамымен бірге Батыс Берлиндегі Гербарт фон Караян атындағы жастар оркестрлерінің 2-ші халықаралық байқауына қатысып, өнер көрсетеді. Оркестр осы байқауда бірінші жүлдені иеленіп, лауреат атанады. Сондай-ақ оркестрге КСРО Мәдениет министрлігі атынан алғыс жарияланады. Оркестрдің байқауда көрсеткен өнері туралы «Советская культура» газетінің 1973 жылғы 9-ақпан күнгі санында «Только четыре страницы» атты мақала жарияланады. Осы мақалада Садық Салимовтың валторнадағы тамаша ойыны туралы былай деп жазды: «Чайковскийдің бесінші симфониясы орындалуда... Экспрессивті, трагизмге толы музыканың бірінші бөлімі екіншісіндегі ғажап бейнелермен алмасуда. Бейнебір Жер-Ананың өзі үн қатқандай, жан жылуы мен нәзік сезім иірімдеріне толы, терең, сырлы да сазды әуен естіледі. Валторнаға арналған бұл атақты солоны Сыдық Салимов дәл осылай ғажап орындады. Кеңестік жас музыканттардың сол жолғы ғажап жеңісінің жалпы атмосферасында Сыдық Салимов көрермен қошеметіне ерекше бөленді әрі шетел баспасөз беттерінде оның өнеріне сүйсінген пікірлер аз болған жоқ» [3].

Алғашқы дайындық кезінде-ақ жас музыканттың валторнасы үнінің сан түрлі бояуы байқалады. Сөйтіп ол бірден интернационалдық оркестрдің, кейін Үлкен театр оркестрінің құрамына қабылданады. Сыдық Салимов арада біраз уақыт өткен соң Фрунзе қаласына қайта

оралып, Қырғыз мемлекеттік өнер институтының валторна бөлімінде сабақ береді. Жалпы қырғыз елінің валторна мектебіне және валторнаға арналған шығармалардың дүниеге келуіне Сыдық Тәжібайұлының ықпалы өте зор болды. Бұл туралы «Штрихи к портретам» еңбегінде былай деп жазылады: «Сыдық Салимов Қырғыз елінде жұмыс істеген жылдары республиканың композиторлары валторнаға арнап тұңғыш рет шығармалар жазды. Олар – камералық оркестрмен орындау үшін валторнаға арналған Б.В. Феферманның «Толғаныс» («Раздумье») концерті, М.Г. Бурштиннің «Мелодия» және «Скерцо» атты екі пьесасы, М. Бегалиевтің валторнаның фортепианомен бірге орындауына арналған «Элегия» концерті. Бұл шығармалардың барлығы С. Салимовқа арналды және әртүрлі сахналарда орындалды» [2, 69 б.].

Сыдық Салимовты 1981 жылдың қазан айынан бастап Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясына валторнадан сабақ беруге шақырады. Консерваторияда жұмыс істеген 1981-2001 жылдары валторна аспабы бойынша көптеген шәкірттерін тәрбиелеп шығарады. Бұған қоса ол үрмелі аспаптар ансамблі бөлімі бойынша да өте көп студенттер дайындайды. Сонымен бірге белгілі композитор, дирижер, Казақ КСР-нің Халық әртісі Ахмет Жұбанов атындағы республикалық музыка мектебінде де дәріс береді. Сыдық Салимов валторнада орындаушылыққа баулудың осылайша екі деңгейін (бастауыш және жалғастырушы) қатар алып жүрді. Ол жас валторнада орындаушыларды тәрбиелеумен қатар, Қазақстан мемлекеттік академиялық симфониялық оркестрінде, сондай-ақ Абай атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театрының оркестрінде жұмыс істейді. Сыдық Салимов осылайша еліміздегі валторна мектебінің негізін қалаушылардың бірі болды әрі орындаушылықпен қатар, педагогика саласына да үлкен еңбек сіңірді.

С. Салимовтың шәкірттерінің бірі, белгілі валторнист, ұстаз, еліміздегі валторна мектебінің дамуына зор үлес қосып жүрген Бекмұхамбет Есіркепұлы Кәрібаевтың айтуынша, Қазақстанда үрмелі аспаптар мектебі консерватория ашылған сонау жылдардан бастап қалыптасты, сол кездің өзінде көптеген мықты музыканттарды дайындап шығарды. Қазіргі таңда да үрмелі аспаптар мектебінің деңгейі жоғары екенін айтуымыз керек. Б. Кәрібаевтың көптеген шәкірттері республикалық және халықаралық байқаулардың лауреаты атанып, әлемнің мықты оркестрлерінде қызмет істеп жүр. Мұның барлығы қазақстандық валторна мектебінің биік өнер белестерін бағындырып жатқанын дәлелдейді. Әрине, бұл Қазақстандағы үрмелі аспаптар шеберлерінің, білімді ұстаздардың еңбегінің еш кетпегенін айғақтайды.

Бекмұхамбет Кәрібаев Алматыдағы А. Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған музыкалық мектепті бітірген соң, 1970-1975 жылдары Фрунзе (қазіргі Бішкек) қаласындағы Б. Бейшеналиев атындағы Қырғыз мемлекеттік өнер институтында оқыды. Ұстаздық жолы 1980 жылы Ош қаласының музыкалық училищесінде басталды. 1987 жылдан бастап А. Абдраев атындағы республикалық музыка мектебінде, сонымен қатар Қырғыз ұлттық консерваториясында 1993 жылға дейін дәріс берді. 1999 жылдан бастап Алматы қаласындағы А. Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған республикалық Қазақ мамандандырылған музыка мектебінде валторна сыныбын жүргізіп келеді. Сондай-ақ 2008 жылдан бері Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ұлағатты ұстазы. Б.Е. Кәрібаев педагогика саласының дамуына қосқан елеулі үлесі үшін Қазақстан Республикасының Мәдениет және спорт, Білім және ғылым министрліктерінің «Құрмет» грамоталарымен марапатталған.

Валторнада орындаушылықты қалыптастыру үдерісі – бұл музыканттың үздіксіз еңбектенуі, білімін жетілдіріп, шыңдалу жолы. Валторнада орындаушы жастарды тәрбиелеуде әдістеме ғана емес, сонымен қатар оқытушының орындаушылық шеберлігі де өте маңызды. Б.Е. Кәрібаев – ұстаздықпен қатар, Жамбыл атындағы Қазақ ұлттық филармониясының үрмелі және ұрмалы аспаптар оркестрінде, басқа да симфониялық оркестрлерде жұмыс істеді.

Бекмұхамбет Есіркепұлының оркестрдегі көп жылдық орындаушылық тәжірибесі шәкірттеріне дәріс беру кезінде көп көмегін бергені анық. Ұстаз оркестрдің өзіндік ерекшеліктері, маңызды қыр-сырлары, валторнада орындаушылық тәжірибесі туралы шәкірттерімен әрдайым бөлісіп отырады. Нотадан бірден оқу, ансамбльмен, оркестрдің басқа да музыканттарымен, дирижермен бірге жұмыс істеу секілді тағы да басқа көптеген маңызды сәттерге назар аударып, валторнада орындаушылықтың сан қилы ерекшеліктерін шәкірттеріне айтып отырудан жалықпайды. Бұл оның шәкірттері үшін аспапта шебер орындауды ғана емес, сонымен қатар психологиялық аспектілерін де меңгеруге үлкен септігін тигізері сөзсіз.

Б.Е. Кәрібаев өзінің қырық жылдық ұстаздық жолында елуден аса шәкірт тәрбиелеп шығарды. Оларды бала кезінен үрмелі аспаптың қыр сырын тануға баулыды. Әрине әрбір ұстаз үшін өзі тәрбиелеген шәкірттерінің үмітін ақтап, еліміздің өнері мен мәдениетіне адал қызмет етіп жатқаны үлкен қуаныш екені белгілі. Б.Е. Кәрібаев секілді ұлағатты ұстаз әрі еліміздің белгілі валторнисінен білім алған шәкірттерінің көпшілігі қазіргі таңда Қазақстанның беделді оркестрлерінде қызмет етуде.

Біз жоғарыда кез келген музыкалық мектептің қалыптасып, дамуы, кемелденуі жолында ұрпақтар сабақтастығының өте маңызды екеніне назар аударды қ. Осы орайда Бекмұхамбет Кәрібаев, Ерлан Жәкенов, Манарбек Сәбитов, Мадияр Белеков, Андрей Денисов, Владимир Тимошенко секілді қазіргі таңдағы көптеген қазақстандық белгілі валторнистердің еліміздегі валторна мектебінің негізін қалаушылардың бірі Сыдық Салимовтың шәкірттері екенін айтуымыз керек. Олардың көпшілігі еліміздегі белгілі музыкалық ұжымдарда, мәселен Манарбек Сәбитов пен Андрей Денисов Қазақстан мемлекеттік академиялық симфониялық оркестрінде, Мадияр Белеков – Астана-опера театрының симфониялық оркестрінде, Владимир Тимошенко – Қазақстан мемлекеттік үрмелі аспаптар оркестрінде жұмыс істейді.

Бекмұхамбет Кәрібаев пен Ерлан Жакенов тек оркестрлерде ғана емес, сондай-ақ еліміздегі музыкалық мектептер, колледждер мен Жоғары оқу орындарында ұстаздық қызмет етіп, жас валторнистерді тәрбиелеуде үлкен еңбек атқаруда. Олардың да шәкірттері өз кезегінде еліміздің түрлі оркестрлерінде жұмыс істей жүріп, өздері де шәкірт тәрбиелеп, орындаушылық пен педагогика саласын қатар алып жүр. Яғни ұстаздарының ұлағатты ісін әрі қарай жалғастыруда. Мысалы, Қазақ ұлттық өнер университетінің және П.И. Чайковский атындағы Москва мемлекеттік консерваториясының түлегі, көптеген республикалық және халықаралық байқаулардың жеңімпазы, «Дарын» мемлекеттік жастар сыйлығының иегері, белгілі валторнист Қалқаман Дюсембаев – Ерлан Жәкеновтың шәкірті. Бүгінгі таңда ол оркестрде жұмыс істеумен қатар, Қазақ ұлттық өнер университетінде ұстаздық қызмет атқарады.

Жоғарыда келтірілген мысалдардың барлығы Қазақстанның валторна мектебінде ұрпақтар сабақтастығының сақталғанын дәлелдейді. Өткен ғасырдың екінші жартысында даму кезеңі басталған қазақстандық валторна мектебінің бүгінгі таңдағы белестері мен жеткен жетістіктері әу бастан-ақ орындаушылық пен педагогика саласының өзара тығыз байланыста болғанының нәтижесі екені хақ.

Әдебиеттер:

1.Глебов И. Моцарт и современность // Сов.музыка, 1927. – №25. – С. 59

2. Нуралы Т.К. Штрихи к портретам. Очерки о казахстанских мастерах духового инструментального исполнительства. – Алматы: Өнер, 2008

3. Славянская Л. Только четыре страницы // «Советская культура», 9 февраля, 1973

Prokopchuk Viktoriia

MUSICAL TEACHER TRAINING IN EUROPEAN EDUCATIONAL SPACE

Прокопчук В. И. ,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры игры на музыкальных инструментах
Института искусств
Ровенского государственного гуманитарного университета, Украина

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ЕВРОПЕЙСКОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Модернизация образования, как основы социально-культурного развития общества, является государственным приоритетом любой страны. Реформирование образования в Украине, интеграция в европейское образовательное пространство, обеспечение конкурентоспособности в международном сообществе выдвигают новые требования к качеству подготовки будущих учителей, в том числе искусства и обостряют необходимость изучения зарубежного опыта в данном направлении для его внедрения в отечественную высшую школу.

Вместе с тем, технологизация современной жизни, которая нивелирует ценность художественно-эстетического образования с одной стороны, и необходимость межкультурной коммуникации, диалога культур в многонациональном и поликультурном украинском обществе с другой стороны, повышают значимость художественного образования и требуют актуализации воспитательного потенциала искусства как фундамента в профессиональной подготовке учителя искусства, который является носителем и проводником культурных ценностей.

Большую поддержку в развитии музыкального образования оказывает Международное Общество Музыкального Образования (ISME – International Society for Music Education), основанное в Брюсселе 1953 г. Международным Музыкальным советом ЮНЕСКО. Всемирная организация в области искусства ISME, которая объединяет педагогов из более 80 стран мира (начиная от педагогов раннего музыкального воспитания и учителей искусства в общеобразовательных учебных заведениях до преподавателей музыкальных консерваторий, педагогических университетов, музыкальных терапевтов), провозглашает прямую зависимость эффективного музыкального воспитания молодого поколения от качественной подготовки квалифицированных педагогов-музыкантов [13].

Кроме того, в «Педагогической Конституции Европы» подчеркивается, что будущее всех стран и народов, их содружество во многом зависят от качественной подготовки будущих педагогов, а европейский объединительный процесс требует воспитания человека, способного к мирному сожительству в поликультурном обществе [5].

Поэтому важным является изучение европейского опыта подготовки педагогов в области музыкального искусства с целью применения лучших достижений в отечественные высшие учебные заведения.

Разные аспекты музыкально-педагогического образования стали предметом сравнительно-педагогических исследований: Н. Абашкина, Т. Десятов, Н. Лавриченко, Л. Леферд, А. Локшина, А. Матвиенко, Н. Ничкало, Б. Наврочинский, Р. Пахочинский, Л. Пуховская, А. Сбруева, Я. Фронтчак и др.

Анализ научной литературы свидетельствует о немалой заинтересованности ученых, как отечественных, так и зарубежных, относительно профессиональной подготовки будущих учителей, в том числе и музыкального искусства в разных странах Европы: Е. Вишневская, С. Гаевский, Г. Николаи, В. Павленко, А. Пастернак, Я. Проснак, М. Пшиходзинска (Польша), И. Абель, Г. Белленберг, Д. Беннер, В. Брайнин, Р. Нойманн, И. Сташевская (Германия), Т. Харченко (Франция), Л. Ляшенко, П. Смальберг (Финляндия), В. Семилетко (Норвегия), Л. Волынец, Г. Коган (Швеция) и др.

В большинстве европейских стран музыку (искусство) в общеобразовательной школе преподает классный учитель, которого готовят в высших педагогических учебных заведениях, педагогических отделах университетов (с предварительным музыкальным образованием) или в высших музыкальных вузах (с дополнительным получением педагогической квалификации) [3].

В *Польше* профессиональная подготовка учителей музыки (искусства) осуществляется по направлению «Художественное образование» (следует сказать, что до образовательной реформы 2000 г. такая подготовка проводилась только по направлению «Музыкальное воспитание») [4].

Также в вузах практикуется получение специальности учителя искусства (музыки), как дополнительной, параллельно с такими специализациями: «Начальное обучение», «Дошкольное воспитание», «Польский язык» (или иностранный), «Попечительская педагогика», «Культурно-образовательная педагогика», «Инструментальная педагогика», «Органист» (костельная музыка), «Музыкотерапия», «Движение с музыкой – танец – музыкальный театр» и др. [там же].

Отметим, что профессиональные компетентности будущих учителей искусства включают: владение профессиональными методиками и

умение их адаптировать к учебной программе, а также потребностям и возможностям учащихся; психолого-педагогические знания и умения; реализация индивидуального подхода в обучении и удовлетворение индивидуальных учебно-творческих потребностей учащихся; умение передавать и интегрировать знания со знаниями из других отраслей; углубленные знания иностранных языков и др. [15]. Кроме того, большое внимание уделяется ритмическому воспитанию (ритмика Е.Далькроза, музыкальный инструментарий К. Орфа, релятивное пение и т.д.). Очень важными для учителя искусства являются не только умение свободной импровизации на фортепиано, но и создание пластических интерпретаций музыкальных произведений, организация ритмического воспитания детей в школах, терапевтическое воздействие средствами ритмики на детей с особыми потребностями и др. [6; 7].

Например, обучение в Институте музыкального искусства Зеленогурского университета (Uniwersytet Zielonogórski) осуществляется по четырем музыкальным направлениям: методическое (преподавание музыки), исполнительское, творческое (композиция, аранжировка) и популяризация искусства (музыкальная анимация). Выпускники специальности «Художественное образование в области музыкального искусства» получают квалификацию учителя, лектора, инструменталиста (органиста), вокалиста, аниматора и организатора в сфере культуры и искусства, дирижера, композитора, звукорежиссера и могут преподавать искусство в школе, дошкольных и внешкольных заведениях, в сфере анимации и популяризации искусства и т.д. Как отмечалось, именно специальность «Художественное образование» позволяет преподавать музыку (искусство) в общеобразовательной школе. Такое право также предоставляется учащимся и других музыкальных направлений, которые в рамках педагогических студий обязательно должны получить педагогическую специальность, усвоив блок психолого-педагогических (педагогика, музыкальная педагогика, психология, психология искусства), учебно-дидактических (музыкальная дидактика, методика преподавания профессиональных дисциплин), дополнительных дисциплин (музыкальная дидактика с элементами арт-терапии, вокал, композиция – на выбор), практика (практическая и методическая) [17].

Интересным является факт, что в *Чешской Республике* до конца XX в. учитель не обязательно должен был иметь высшее образование. Ситуацию изменил Болонский процесс и «Национальная программа развития образования в Чешской Республике. Белая книга» (2001 г.), что вначале XXI в. определили новые требования к профессиональной подготовке будущих учителей и стали движущим указателем образовательных реформ и обновлений в высшей школе. Создание общеевро-

пейского образовательного пространства внедрило двухступенчатую систему образования для высших педагогических учебных заведений [14].

Так, в Законе «О педагогических работниках» указано, что учитель художественной (музыкальной) специализации должен приобрести квалификацию в области искусства художественно-педагогического направления, которая соответствует методологии преподавания художественных (музыкальных) предметов. Содержание образовательной программы состоит из таких компонентов: общеобразовательного, предметного (академического и дидакти-ческого), психолого-педагогического и специализации (профессиональная квалификация) [18].

Особенностью профессиональной подготовки будущих учителей искусства в *Германии* является его ориентация на регион и учебное заведение, которые имеют свои существенные отличия и где планирует работать будущий педагог, что учитывается в содержании учебной программы. Обучение, где большая роль отведена студенческой практике, состоит из двух этапов, каждый из которых заканчивается государственным экзаменом: теоретической подготовке в вузе и практической подготовке в школе (стажерская практика). Именно успешная сдача второго государственного экзамена (практическое применение знаний) демонстрирует готовность студента-выпускника к работе учителем. Будущие учителя музыкального искусства, кроме индивидуальных, групповых и лекционных занятий активно задействованы в художественных, исследовательских проектах, научных семинарах, конференциях и т.д. Выпускник музыкального заведения также может преподавать в общеобразовательной школе, но только факультативы музыкального (художественного) направления, которые в Германии являются обязательными [2; 6].

Музыкально-педагогическое образование, как правило, включает педагогический, музыкально-теоретический и художественно-практический блоки. Например, Университет музыки и театра им. Феликса Мендельсона Бартольди в Лейпциге предлагает подготовку по музыкальным (исполнительским), певческим (вокальным) и педагогическим направлениям, которые охватывают художественно-практические, музыкально-теоретические и музыкально-педагогические специализации: ранняя музыка, фортепиано, струнные инструменты, духовые ударные инструменты, дирижер, драматургия (музыкальный театр), классическое пение, музыковедение, музыкальная композиция, популярная музыка (джаз), институт церковного образования. Институт музыкального образования Университета состоит из трех факультетов (направлений): инструментальная и вокальная педа-

гогика; элементарная музыкальная и танцевальная педагогика и преподавание музыки, искусства (так называемая «школьная музыка») [12].

Во *Франции* музыкально-педагогическое образование направлено на подготовку учителя как педагога факультативного инструментального класса в общеобразовательной школе, а также как координатора по сотрудничеству с культурно-художественными заведениями (филармониями, концертными залами, театрами, музеями художественного профиля и т.д.), которые на постоянной основе служат образовательными площадками для проведения школьных уроков искусства [7]. Отметим, что именно такое тесное творческое сотрудничество образовательной и художественной отраслей дает возможность использовать культурное пространство учреждений как образовательное для оптимизации обучения детей и, в тоже время, служит учебно-художественной практикой для студентов – будущих учителей искусства через создание особой учебно-развивающей среды для студентов и учащихся.

Также очень ценным является тесное сотрудничество между высшими учебными заведениями и выдающимися деятелями культуры и искусства разных стран, которых привлекают к образовательному процессу (для проведения мастер-классов, художественных проектов, семинаров, индивидуальной практики), что является важным не только для реализации образовательных задач, но и для изучения региональных (национальных) традиций, межкультурного сотрудничества [11].

Для музыкально-педагогического образования *Австрии* характерным является опора на учебные дисциплины практического характера (исполнительство, танцы, ритмопластика, театр, кино, слово и т.д.). Например, Венский университет музыки и исполнительского искусства (Universität für Musikunddarstellende Kunst Wien), насчитывает 24 факультета: подготовка композиторов; электроакус-тика и звукорежиссура; управление музыкой; музыковедение; фортепиано; струнные инструменты, гитара и арфа; ударные инструменты; камерная, ранняя и новая музыка им. Й. Гайдна; органная и церковная музыка; пение и музыкальный театр; актерство и режиссура; кино и телевидение, ритмика и музыкальная физиология; музыкальная терапия; популярная музыка; фортепиано и клавесин им. Л. Бетховена в музыкальном образовании; пение и голосовые исследования; хоровое и ансамблевое дирижирование в музыкальном образовании; исследований народной музыки и етномузикологии; музыкальная социология; менеджмент культуры и гендерных исследований; исследований музыкального образования, музыкальной дидактики и начального музыки (элементарного музицирования) [16].

В *Великобритании* система высшего педагогического образования характеризуется демократичностью, отсутствием бюрократии и регламентации содержания дисциплин, практической направленностью обучения и должным вниманием к педагогической практике, сокращением лекционного времени (до 25%) и сосредоточенностью на самостоятельной работе студентов и самообразовании (более 60%), персонализацией обучения, хорошо построенным дистанционным обучением, тесным сотрудничеством между университетом и школой, уважением к религиозности и этническому происхождению и т.п. Кроме того, в музыкально-педагогических вузах дисциплины объединены в общеобразовательные, профессионально-педагогические и специальные (профильные) блоки, а профессиональная подготовка направлена на формирование учителя-наставника, мотиватора, руководителя, методиста, организатора, консультанта, наблюдателя, инициатора, диагноста, эксперта и т.п. [6;10].

В *Скандинавских странах* профессиональная подготовка учителя, в том числе и искусства, где качество школьного образования занимает лидирующие позиции в мире, является главным заданием государства.

В *Финляндии*, например, профессия учителя является одной из самых престижных, поэтому существует серьезная конкуренция, как среди абитуриентов, так и среди выпускников высших педагогических учебных заведений. Воспитание молодого поколения в средней и высшей школе направлено на сохранение и развитие финской национальной культуры и искусства, создание благоприятного психологического климата в образовательной среде, воспитание уважения к правам и свободам, справедливости и толерантности. Обучение основывается на принципах гибкой стандартизации, отсутствии распределения предметов на приоритетные и второстепенные («несерьезные»), педагогического баланса между консерватизмом и прогрессивностью. В высших учебных заведениях художественные дисциплины объединены в предметные блоки, важное значение имеют знания практического характера. В общеобразовательной школе все предметы художественно-эстетического цикла, как такие, что развивают оба полушария мозга, являются обязательными в учебной программе. Большое внимание уделяется изучению национальной музыкальной культуры, также предпочтение отдается игре на музыкальных инструментах в школе, которыми ученики могут овладеть за весь период обучения [8; 9].

В *Швеции*, где педагогическое образование стало отдельным направлением высшего с 1977 г., подготовка учителей музыки направлена на формировании эстетической, музыкальной, креативной и коммуникативной компетентностей. Также профессиональная подготовка учителя искусства среди прочего направлена на реализацию програм-

мы «Искусство вне школы»: учащиеся общеобразовательных и высших школ активно задействованы в культурных проектах, которые являются частью образовательной программы [8].

В *Норвегии,* где предмет «Искусство» также является обязательным в общеобразовательной школе, обучение осуществляется в одном из художественных направлений «Искусства, ремесла и дизайн» или «Музыка, танец и драма» на выбор учащихся [там же].

Таким образом, в публикации автором представлен лишь некоторый анализ европейского опыта профессиональной подготовки педагогов в области искусства, который все же позволяет сделать вывод о том, что система образования в высших музыкально-педагогических заведениях каждой страны имеет свою специфику и обуславливается совокупностью ценностей и социально-культурными условиями, которые и определяют структуру и содержание обучения. При этом, общими являются: двухпредметная подготовка учителя искусства; индивидуализация учебного процесса через обеспечение многоуровневого образования с учетом предыдущего профиля музыкальной подготовки студента; практическая ориентированность образования; полипрограмность; гибкость программ и организации учебного процесса; должное внимание к педагогической практике; повышение роли самостоятельной работы студентов и их самообразования; объединение дисциплин внедрение в интегрированные предметные блоки; ориентированность в содержании обучения на региональный и национальный аспекты; тесное сотрудничество министерств образования и культуры с различными институтами, центрами, ассоциациями, объединениями культуры и искусства; международное партнерство учебных заведений, школ, культурных учреждений; направленность содержания художественного (музыкально-педагогического) образования на понимание ценности культурного разнообразия мира, что крайне важно для межкультурной коммуникации в мировом сожительстве.

Литература:

1. Бобраков С. Становлення та розвиток системи професійної підготовки вчителів у Німеччині. *Вісник Житомирського державного університету*: *Педагогічні науки*. 2012. Вип. 65. С. 123–126.

2. Матвєєва О. *Теоретико-методичні засади педагогічної діагностики якості вищої музично-педагогічної освіти : монографія.* Харків : Щедра садиба плюс. 2014. 438 с.

3. Ніколаї Г. Європейські моделі підготовки вчителів музики. *Педагогічні науки : зб. наук. праць*. Суми : Сум. ДПУ ім. А. С. Макаренка. 2008. Ч. ІІІ. С. 142–150.

4. Ніколаї Г. Ю. *Розвиток музично-педагогічної освіти в Польщі (XX століття)* : автореф. дис. … докт. пед. наук : 13.00.01. Київ. 2008. 43 с.

5. Педагогічна Конституція Європи. Преамбула. *Вища освіта України*. 2013. № 3. С. 111–116.

6. Прокопчук В. І. Європейський досвід професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Vector of modern pedagogical and psychological science in Ukraine and EU countries : Collective monograph. Riga : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. P. 2. 772 p. P. 603–619. (Recommended for publication by the Cuiavian University in Wloclawek). DOI: https://doi.org/10.30525/978-9934-588-37-2.2.13.

7. Прокопчук В. Методологічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва в європейському освітньому просторі. *Інноватика у вихованні :* зб. наук. праць / упоряд. О. Б. Петренко ; ред. кол. : О. Б. Петренко, Р. Л. Сойчук, Т. С. Ціпан та ін. Рівне : РДГУ, 2020. Випуск 11, Том І. С. 122–134. DOI: https://doi.org/10.35619/iiu.v1i11.231.

8. Прокопчук В. И. Особенности профессиональной подготовки учителей музыкального искусства в Скандинавских странах. *Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference «Challenges in Science of Nowadays»* (April 6–8, 2020). Washington, USA: EnDeavours Publisher, 2020. P. 115–118.

9. Скиба М. Освіта для турбулентного світу. Український Інститут майбутнього. 2017. 80 с. URL: https://uifuture.org/uk/post/osvita-dla-turbulentnogo-svitu-dopovid-pdf_332 (дата звернення 9.01.2021).

10. Соколова А. В. Професійна підготовка вчителя у системі педагогічної освіти Англії і Шотландії : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.01. Одеса, 2009. 22 с.

11. Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. URL: http://www.conservatoiredeparis.fr/accueil/ : (дата звернення 9.01.2021).

12. Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig. URL: https://www.hmt-leipzig.de/ (дата звернення 9.01.2021).

13. ISME: International Society for Music Education. URL: https://www.isme.org/about : (дата звернення 07.01.2021).

14. Národní program rozvoje vzdělávání v České republice. Bílá kniha [National Programme for the Development of Education in the Czech Republic White Paper]. Prague: Ministry of Education, Youth and Sport, 2001. 105 p. URL: http://www.msmt.cz/uploads/VKav_200/Bila_Kniha_2001/whitepaper.pdf (дата звернення 9.01.2021).

15. Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 25 lipca 2019 r. w sprawie standardu kształcenia przygotowującego do wykonywania zawodu nauczyciela (Dz.U. 2019 poz. 1450) : Dziennik Ustaw Rzeczpospolitej Polskiey. URL: http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20190001450 : (дата звернення 08.01.2021).
16. University of Music and Performing Arts Vienna. URL: https://www.mdw.ac.at/5/ (дата звернення 9.01.2021).
17. Uniwersytet Zielonogórski: Instytut Muzyki UZ. URL: http://www.imu.uz.zgora.pl/ : (дата звернення 8.01.2021).
18. Zakon o pedagogickych pracovnicich № 563/2004. URL: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2004-563 (дата звернення 9.01.2021).

Sagatova A.ZH.

TO THE QUESTION ABOUT THE APPLICATION OF REMOTE EDUCATIONAL TECHNOLOGIES IN DOMBRA CLASS FOR STUDENTS OF «MUSICAL EDUCATION» SPECIALTY

Сагатова А.Ж.

К ВОПРОСУ О ПРИМЕНЕНИИ ДИСТАНЦИОННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В КЛАССЕ ДОМБРЫ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ»

Главным фактором развития в социальной сфере Казахстана является улучшение качества образования. Как отметил президент РК К.Токаев «Система образования должна готовить достойных граждан, обладающих суммой необходимых знаний, которые будут использованы на благо Отечества» [1].

В связи с пандемией коронавируса система образования серьезно изменилась, вследствие чего все образовательные учреждения перешли на дистанционную систему обучения. Как известно, дистанционное обучение подразумевает применение форм работы, в которых реализуются информационные и телекоммуникационные технологии на расстоянии. При этом происходит опосредованное взаимодействие обучающегося и преподавателя. В результате перехода на дистанционное обучение контактные часы переводятся в формат онлайн. «Дистанционное обучение в высшем профессиональном образовании — это современная форма получения знаний в условиях высокого уровня развития образовательных мультимедийных технологий, позволяющая

освоить практически любой курс в оптимальном для студента режиме» [2, с.25].

Дистанционное обучение начинает свою историю с 1836 года и связано оно с известным миру Лондонским университетом. Уже в 1858 году появились колледжи, где готовили студентов по программе университета, однако задания рассылались по почте. Новый этап развития связан с появлением телевидения в первой половине 20 века когда была создана Комиссия аккредитации дистанционного обучения, после чего оно стало активно развиваться.

Интернет стал новым рубежом в развитии образовательных технологий. В 1960 году университет штата Иллинойс стал применять интернет для предоставления студентам доступа к записанным лекциям и материалам курса, и с тех пор стали создаваться уникальные программы.

Вузовская подготовка по специальности «Музыкальное образование» требует от студентов овладения современными знаниями и практическими навыками, необходимыми для профессиональной деятельности педагога-музыканта. Поэтому для решения вопросов его качественной подготовки важно организовать учебный процесс (лекционные, практические и лабораторные занятия) в режиме онлайн.

Оптимизация дистанционных методов обучения требует новых взглядов в практике обучения будущих учителей музыки. Это в первую очередь связано с экономией времени студента, ведь он должен помимо участия в дистанционных занятиях ежедневно самостоятельно совершенствовать исполнительские навыки.

Качество проведения дистанционных занятий состоит в том, чтобы привить практические умения и навыки, а также довести их до автоматизма, которые будущий педагог-музыкант сможет применить в профессиональной работе. Учитывая ограниченность времени дистанционных занятий, необходимо делать акцент на главные положения, а не на частности для того, чтобы сформировать ускоренность освоения музыкального материала. При этом вопросы постановки рук и технического совершенствования должны иметь сквозную подготовку и непрерывность в обучении. И самое главное в работе преподавателя – это обратная связь, когда практическая направленность самообучения нацелена на конечный результат.

Например, при обучении домбре главная проблема связана с отсутствием контактного обучения, а именно невозможности нахождения «лицом к лицу». Ведь преподаватель не может тактильно ощутить правильность положения рук, их зажатость или свободу, постановку аппарата, расстановку пальцев на грифе инструмента.

Остановимся на некоторых важных моментах, над которыми необходимо скрупулезно работать в онлайн-режиме. Так, на начальном этапе следует дать студенту следующее:

- понятие о важности правильной постановки аппарата;
- методику удара (қағыс) по струнам вниз и вверх, в том числе и с помощью элементарных ритмических преобразований в виде упражнений;
- информацию о разновидностях удара (қағыса);
- правила проведения удара (положение кисти и кистевое движение по единой траектории);
- правило положения левой руки на грифе инструмента (с учетом выравнивания положения кисти и локтя);
- методика нажатия на струны пальцев левой руки, с учетом собственных ощущений;
- методику решения технических проблем развития межпальцевой свободы левой руки, в целях их независимого функционирования;
- примеры использования освоенных блоков на материале казахских народных кюев.

Назовем такие образцы для начального этапа освоения игры на домбре: казахские народные кюи «Сары өзен», «Көк дөнен», «Кербез қыз», «Қара жорға», «Ақжелең», «Жалқы жігіт», «Келіншек» и др. В курсе обучения игры на домбре необходимо гибко относиться к репертуарному плану. Произведения, используемые в дистанционной работе, должны быть эмоционально насыщенными, содержательными и занимательными по характеру и в то же время простыми по форме и доступными по содержанию.

При проведении практических занятий онлайн, в виду большого объема информации, преподаватель должен давать основные положения игры на инструменте ясно и конкретно. Например, раскрывая основную суть проблемы постановки рук, он указывает на возможные технические ошибки, исходя из физического строения аппарата, после чего студент далее сам при самостоятельной работе закрепит и освоит данные упражнения и музыкальный материал. Зная общие положения, студент сам самостоятельно сможет апеллировать ритмическими преобразованиями, решать технические вопросы, производить распознавание блоков на материале казахских кюев.

Дистанционное обучение открывает новые возможности в самообучении, значительно расширяя сферу преподнесения материала. Это расширение идет не за счет вытеснения обычных форм обучения, а в счет дополнения к ним. Прежде всего это видео и аудио файлы, видеозвонки, Skype, общение в чате, платформа ZOOM, программы Microsoft office Power Point, InShot и др.

Определяющей тенденцией становится личностно ориентированная система образование, где возрастает самостоятельность студента. Именно на начальном этапе музыкального обучения студенты овладевают сложными навыками постановки, усваивают в элементарном виде почти все основные приемы домбровой техники, вырабатывают начальные навыки игры на инструменте, основанные на тонких двигательных ощущениях и требующие координации сложных действий обеих рук. Этот процесс усвоения первоначальных навыков игры на инструменте взаимосвязан с развитием у студентов многообразных слуховых, метроритмических и музыкально-художественных представлений, которые они приобретают на занятиях с педагогом по основному инструменту, а также в цикле других музыкально-теоретических дисциплин.

По итогам начальных занятий студент должен овладеть методикой правильного положения обеих рук; уметь использовать освоенный материал в дальнейшей работе над музыкальным произведением для того, чтобы автоматически определять его ритмо-интонационный смысл; иметь представление об общей исполнительской задаче и о некоторых конкретных оптимизационных задачах. Отсюда вытекает, что для того, чтобы студент успевал все это освоить, он должен обладать ускоренным мышлением, а также должен знать правила постановки, методику работы над аппаратом, доведя до автоматизма решение соответствующих проблем.

Принципиально новые средства обучения требуют взаимодействия и взаимосвязь разных форм – субъектные, печатные, компьютерные, мультимедийные. Преподаватель не только передает свои знания, но и активизирует все компоненты системы образования в доступном виде. Так, многие занятия должны быть посвящены задачам исполнительского характера, которые имеют сквозной характер. При этом не надо забывать, что их практическая направленность должна быть нацелена на конечный результат. Например, работая над музыкальным произведением, педагог проясняет ему характер и стиль этого произведения, добивается высокого качества звука, метроритмической точности, художественно-выразительной фразировки. Эту музыкально-воспитательную работу педагог проводит в опоре на эмоциональное восприятие студента и на его художественные представления и опыт. Мастерство педагога заключается в том, что необходимо в дистанционном формате систематизировать информацию и внедрить ее в личную духовную сферу студента. Исходная информация разлагается на составляющие элементы и затем воссоздается в его душе.

Дистанционное обучение открывает новые возможности в самообучении. Так, сочетание активной методики обучения на начальном

этапе с получением максимума информации по изучаемому произведению предшествует решению исполнительских задач. Необходимо, чтобы студент большей частью работал самостоятельно, с более достаточным количеством времени, чтобы научиться анализировать изучаемый материал с исполнительской точки зрения. Это приведет к ясному представлению конечного результат - исполнению произведения на экзамене, который тоже проводится в онлайн-режиме. Студент, раскрывая своеобразие произведения в своей игре, записывает себя на видео и присылает видеофайл на обсуждение. Характерной чертой проведения онлайн-экзамена является ориентация на доступность прослушивания видеофайла с записью произведения и помещения его на свой Youtube канал, либо на платформу Platonus.

Компьютерные средства обучения могут содержать модели изучаемых знаний и реализуют парадигму ученик и технологии. Задача педагога - научить студента относиться к казахской домбровой музыке как к выразительно яркому искусству, научить понимать ее образный смысл. Ведь казахская домбровая музыка тем и прекрасна, что допускает множество вариантов интерпретации. В этом и заключается богатство нашей музыкальной культуры. «Для музыкальных произведений традиционной культуры казахов характерно сочетание канонической основы и импровизационности, порождающее вариантность. Это сочетание есть выражение совершенно особого статуса музыкального произведения, отличного от статуса произведений письменной традиции» [3,с.168]. Каждая музыкально-исполнительская задача должна быть выражена непосредственно в звуке, темпе, ритме и соответствующих технических приемах. Говорить лучше меньше, но сказанное должно быть ясным, конкретным и метким. Важнейшим исполнительским средством домбровой музыки заключается в ее особой звуковой выразительности, что позволило определить музыковеду С.Утегалиевой как звуковой идеал «..музыкальные инструменты – это своеобразные акустические системы. Тюркская их разновидность – особый звуковой мир, который в значительной мере определяет специфику этой музыки в целом. Речь идет о ее темброво-звуковом наполнении. На разных инструментах независимо от их строения и возможностей, постоянно воспроизводится универсальная (для тюрков) темброфоническая звуковая модель. Данное явление определяется нами как общетюркский темброво-фонический звукоидеал, отличающийся устойчивостью и локализующийся на всех струнных (смычковых и щипковых) хордофонах в диапазоне малой и первой октавы. Его формирование связано с особым пониманием звука как единства музыкального и немузыкального» [4,с.12].

Компьютерные технологии открывают новые формы обучения. Используя творческое информационное взаимодействие, межпредметные связи, интеграцию знаний и учебной деятельности, студенты повышают результаты обучения. Так, например, создание видеороликов, видеофильмов об авторах кюев и истории создания кюев расширяют информативное поле и разностороннюю компетентность студентов.

Преподаватель, предоставляя студенту дистанционно ту или иную информацию, должен дифференцировать ее по степени важности, отделяя более существенное от менее существенного. Необходимо стремиться к тому, чтобы рассмотреть все, что несет в себе изучаемое произведение на ограниченном временном отрезке, и максимум возможных пояснений и комментариев представить конкретно четко и ясно. С этой целью необходимо спланировать сам процесс передачи знаний на занятиях онлайн последовательно и системно.

В то же время необходимо отметить, что в режиме онлайн обучения имеются определенные проблемы. В первую очередь возрастает объем работ преподавателя, который вынужден помимо освоения средств дистанционного обучения искать новые ресурсы в своей работе. Увеличивается время на подготовку к занятиям (поиск дополнительных материалов и создание аудио, видеозаписей, видеофайлов и т.п.), проверку домашних заданий. Имеются и эмоциональные проблемы, техническое обустройство. И самое главное качество связи не всегда имеет должный уровень (пропажа звука, прерывистый видеосигнал, «зависание» изображения, различные сложности с подключением к сети интернет и др). Особенно это важно на музыкально-исполнительских занятиях, когда требуется синхронность изображения и звука.

Таким образом, в рамках дистанционного обучения, ввиду дефицита времени, активность преподавателя и студента увеличивается. Ввиду отсутствия контактной системы «педагог - студент» необходимо получение прочных практических навыков в освоении игры на домбре как в режиме реального времени, так и самостоятельно. При необходимости всегда есть возможность связаться с преподавателем, задать вопросы по пройденному материалу, принять участие в вебинаре.

Литература:

1. https://www.akorda.kz/ru
2. Степанова С.Н. Дистанционное обучение в высшем профессиональном образовании в нашей стране и за рубежом //Дистанционное обучение в высшем образовании: опыт, проблемы и перспективы развития : XII Всероссийская научно-практическая конференция с между-

народным участием, 23 апреля 2019 года. — СПб. : СПбГУП, 2019. — С.24-27].

3. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век.А., 2002. – 539 с.

4. Утегалиева С. Хордофоны Центральной Азии. А., 2006. 113с.

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 детства 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 студента-актера 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 концертно-исполнительской деятельности самих актеров, стилем сочинений, ко-

торые 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, музы-

кального 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 музыкально-образным 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. 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.

II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР/ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Grigorieva Viktorya

S. PROKOFIEV'S PIANO CYCLES

Григорьева В.А.

ФОРТЕПИАННЫЕ ЦИКЛЫ С. ПРОКОФЬЕВА

Сергей Сергеевич Прокофьев – один из самых выдающихся композиторов XX века. Его творчество очень многогранно.

Рассмотрим творчество С. С. Прокофьева. Творческие искания композитора очень многогранны, что позволяет говорить о нем, как об удивительном мастере, создавшем произведения в большинстве жанров, существовавших в музыке XX века.

Современными исследователями и учеными предыдущего столетия подробно освещались такие магистральные жанры в творчестве музыканта, как опера, балет, симфония. Большое внимание уделялось также его концертам для виолончели, скрипки, фортепианным сочинениям. Нечасто можно встретить монографии или же коллективные исследования, посвященные камерно-инструментальным ансамблям композитора, а ведь их доля в творчестве Прокофьева достаточно велика. В камерных жанрах, также как и в симфониях, балетах, театральной музыке проявляется своеобразие его творчества, его камерный стиль не уступает по своей художественности ни одному из вышеперечисленных жанров.

Рассмотрим Квинтет для гобоя, кларнета, скрипки, альта и контрабаса. Он играет важную роль для становления композиторского стиля и занимает значительное место среди его камерно-инструментальных сочинений. Это произведение создавалось на заказ, для балетной труппы Б. Романова. Относительно этого сочинения Прокофьев писал следующее: «По существу, незамысловатый сюжет из цирковой жизни под заглавием «Трапеция» был для меня предлогом сочинить камерную пьесу, которая могла бы исполняться без всякого сюжета» [5, с. 173]. Одним из сочинений, вдохновившим композитора на создание своего квинтета был Октет для флейты, кларнета, двух фаготов, двух труб и двух тромбонов И. Стравинского [6, с. 232].

Moderate (Тема с вариациями) – первая часть Квинтета – рассматривается некоторыми исследователями как некий ключ, поясняющий определенные сложности в последующих частях [2]. Во II, III частях

нет такого уровня тональной определенности, как в I-й. В первой части также можно увидеть большое количество конструктивных элементов, к которым можно отнести сопоставление I и II ступеней, кварта и ряд других.

В IV, заключительной части, носящей название Andantino, внимание привлекает определенная хореографичность. В части Tetro primo можно увидеть характерные, узнаваемые черты двух танцев – менуэта и сарабанды, а в разделах Listesso tempo и Pochissimo tempo – замедленной жиги. Таким образом, мы можем сказать, что одной из наиболее ярких чертой стилей Квинтета является достаточно свободная интерпретация танцев, которые входят в состав заключительной части.

Таким образом, мы можем сказать, что данный квинтет был для Прокофьева своего рода экспериментом. И экспериментом удачным. Подобные эксперименты композитор будет осуществлять и в других своих произведениях, в частности, в фортепианных.

Именно фортепианные произведения занимают в творчестве Прокофьева одно из важнейших мест. Благодаря тому, что сам Сергей Сергеевич был признанным пианистом-виртуозом, его фортепианное творчество отличается особым своеобразием. Прокофьев воплощал в этих произведениях свои оригинальные новаторские замыслы. Нельзя не отметить тот факт, что Прокофьев-пианист и Прокофьев-сочинитель фортепианных произведений неразрывно взаимосвязаны. В. Дельсон отмечает, что подобные явления, когда и композитор, и исполнитель – один человек, «встречаются и в других, смежных музыке, видах искусства. Вспомним, например, художественный облик Владимира Маяковского — поэта и чтеца-декламатора. Эти две стороны творческой личности Маяковского («сочинительская» и «артистическая») взаимообогащали и дополняли друг друга. Сравнение Прокофьева с Маяковским к тому же имеет и вполне конкретное обоснование, так как у обоих художников в юности было довольно много общего. (Их объединяло мужественное, активное, динамичное мироощущение, экспериментаторское и новаторское отношение к художественному творчеству. Будучи почти сверстниками (Маяковский родился в 1893, а Прокофьев — в 1891), они не избежали в начале творческого пути и одинаковых нигилистических ошибок, вытекавших, главным образом, из не всегда правильного решения ими вопроса взаимосвязи традиций и новаторства в искусстве. А ведь без этого невозможно подлинно прогрессивное движение вперед. Кроме того, вполне справедливо считая, что форма несет в себе и эмоциональную и познавательную, то есть в конечном счете содержательную нагрузку, они в юношеские годы не были свободны от иллюзий «самостоятельности формы”» [3].

Сергей Сергеевич Прокофьев создавал произведения для фортепиано на протяжении всей своей жизни. Именно в фортепианном творчестве и оформился его индивидуальный стиль. Самые первые сочинения для фортепиано он создавал еще в детские годы, а самые последние – в конце жизненного пути.

Всего композитором было создано около 75 пьес, 9 сонат, 5 концертов, 3 сонатины и около 50 транскрипций для фортепиано, которые преимущественно составляли обработки его же оркестровых произведений.

Фортепианное творчество С.С. Прокофьева внесло большой вклад не только в русское, но и в мировое фортепианное искусство. Ему удалось показать то, как музыка других жанров, например, симфонической или театральной музыки, может воздействовать на фортепианную музыку. Однако нельзя сказать, что сами фортепианные сочинения в творчестве Прокофьева утратили свою инструментальную специфику.

Как отмечает В. Дельсон, «композитор внес освежающий и жизнеутверждающий элемент в пианистическую культуру XX века, внес в нее «осязаемую» конкретность и действенность. Свет и радость, юношеский задор и энергия в ранней фортепианной музыке Прокофьева, так же как и ее мягкие, глубоко человечные, порой нежные, а большей частью строгие лирические черты явились конкретными истоками воплощения оптимистической и мужественно гуманистической образности в советском фортепианном творчестве» [3].

Необходимо отметить два источника фортепианных произведений С.С. Прокофьева: это русские народные мотивы и «кучкистсикие» традиции, а также европейская музыкальная классика XVIII-XIX веков, в том числе, творчество Бетховена и Гайдна. Однако нельзя не сказать о том, что Прокофьев хоть и опирался на традиции, будь то русские или европейские, он все равно придерживался принципа, что традиции лишь помогают двигаться вперед, их необходимо переосмысливать в новаторском ключе.

Новаторство Прокофьева – не только про использование каких-либо новых средств фортепианной выразительности или же необычных приемов. Это, в первую очередь, про новые способы использования старых и ставших уже традиционными приемов, а также, про обновление формы и жанра. По мнению В. Дельсона, таковым является, например, «переинтонирование Прокофьевым знакомых интонаций, образующее смещение привычных ладовых опор. Иногда даже простая перегруппировка или чуть заметная *переакцентировка* устоявшихся средств выразительности создает в его музыке ощущение новизны, не отягощая восприятия» [3]. Музыкант создает свой оригинальный, индивидуальный авторский стиль с опорой на предшествующую тради-

цию, т.е. они не отталкиваются радикально от наследия предшествующих эпох.

Одной из самых интересных страниц фортепианного творчества композитора является страница, посвященная его фортепианным циклам. Одним из самых важных среди них является цикл «Сарказмы». Этот цикл составляют пять пьес, которые отличаются удивительным темпераментом, поразительной яркостью и терпким колоритом. Тем не менее, само фортепиано в этих пьесах звучит достаточно жестко, но это звучание оправдано, так как было использовано в красочных и смысловых целях. «Под пальцами композитора-пианиста рояль то "стучал и гремел", то вдруг внезапно лились рулады кристальной чистоты, "быстрые, как ветер"» [1].

Именно в этом фортепианном цикле проявляется гений Прокофьева, здесь можно увидеть, насколько ярким и самобытным является его творчество.

Наибольшее внимание привлекает стилистическое оформление «Сарказмов». Примечательно о, что этот цикл можно считать переломным моментом в творчестве композитора, ведь созданы эти пять пьес были тогда, когда композитор находился в творческих исканиях в ранний период его деятельности. Среди ранних произведений композитора он является наиболее примечательным.

Первый «Сарказм» (f-moll, Tempestoso, 1912) отличается своеобразной злобной ироничностью. А гармонии и мелодии этого произведения присуще некоторое устрашение.

Второй же «Сарказм» (e-moll, Allegro rubato, 1913), напротив, отличается гротескностью, он «полон пряных нонаккордовых созвучий, утонченно-диковинных, изломанно-дерзостных всплесков» [4]. Также стоит отметить тот факт, что несмотря на то, что ладовая основа в пьесе представляется несколько затуманенной, в кадансах второго «Сарказма» четко проявляется мажоро-минор с тоникой на ми, а в основе колорита – блики, пятна и «туманы», которые создаются за счет педали (Рис. 1).

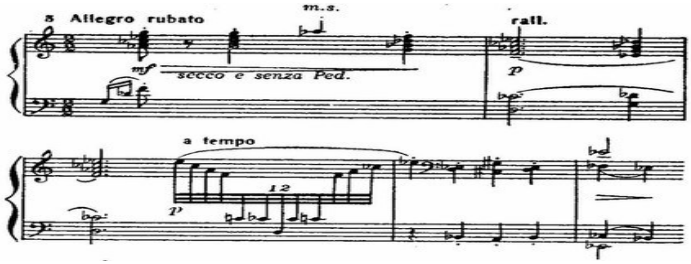


Рис. 1

Третий «Сарказм» (Allegro precipitato, 1913) создан в «“объединительной” тональности с преобладанием b-moll» [4]. Ладовая структура, как отмечает В. Дельсон, формируется за счет сложной тоники си-бемоль – ре-бемоль – фа – соль-бемоль – ля [4]. Сама музыка имеет несколько беспокойный характер, за счет чего можно провести параллель со «Сценой под Кромами» Мусоргского. Завершается пьеса знакомыми по другим пьесам нервными вспышками, а музыка переходит к токкатно-динамической репризе, тональность b-moll, становится все более и более доминирующей (Рис.2).

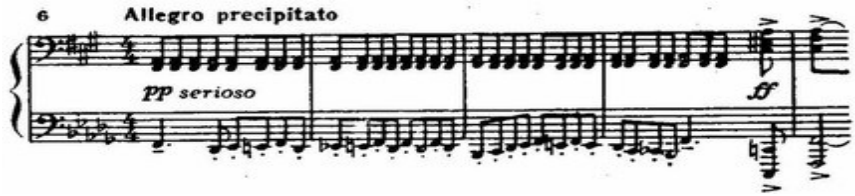


Рис. 2

Четвертый «Сарказм (1914) отличается от предыдущих некоторой вычурностью. F-dur и des-moll формируют основу пьесы, а сама она имеет ремарку Smanioso, что означает («бешено», «неистово»). Музыка, таким образом, отличается поразительной стремительностью. Однако за всей этой стремительностью скрываются горечь и надлом, что явственно проявляется в конце пьесы.

Завершает цикл пятый «Сарказм» (C-dur, Precipitosissimo, 1914). Как отмечает В. Дельсон, «это подлинно трагическая пьеса, написанная с глубиной, вдохновением и мастерством образного воплощения» [4]. В музыке можно услышать как грубый, жесткий смех, так и приглушенного, издевательского смеха.

Можно сделать вывод, что сама фактура музыки этого цикла отличается особой изобретательностью. В большом количестве в пьесах представлены трудные для исполнения элементы, к которым можно отнести пассажи, скачки, октавы и аккорды. Стоит отметить, что цикл «Сарказмы» - это некий эксперимент в области музыкального языка. Как мы уже отмечали выше, Прокофьев – композитор-новатор, который на основе традиций создает что-то уникальное, что-то совершенно непривычное. И как раз «Сарказмы» мы можем назвать таким экспериментом.

Таким образом, рассмотрев фортепианные произведения С.С. Прокофьева, мы можем сказать, что фортепианные циклы являются своего рода экспериментом, площадкой, на которой композитор опро-

бовал свои идеи, а затем уже использовал их в других своих сочинениях.

Литература:

1. Богданова Р.И. Прокофьев композитор и пианист. Фортепианные циклы в творчестве раннего периода // [Электронный ресурс] – Режим доступа:
https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2015/03/31/prokofev-kompozitor-i-pianist-fortepiannye-tsikly-v. Дата обращения: 10.01.2021

2. Бояринцева А.А. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. Проблема стиля. Автореферат диссертации // [Электронный ресурс] http://cheloveknauka.com/kamerno-instrumentalnye-ansamblis-prokofieva-problema-stilya. Дата обращения 28.11.2020

3. Дельсон В. Прокофьев. Фортепианное творчество // Belcanto // [Электронный ресурс] – Режим доступа:
https://www.belcanto.ru/prokofiev_pianomusic.html. Дата обращения 10.12.2020

4. Дельсон В. Прокофьев. «Сарказмы» // Belcanto // [Электронный ресурс] – Режим доступа:
https://www.belcanto.ru/prokofiev_sarcasms.html. Дата обращения 28.11.2020

5. Прокофьев С.С. Автобиография // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания - М.: Государственное музыкальное издательство, 1961.- с. 173.

6. Прокофьев С. Дневник: 1907 - 1933 [в 2-х частях]. Часть вторая (1919-1933) / Сергей Прокофьев. - Париж: SPRKF, 2002. - с. 232.

Dzhuldieva Olga

THE INFLUENCE OF JAZZ ON THE ART OF THE XX CENTURY

Джулдиева О.И.

ВЛИЯНИЕ ДЖАЗА НА ИСКУССТВО XX ВЕКА

Одна из устойчивый тенденций искусства XX века – глобальный синтез, где смешались в единое целое разные, порой кардинально контрастные, стили и художественные традиции. И джаз − яркий пример такого сложного диалога европейской и неевропейской традиций.

Джаз развивался в русле одной из генеральных тенденций культуры прошлого столетия. В попытке преодолеть академизм ряд крупных авторов задают тон и обращаются к древнейшим слоям фольклора. Так, Игорь Стравинский напишет «Весну священную», Дариус Мийо – «Сотворение мира» и «Хоэфоры». Параллели возникают и в других видах искусства: Поль Гоген рисует ряд полотен на Таити, а Пабло Пикассо увлекается архаической культурой Африки.

В художественной культуре на первый план выходит эстетика простоты, некой лапидарности, и джаз с его стихией первозданности, идеей свободы обрел невероятную популярность в первые десятилетия прошлого века в США и в Европе. К тому же, академическая музыка все более и более усложнялась: интеллектуализм не всегда находил у публики широкий отклик. Напротив, джаз был демократически направлен.

Эстетика простоты требовала от художников XX века свободы самовыражения, а потому в живописи расцвело направление ташизм, в архитектуре со строгими формами стали появляться формы «неправильные», в музыкальном же искусстве импровизация вызвала повышенный интерес. А в джазе, как ни в каком другом музыкальном направлении указанного периода, импровизация царствовала.

Крупные авторы XX столетия пророчески увидели в джазе новый виток и впечатляющие горизонты музыкального искусства. Игорь Стравинский, Клод Дебюсси, Морис Равель, Анри Матисс и многие другие композиторы разных по складу дарований отмечали ритмическое богатство и невероятную музыкальную палитру звуковых последований джазового искусства.

К примеру, Игорь Стравинский признался журналистам, что «История солдата» − это мечта русского эмигранта о джазе. Дариус Мийо не поскупился на сочные описания исполнения джазовой исполнительницы в своем дневнике (предположительно, Бесси Смит): «На фоне барабанов мелодические линии пересеклись в затаившем дыхание рисунке изломанных и переплетенных ритмов. Негритянка, чей скрипучий голос, казалось, доносился из глубины веков, пела перед столиками. С пафосом отчаяния и драматической страстью она снова и снова, до изнеможения, пела один и тот же рефрен, калейдоскопический фон для которого создавал постоянно меняющийся мелодический оркестровый рисунок» [1].

Писатель Фрэнсис Скотт Фицджеральд объявляет современную эпоху «веком джаза»: в джазе воплотились, по его мнению, и неиссякаемая энергия, динамизм, и психологическая надломленность: «А Век Джаза, изобретя свой собственный мотор, уже катил на полной скорости по широкой дороге, притормаживая лишь на больших запра-

вочных станциях, где ключом били деньги. Его карнавальная пляска увлекла людей, которым было за тридцать, людей, уже подбирающихся к пятидесяти. … Это был век чудес, это был век искусства, это был век крайностей и век сатиры [5].

Другой писатель Хулио Кортасар выводит на страницах повести «Преследователь» героя-музыканта как божественного посланника: «Джонни вовек не понять (ибо то, что он считает своим поражением, для нас - откровение или по крайней мере проблеск нового), что его «Amour's» – одно из величайших джазовых творений. Не сосчитать, сколько инструментов он потерял, заложил или разбил вдребезги. И на всех играл, я думаю, так, как один только бог может играть на альт-саксофоне, если предположить, что на небе лиры и флейты уже не в ходу. … Если сам бог бродил вчера по грешной земле, то не иначе он забрел в эту проклятую студию, где мы, кстати сказать, просто подыхали от дьявольской жары. Я не знаю, есть ли этот бог, я играю свою музыку, я делаю своего бога [2].

Многие другие представители искусства воспринимали и продолжают воспринимать джаз как Ренессанс, духовное возрождение: джазовая музыка звучит в кульминационном фрагменте фильма «Список Шиндлера» Стивена Спилберга, когда немецкий бизнесмен и член НСДАП Оскар Шиндлер решает спасти польских евреев во время Холокоста. Примечательны в этой связи слова американского композитора Джорджа Антейла: «Негритянская музыка появилась в Европе после величайшей бойни всех времён. Следовать далее тем же путём было бы для нас прямой дорогой к самоубийству. Негры научили нас, как вернуться к элементарным формам самосохранения» [цит. по: 4].

Из ярких «джазовых» поэтов следует также назвать Лэнгстона Хьюза, чьи стихотворения воссоздают подлинный блюзовый мир и портреты джазовых современников. Так, «Песня для Билли Холидэй» посвящена певице Билли Холидэй, безвременно погибшей на пороге 1960 года, а «Джаз с сурдиной» − саксофонисту Орнету Коулмену.

Влияет джаз и на изобразительное искусство: ряд художников создают полотна под впечатлением услышанной джазовой музыки. В «Рапсодии в блюзовых тонах» мексиканский автор Мигель Коваррубиас рисует блюзовую вокалистку в центре кафе, Тадеуш Маковский из Польши пишет «Джаз», Пит Мондриан из Нидерландов – «Бродвейские буги-вуги» и «Победа буги-вуги», Лотте Прехнер из Германии – «Танцовщица джаза» и т.д.

Отдельного упоминания заслуживает книга «Джаз», где текст и оформление принадлежат французскому художнику Анри Матиссу. Предположительно, на создание этого шедевра повлияло творчество одного из пионеров джаза, кларнетиста и саксофониста Сиднея Беше.

Сам Анри Матисс писал о творении так: «Эти яркие, кричащих тонов образы воплотили для меня воспоминания о цирке, о фольклоре, о путешествиях. Я пишу эти строки, чтобы систематизировать собственные ощущения от этих хроматических и ритмических импровизаций, эти строки помогают подчеркнуть их особенности» [6].

Яркие образы джазовых исполнителей запечатлело искусство фотографии, где есть и портреты, и захватывающие моменты сценического экстаза во время импровизации, и реакции зрителей. Пальма первенства здесь принадлежит талантливому фотографу Арту Кейну: фотография «Великий день в Гарлеме» принесла его автору заслуженную славу лучшего снимка, посвященного джазовому искусству.

Снимок был сделан по заказу журнала «Esquire» для иллюстрации большой статьи о джазе. Фотограф пригласил многих гарлемских знаменитостей, в числе которых были Сонни Роллинз, Теллониус Монк, Диззи Гиллеспи, Каунт Бейси и другие. Критики и по сей день отмечают: «Сделав фото «Великий день в Гарлеме», культовый фотограф Арт Кейн смог поймать частичку «магии» джазовой музыки. Он почувствовал энергетику каждого участника и смог собрать ее воедино, чтобы передать с помощью фотографии. Глядя на нее, даже через многие десятилетия легко почувствовать непосредственность той встречи в Гарлеме. Это было здесь. Это прошло. Это все еще происходит» [6].

Влияние джаза на искусство продолжилось и далее: «The Jazz Singer» («Певец джаза», 1927) − первый музыкально-звуковой фильм, который рассказывает о джазовом исполнителе. Два года спустя, в 1929 году, молодой режиссер и фанат джаза Дудли Мэрфи снял сразу 2 фильма о джазе: «St. Louis Blues» и «Black and Tan». В картинах запечатлены королева блюза Бэсси Смит, Дюк Эллингтон, участники оркестров Флетчера Хендерсона и Дюка Эллингтона. А далее джазовая стихия успешно проникла в киномюзиклы «The Broadway Melody», сериале «The Gold Diggers of Broadway» и др.

Постепенно джазовые музыканты становятся любимыми героями различных фильмов: режиссеры не считались со средствами и приглашали целые оркестры. Культовые фильмы «Серенада солнечной долины» и «Жены оркестрантов» с участием оркестра Глена Миллера популярны и по сей день.

Самым же приглашаемым актером кино стал любимец публики Луи Армстронг, который снялся в десятках кинолент. «Hello, Dolly!» с его участием получила несколько премий и номинаций «Оскар», «Золотой глобус», и, самое важное, – неугасаемую любовь слушателей к одноименной композиции в исполнении неподражаемого короля Луи.

Ощутимым было влияние джаза и на хореографическое искусство: в начале XX столетия появились джазированные танцы шимми, кеку-

ок, чарльстон. Неслучайно 1930−1940-е годы называют «Золотым веком стэпа»: зрителям стали известны ряд имен талантливых танцовщиков, которые танцевали впоследствии и под сложные ритмы би-бопа. С расцветом роковой стихии, и вновь не без влияния джаза, – рождаются рок-н-ролл, буги-вуги, ритм-энд-блюз.

Артисты танца владели пластикой, акробатикой и постепенно формировали новое направление в хореографии, которое зачастую применялась в танцевальных шоу и мюзиклах. Позднее энергия и ритм джазированного танца были заимствованы и оригинально претворены в современном танцевальном направлении джаз-модерн.

Развитие жанра мюзикла исследователи также считают связанным с джазом: Джордж Гершвин, органично соединивший академическую музыку и афроамериканский фольклор, был одним из популярных авторов мюзиклов в том числе. Мюзикл «Lady, Be Good» («Леди, будьте добры») ставился на Бродвее, а одна из песен сочинения была признана лучшей джазовой балладой о любви.

«Вестсайдская история» Леонарда Бернстайна пронизана ритмами джаза, как и многие другие постановки Бродвея («Весь этот джаз», «Чикаго» и др.). Нашумевшие мюзиклы переходили на широкомасштабные экраны и, порой, завоевывали десятки Оскаров (например, Натали Вуд, Рита Морено, Ричард Беймер за роли в картине «Вестсайдская история»).

В академической же музыке джаз стал источником появления ряда так называемых гибридных жанров, таких, как джаз-опера, джаз-балет, джаз-сюита, джаз-симфония. Самым удачным примером стало творчество Джорджа Гершвина: «Рапсодия в стиле блюз» была высоко оценена еще в дни премьеры Сергеем Рахманиновым, Игорем Стравинским и другими выдающимися деятелями культуры.

Параллельно отметим, что до Гершвина были произведения с попыткой соединить джаз и профессионально-композиторские техники − в числе их оперы «Почетный гость» и «Тримониша» Скотта Джаплена. В этих сочинениях автор стремился к синтезу рэгтайма и академической музыки.

После триумфального звучания Рапсодии Джорджа Гершвина, далее поиски в области симфоджаза привели к созданию «Th e Blue Bells Of Harlem» и «Blutopia» Дюком Эллингтоном, «Serenade In Blue» Эллена Плессова, «Scherzo a la russe» Игоря Стравинского и др. Примечательно, что симфоджаз стал источником возникновения так называемого «третьего течения» − музыкального направления на основе синтеза джаза и академической музыки во главе с Гюнтером Шуллером.

Родившись в США, джаз необыкновенно быстро пересек границы и стал популярен в Европы. Уже в 20−30-е годы XX столетия появля-

ются первые специализированные издания, посвященные джазу: во Франции «Le Jazz Hot», в Германии – «Musik-Echo» и др.

Композиторы академической традиции интуитивно почувствовали в новом музыкальном направлении уникальный источник, который поможет эффективно коммуницировать со слушателем. И, действительно, джазовые мотивы легко запоминались и узнавались, прекрасно существовали с непростым социальным бременем той эпохи, отражая тем самым и психологию современников. К тому же, джаз стал созвучен так называемой эстетике простоты, которая озвучивалась рядом авторов.

Для многих композиторов джаз явился музыкальным открытием. Органично сочетая европейское и неевропейское, он открыл новый путь в искусстве. Неевропейские элементы джаза давали возможность обновления устаревшего музыкального языка, и композиторы активно расширяли с помощью джаза образную сферу, стилистику композиций, исполнительских приемов.

Литература:

1. Алекс Р. Дальше – шум. Слушая XX век [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://biography.wikireading.ru/136205.

2. Константинова Е.В. Концепция джазовой музыки в повести Хулио Кортасара «Преследователь» и в романе Джека Керуака «На дороге». [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/47237/1/978-5-8295-0520-2_36.

3. Корнев П.И. Джаз в культурном пространстве XX века [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.dissercat.com/content/dzhaz-v-kulturnom-prostranstve-xx-veka.

4. Матюхина М.В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.dissercat.com/content/vliyanie-dzhaza-na-professionalnoe-kompozitorskoe-tvorchestvo-zapadnoi-evropy-pervykh-desyat.

5. Фицджеральд Ф.С. Отзвуки века джаза [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lib.ru/INPROZ/FITSDZHERALD/jazz_age.txt.

6. Jazzpeople.ru [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://jazzpeople.ru/jazz-in-faces/dzhazovye-serii-henri-matisse/

Kulseitova Shakhizada

PIANO ENSEMBLES OF KAZAKHSTAN COMPOSERS: TO THE PROBLEM OF PERFORMANCE

Кульсеитова Шахизада

ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Жанр фортепианного ансамбля возник в музыкальной культуре Европы в XVII веке, своего наибольшего расцвета достигает к XIX веку. На сегодняшний день жанр обогащается новыми произведениями композиторов различных стран, включая музыкальных художников Казахстана.

Среди первых авторов фортепианных ансамблей следует назвать *Анатолия Бычко***ва** (1929–1998) – композитора, заслуженного деятеля искусств КазССР, народного артиста КазССР.

Рассмотрим «Казахскую рапсодию». Сочинение основано на мотивах песни «Гаухартас» и домбрового кюя Даулеткерея Шигая «Қосалқа». Вариационный принцип развития тем является основой данного произведения. Двухчастная форма изобилует контрастами в изложении, как самих тем, так и в использовании различных средств выразительности инструмента.

Первая часть – *Moderato*. В партии 1-го рояля в интервально-аккордовом, унисонном изложении звучит лирическая тема «Гаухартас». Во 2-ой партии рояля аккомпанемент представлен волнообразными гармоническими фигурациями. В процессе развития трансформируясь в триольный ритмический рисунок, далее заполняется октавами и аккордами. Постепенный принцип укрупнения фактуры приводит к кульминации основной темы I части.

Вторая часть – *Allegro*. Происходит резкая смена темпа и характера. В партии первого рояля проводится тема второго варианта кюя Даулеткерея «Қосалқа». Она представлена ритмическим рваным рисунком, в оригинальном изложении размера C=4/4. В партии второго рояля происходит иное распределение долей, где на первый план выходят усиленные акцентами на 1,4 и 7 восьмые доли. Происходит наложение различных ритмических пульсаций обеих партий, что повысило выразительность имитации звуков казахского национального инструмента домбры. Вариационность темы представлена в финале расширением метра и длительностей. Усиленная восходящими и низходящими приемами *glissando,* она проводится в унисон, в аккордовом изложении. Штрих *mar-*

tellato в заключительных тактах приводит к грандиозному и апофеозному звучанию трансформированного кюя «Қосалқа» в партиях двух фортепиано.

Среди фортепианных ансамблей следует отметить Рапсодию на тему Даулеткерея Шигайулы «Қосалқа» *К*

енеса Дуйсекеева (1946–2020) – композитора, заслуженного деятеля Республики Казахстан, кавалера орденов «Құрмет» и «Парасат». Рапсодия представляет собой наиболее крупное по форме сочинение раннего периода автора и получила широкую популярность у исполнителей.

Основная тема «Рапсодии» основана на первом варианте кюя Даулеткерея «Қосалқа», имеет задорный и танцевальный характер. Образная сфера произведения связана с тонким воплощением мира традиционного ювелирного искусства казахов, через имитации звуковоспроизведения национальных украшений. Материал средней части контрастен крайним разделам. Тема средней части спокойная, эпического склада. Композитор мастерски использует акустические возможности фортепиано. Звуковой диапазон сопровождения охватывает почти 4,5 октавы. Использование этого приема, создает эффект ощущения звукового пространства, рисует в воображении картину бескрайних космических просторов. Для достижения образной цельности характера в средней части нужно грамотное использование педали, фразировки, а также выразительное проведение темы.

К популярным среди исполнителей произведений композитора, заслуженного деятеля Республики Казахстан, профессора *Серика Еркимбекова* относятся «Final» для двух фортепиано, который является авторским переложением Концерта для фортепиано с оркестром. Также, являясь прекрасным пианистом, автор нередко сам исполняет собственные фортепианные произведения, что дает возможность исполнителям ориентироваться в стилистических и интерпретационных вопросах.

«Final» написан в трехчастной форме с вступлением. Сочинение отличается динамизмом и эмоциональной насыщенностью. В главной теме автор цитирует казахскую народную мелодию «Сармойын». Тема имеет весёлый и задорный характер, в быстром темпе. В связи с обилием гаммообразных, хроматических пассажей и аккордовой фактуры, исполнение требует высокой технической выносливости. В отличие от оригинального концерта, автор представил «Final» без лирической части, тем самым произведение приобрело активное энергичное развитие.

«Концертный дуэт» для двух фортепиано *Серика Еркимбекова* привлекает ярким художественным образом, национальной самобыт-

ностью и красочным богатством звуковой палитры. Главная тема произведения оригинальная – это своего рода сгусток взрывной энергии, усиленный синкопированным ритмом. Средняя часть контрастна крайним частям, написана на тему Таттимбета «Саржайлау». Она характеризуется одухотворенным состоянием общего настроения: беспокойные арпеджированные движения сопровождения, как порывы ветра, подгоняют трепещущую, полную возвышенного и восторженного состояния тему средней части, придавая ощущение бескрайности мелодического потока. Необходимо добиваться в средней части выразительности тематической линии, а форшлаги рекомендуется исполнять коротко. Технические задачи в партиях распределены между исполнителями равномерно, что обязывает к выполнению всех динамических и штриховых указаний одинаково.

Концертная пьеса «Самғау» для 2-х фортепиано заслуженного деятеля РК, пианистки и композитора *Гульжан Узенбаевой* – яркое, динамичное произведение, с выразительным национальным колоритом.

Пьеса по форме 3-х частная, с лирической серединой. Захватывающая и напористая по своему характеру пьеса рисует образы скачек («Аламан байга», «Байга», «Қыз қуу», «Жарыс», «Кумис алу» и т.п.) через подвижно сменяющийся метроритм, с характерными токкатными штрихами. Соревнования такого рода в жизни казахов играют огромную роль, и являются достоянием национальной культуры и традиций. Повествовательная и возвышенная средняя часть рисует образ «Жер-Ана» – «Матери-Земли», космогоническое мировосприятие пространства.

Партии двух роялей в пьесе между собой равноценны. От исполнителей требуется предельная концентрация внимания при смене ритмического рисунка и точное выполнение всех авторских указаний. Крайние части, автор рекомендует исполнять предельно активно, а среднюю часть советует не затягивать.

К популярным сочинениям среди исполнителей относится также Концертино «Folk on-line» кандидата искусствоведения, композитора Алиби Абдинурова. В качестве главной и побочной темы использованы песни группы «МузАРТ» «Әппақ сенің тамағың» и Жаяу Мұсы «Ақ сиса». Помимо национальных песен, в произведении звучат такие жанры и стили, как босса-нова, би-боп, блюз, свинг, рок-н-ролл.

«Folk on-line» − произведение яркое, технически сложное, отличается обилием мелкой и крупной техники, быстрыми пассажами и характерным синкопированным ритмом, что требует от исполнителя сценической выносливости. Сочинение написано в сонатной форме с вступлением и кодой, в современной джазовой обработке и вариаци-

онным развитием. Для более точного воплощения различных музыкальных стилей, рекомендуется изучить жанры в их оригинальном звучании.

К ярким сочинениям в жанре фортепианного ансамбля относится обработка «Машина» для двух фортепиано *Олега Переверзева* (род. 1980), пианиста, композитора, импровизатора.

Обработка «Машина» написана на тему одноименного кюя Курмангазы Сагырбаева «Машина», создана в 2004 году и посвящена Ильясу Есетову. «Машина» представляет собой оригинальное произведение, довольно сложное в техническом и метроритмическом отношении. В связи с частым переменным размером, от исполнителей требуется высокая концентрация внимания, так как необходимо будет добиваться синхронности исполнения в обеих партиях. Для достижения имитации домбрового звучания следует выстроить динамический план произведения, выполнять темповые и штриховые указания автора, знать стилистические особенности домбрового исполнительства.

Фортепианный ансамбль имеет интереснейшую историю развития в Казахстане со своими особенными эстетическими свойствами. В последние десятилетия жанр стал наиболее востребованным видом камерного музицирования. Наблюдается тенденция объединения пианистов в различные ансамблевые составы, которые выступают в фортепианных дуэтах, трио, квартетах или квинтетах (Ж. Аубакирова – С. Асабаева, Д. Али – Г. Узенбаева, Д. Али – Ш. Кульсеитова, Д. Мирманова – А. Есимханова и др.). На протяжении всех звеньев музыкального образования, пианисты на уроках «Фортепианного ансамбля» изучают и совершенствуют искусство совместного исполнительства. Исследователи пишут научные статьи, посвященные актуальным вопросам, и защищают диссертации. Проведение конкурсов республиканского и международного значения, также стимулирует огромный интерес к жанру. Ансамблевое фортепианное исполнительство как нельзя лучше отвечает инновационному направлению в развитии современного музыкального образования. Краткий обзор наиболее ярких сочинений этой области и выведенные методические рекомендации данной работы позволит расширить научные знания фортепианного ансамбля.

Литература:

1. Жубанов А. Струны столетий / Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов / Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 279 с.

2. Затаевич А. 1000 песен казахского народа / Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.

3. Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы) / Сборник статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы / Алматы: Өнер, 2005. – 496 с.

4. Тохтарбаева Ш.Ж. Серебряный путь казахских мастеров / Монография / Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 472 с.

5. Турсунова Г. Дуйсекеев К.: Имитация искусства заполонила эфир //

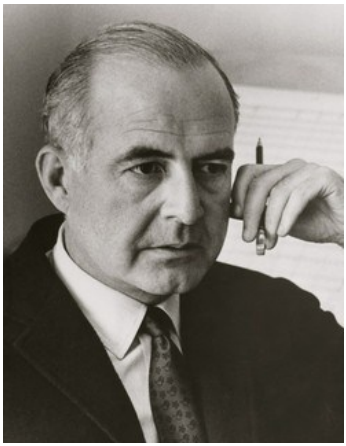
[Электронный ресурс] / Режим доступа:
https://www.caravan.kz/gazeta/kenes-dujjsekeev-imitaciya-iskusstva- zapolonila-ehfir-72454/

Lukyanova Rogneda

SAMUEL BARBER
CONCERTO FOR VIOLIN END ORCHESTRA
(analytical etude)

Лукьянова Рогнеда

САМЮЭЛЬ БАРБЕР
КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ
(аналитический этюд)



Самюэль Барбер (1910 – 1981) – американский композитор, дирижер, педагог, общественный деятель. Его творческие устремления складывались в период массового увлечения молодыми американскими композиторами авангардизмом, жадно изучавшие музыкальное новаторство Шенберга, Веберна, идеи Стравинского; невероятно модно в середине двадцатого столетия было отвергать классические музыкальные традиции, как отжившие свой век. На этом фоне фигура Самюэля Барбера стояла особняком; он не вступал в полемику, но уверенно шел своим путем, придерживаясь классических принципов формообразования, расширенной ладотональности, насыщенной и красочной оркестровой фактуры, мелодической наполненностью звуковой ткани. Творческий стиль композитора относится к «неоромантизму». Его сочинения не находили отклика в музыкальной критике, но пользовались неизменным успехом у дири-

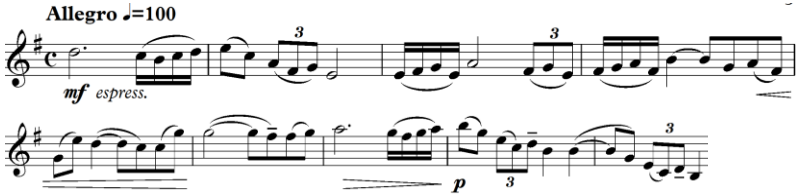
жеров, исполнителей, наконец, у публики. Американский критик Донэл Хэникэн утверждал, что «Вероятно, никакой другой американский композитор никогда не наслаждался таким рано, таким постоянным и таким длительным признанием».

Наследие Барбера довольно разнообразно – оперы, балеты, произведения для оркестра (симфонии, увертюры), концерты для солирующих инструментов с оркестром, для голоса с оркестром, хоры, камерно-инструментальные сочинения. Но среди всех опусов наибольшей популярностью композитора пользуются лирико-драматическая опера на любовный сюжет «Ванесса», 1 симфония, Adagio для струнных (переложение 2 части 1 струнного квартета) и концерт для скрипки с оркестром.

Первоначально Скрипичный концерт под ор.14 был написан в 1939 году по заказу американского промышленного магната Сэмуэля Симеона Фэлса для его приемного сына Исо Бризелли. Бризелли сочинение Барбера не удовлетворило (он считал, что в концерте отсутствует циклическое единство). После нескольких исправлений Барбер отдал свое сочинение Альберту Спалдингу, который с большим успехом сыграл премьеру вместе с Филадельфийским симфоническим оркестром под управлением Юджина Орманди в 1941 году.

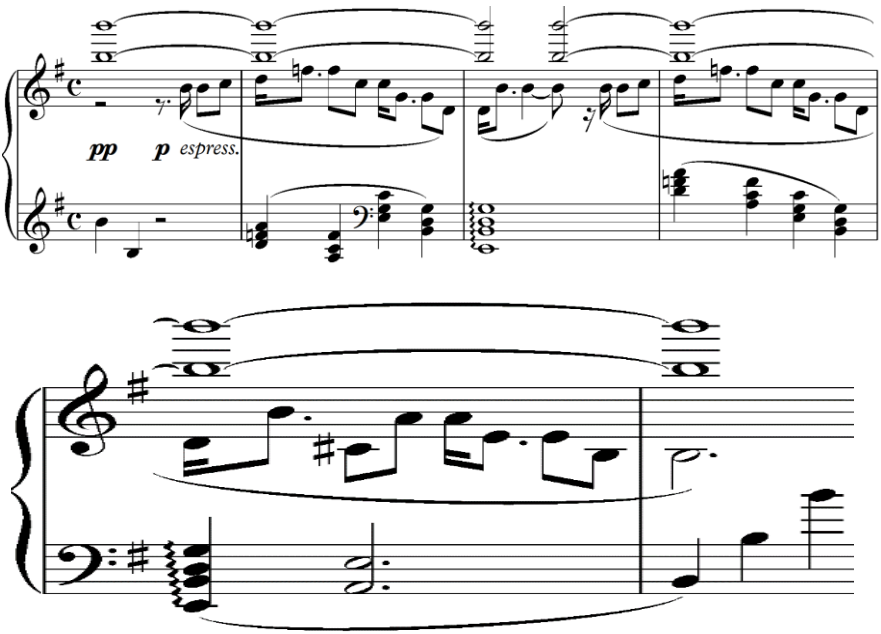
Концерт внешне очень классичен - это традиционный трехчастный цикл. Первая часть написана в форме сонатного Allegro, медленная вторая часть – Andante и стремительный финал – *Presto in moto perpetuo*. Однако внутренне строение каждой части сугубо индивидуально.

Концерт начинается изложением главной партии у солирующей скрипки в лирико-пасторальной тональности Соль мажор; тема большого диапазона, широко льющейся мелодической линией, свободного ритмического дыхания.



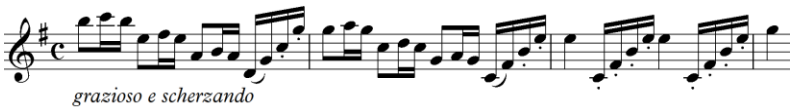
С 1 вновь звучит начальный тематический элемент главной партии, но который претерпевает изменения и выполняет функцию небольшой связующей партии, подводящей к побочной. Цифра 2 в партитуре знаменует вступление побочной партии. Первоначально тема

излагается у кларнета и носит ярко выраженный национальный колорит индейских мелодий с характерным ритмическим рисунком.



Начальное проведение темы звучит в си миноре локрийского наклонения, после чего развитие побочной партии секвенционного характера отдается солисту в контрастно расширенном хроматическом си миноре.

3 цифра вновь возвращает звучание главной партии у оркестра, но в тональности Ми мажор. С цифры 4, которая отмечена авторской темповой ремаркой *tempo animando poco a poco,* начинается проведение заключительной партии (тональность ми минор) скерцозного характера. Тема заключительной партии впервые дает яркий контраст лирическим главной и побочной партиям.



В процессе своего развития тема достигает своего апогея, который и является кульминационной зоной всей экспозиции, в оркестре звучит

основной мотивный элемент главной партии. Кульминационная волна спадает и заканчивает экспозицию тема побочной партии на тоническом органном пункте ми минора. Получается довольно необычная схема экспозиции сонатной формы, в которой можно увидеть черты концентрической формы с рассредоточенной главной партией, а также черты рондо.

A	B	A	C	A	B
ГП	ПП	ГП	ЗП	ГП	ПП
G-dur	h локрийский	E-dur	e-moll	e-moll	e фригийский

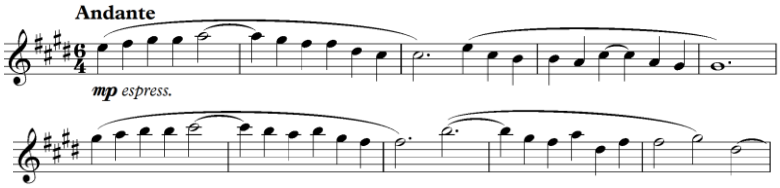
Разработка 1 части концерта довольно лаконичная, который проходит на одном дыхании. Первый раздел построен на материале темы главной партии с ясными ладотональными центрами: Си бемоль мажор – Си бемоль минор – Ре минор – До минор. Большую роль композитор в первом разделе разработки отводит полифоническим приемам развития, используя имитационную технику письма. Постепенное волнообразное нагнетание приводит к кульминационному разделу (цифра 10 *piu animato)*. В оркестровой партитуре звучит тема побочной партии, приобретая фанфарный ликующий характер.

Реприза начинается с *Tempo primo*. Тема главной партии излагается туттийно у всего оркестра – звучит величаво, широко, торжественно в основной тональности Соль мажор. Структурно-тематических изменений в репризе нет, кроме тональных соотношений. Так, тема побочной партии проводится в Соль миноре, второе появление темы главной партии излагается в переменном красочном сопоставлении красок одноименных тональностей Соль мажор-Соль минор. Заключительная партия также утверждает Соль минор, но в процессе развития приводит к проведению темы главной партии в основной тональности. Второе проведение побочной партии выполняет функцию коды на тоническом органном пункте. Происходит смена лада – солирующая скрипка проводит тему в Соль мажоре. И как отголосок у кларнета на *пьяниссимо* звучит основной мотив темы главной партии. Все завораживающе умолкает.

реприза					кода	
A	B	A	C	A	B	A
ГП	ПП	ГП	ЗП	ГП	ПП	ГП
G-dur	g локрийский	g - G	g-moll	G-dur	g - G	G

II часть концерта *Andante* - лирическая исповедь героя. Форма медленной части предельно ясная и представляет собой простую трех-

частную композицию. Крайние разделы построены на материале основной темы, необыкновенно певучей, широко льющегося диапазона, красивой по музыкальному материалу, свободного дыхания (которое подчеркнуто и синкопированным ритмом, и переменным метром).



Первоначальное проведение темы композитор поручил гобою с его мягким проникновенным тембром, далее тему подхватывают виолончели и достигает она своего апогея при третьем проведении у всего оркестра со сдвигом в тритоновую тональность Си бемоль мажор (основная тональность части – Ми мажор). Середина второй части (*Piu mosso*) – это речитативная исповедь главного героя. Мелодическая линия резко меняется – в партии солирующей скрипки появляются изломанные скачки, диссонирующие созвучия в солирующей и оркестровой партитуре. Но *«зловещие тучи проходят»* и с *Tempo I* наступает реприза. Основную тему играет солист на струне G, которая придает мелодии особую тембровую окраску – насыщенность низкими обертонами, напряженность и одновременно мягкость и задушевность звучания.

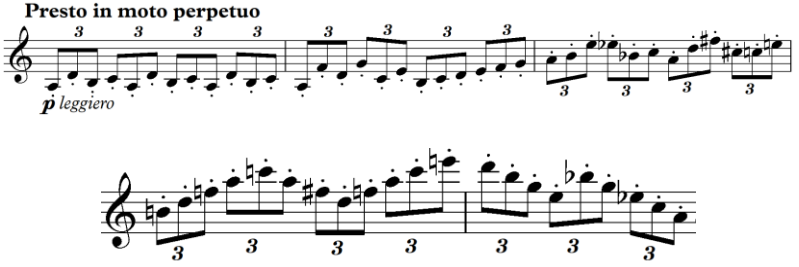
Финал концерта композитор обозначил как *Presto in moto perpetuo.* Это особый музыкальный жанр, буквальный перевод с латыни *perpetuum mobile* означает вечное движение. Широкую популярность этот жанр приобрел в XIX веке в инструментальной и оркестровой музыке. Это сочинения виртуозного характера, мелодия которой развертывается в непрерывном движении одинаково мелкими длительностями, с постоянно возвращающейся основной темой.

Финальная часть концертного цикла Барбера – виртуозное сочинение, требующее отточенной технической оснащенности исполнителя, великолепно владеющим штрихом *spiccato*. Кроме того, этот штрих осложняется дополнительными трудностями: переменным размером, полиритмией в оркестровой партии, флажолетами, агогикой (играя штрихом *spiccato* солист должен выполнять все проставленные композитором динамические оттенки – *crescendo, diminuendo, sudito pp, переменной акцентуацией)*.

Финал написан в простой тройной трехчастной форме.

A	B	A	B1	A	B2	A
	1-3 цифры	4 цифра	5-7цифры	8 цифра	9-12 цифры	13 цифра кульминация и кода
a-moll	D-dur d-moll	a-moll	C-dur c-moll	a-moll	Es-dur- D-dur C-dur	a-moll

Тема финала – яркая, энергичная, стремительная, напористая, динамичная, которая развертывается как пружина, охватывая все больший диапазон и постоянно держит слушателей в напряжении.



Все развивающие разделы *perpetuo* построены на основном тематическом материале, но каждый раз Барбер сдвигает проведение в другие тональности секундового сопряжения. Так первое развитие звучит в переменном Ре мажоре-Ре миноре. Второе проведение проходит тоном ниже в До мажоре-До миноре.

Последнее самое масштабное развитие композитор строит полутоном выше - в Ми бемоль мажоре, которое приводит к общей кульминации всего финала.

Заключительное проведение основной темы полностью ритмически преображается, триольные восьмые заменяются шестнадцатыми, которые феерически заканчивают весь концерт.

Если говорить о драматургической концепции концерта, то необходимо отметить ее не традиционность, что и послужило поводом к неоднозначной оценке данного сочинения Барбера, как со стороны критиков, так и исполнителей. С одной стороны, это классический трехчастный концертный цикл, но по классическим канонам финал должен быть апофеозным (что и требовал Исо Бризелли). Мы вряд ли найдем подобный пример, который бы заканчивался таким финалом. Но Самюэля Барбера концерт, сочиненный и выстраданный на протяжении трех лет, вполне удовлетворял, он наотрез отказался переделывать финальную часть. На наш взгляд в концепции скрипичного кон-

церта ясно прослеживается единая линия, которая показывает различные переживания, страдания радостные и печальные, философские размышления о сложном жизненном пути главного героя.

И в заключении. Самуэль Барбер был обладателем многочисленных премий и призов, среди которых такие, как Римская премия (1935), две Пулитцеровские премии за выдающееся музыкальное произведение (1958 и 1963), член Американской академии искусств и наук. Являлся президентом Международного Музыкального Совета ЮНЕСКО, на поприще которого много сделал, чтобы повысить качество условий, стоящих перед музыкантами и музыкальными организациями во всем мире.

Литература

1. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. «Музыка», М., 1977
2. КуперштейнГ. Дело Барбера // https://www.chayka.org/node/7115

Mammetkalieva M.K., Ordalieva J.S.

PIANO CYCLE «CHILDREN'S ALBUM» KARA KARAYEV: PERFORMANCE AND PEDAGOGICAL PRINCIPLES

Мамметкалиева М.К.,Ордалиева Ж.С. –
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры музыковедения и композиции

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» КАРА КАРАЕВА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Музыкальные произведения для детей представляют собой один из интересных и выразительных жанров музыкального искусства. Данные сочинения присутствуют в творческом наследии многих композиторов как прошлых веков, так и современности, и представляющих разные страны, национальные школы и направления. Самой распространенной среди большого количества музыки, написанной для детей, стала форма фортепианного цикла. Так, яркими образцами детских фортепианных циклов являются следующие широко известные, классические произведения – «Альбом для юношества» Р. Шумана, «Детский альбом» П. Чайковского, «Детская музыка», «Сказки старой бабушки» С. Прокофьева, «Альбом детских пьес Д. Кабалевского и другие.

Детская фортепианная музыка занимает первостепенное место в репертуаре юных музыкантов и для них – это настоящая школа, которая способствует овладению пианистическими навыками и необходима для дальнейшего развития музыканта. Эти произведения несут в себе не только яркие художественные функции, но и дополнительные, очень важные педагогические задачи и цели. Пьесы детских циклов отличаются своими специфическими чертами. Они исходят, в основном, от характера образного мира произведений. Основой для создания циклов служат детские сказки, рассказы, картины природы, события, происходящие в жизни ребенка, или же его впечатления и эмоциональное состояние. Музыкальными образами композиторы передают образный мир ребенка и знакомят маленького музыканта с миром музыки, формируя его музыкальное мышление. Для более выразительного раскрытия содержания пьесы детских циклов, как правило, имеют программные заголовки, отражающие конкретные образы, картины и впечатления.

Большой интерес как в художественном, так и в педагогическом отношении представляют собой детские пьесы одного из ярких, самобытных и талантливых композиторов XX века Кара Караева. Это «Шесть детских пьес» и «Шесть пьес средней трудности», которые впоследствии были объединены в один цикл под названием *«Детский альбом»*. Произведение стало значительным приобретением для детского учебного репертуара пианистов. По своим художественным и педагогическим достоинствам фортепианный цикл «Детский альбом» К. Караева может быть поставлен в ряд с лучшими произведениями классического наследия фортепианной музыки для детей.

Первый сборник «Шесть детских пьес» был создан Кара Караевым в 1952 году. В те годы педагогический репертуар азербайджанской музыкальной культуры остро нуждался в произведениях национальных композиторов. И только к 50-м годам прошлого столетия в азербайджанской музыке появляются несколько произведений данного жанра. Как отмечал историк азербайджанской музыки Т. Сеидов, в эти годы «азербайджанская фортепианная литература обогатилась большим числом произведений, разнообразных не только по содержанию и средствам воплощения, но даже по самому подходу к проблеме: одни композиторы (как например К. Караев, З. Багиров) в своей музыке для детей ищут характерные образы, другие (Ф. Амиров, А. Аббасов) как бы приспосабливают «взрослые» жанры к детским возможностям.» [1].

В своих выступлениях К. Караев неоднократно говорил о важном значении приобщения детей к музыкальному искусству. И создание детских пьес явилось подтверждением его глубокого интереса к вопросу о музыкальном воспитании юных пианистов. К. Караев, создавая дет-

ский цикл, конечно же, следовал принципам самого жанра детской музыки – в доступной для детей форме донести до маленького исполнителя образный мир пьес, их настроение и характеры. Но, несмотря, на казалось бы, легкость содержания и музыкального языка произведений, создание детских пьес требует большого творческого мастерства и наличия определенных психологических предпосылок для претворения этого особенного мира детской души и восприятия. «Чтобы воплотить в музыке образы, понятные и привлекательные для детей, – пишет Л. Карагичева, – художник должен быть наделен такими важными качествами, как искренность и богатство выдумки, он должен хорошо знать детскую психику, обладать хорошим мастерством яркого, максимально конкретного, характеристического письма и притом уметь говорить на языке, понятном ребенку. Цикл детских пьес Караева показывает, что ему в достаточной мере присущи все эти качества.» [2, с. 78].

Первая часть «Детского альбома» – *цикл «Шесть детских пьес»* представляет собой сборник разнохарактерных пьес, который можно сравнить с небольшой сюитой. Все пьесы имеют программные заголовки. Их можно разделить на жанровые и психологические зарисовки. Так, к первой группе относятся пьесы «Маленький вальс», «Волчок», «Игра», «Веселое происшествие». Ко второй – пьесы «Задумчивость» и «Рассказ». Чередование пьес идет и по принципу характера повествования и темпового различия. Так лирические пьесы-настроения, написанные в более сдержанном ключе «Маленький вальс», «Задумчивость», «Рассказ» чередуются с более оживленными пьесами-картинками «Волчок», «Игра», «Веселое происшествие» Таким образом, в основе данного цикла лежит характерное для циклической формы чередование контрастных образов, картин, движений и настроения.

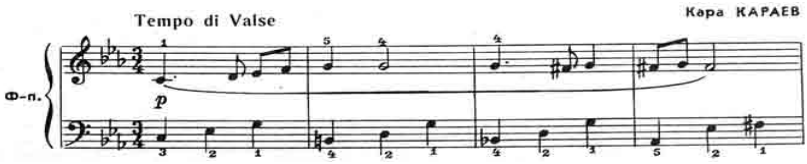
Как видно из названий пьес, все образы и картины цикла являются яркими, конкретными и знакомы, понятны детям. Помимо доступности содержания детскому восприятию, пьесы цикла К. Караева отличаются присущей им педагогической нацеленностью средств выразительности. Композитор последовательно знакомит юных исполнителей с разными приемами фортепианной техники, приучает к ритмической дисциплине, развивает музыкально-образное мышление.

При присутствии общих для этого жанра детской литературы вышеназванных средств, «Детский альбом» Кара Караева отмечен особенным и колоритным характером музыкального языка, отражающего особенности стиля композитора в целом – это ярко выраженное национальное своеобразие музыки, в истоках которого – азербайджанские народные мотивы. Данный национальный колорит отмечают многие исследователи. Так, например, Т. Сеидов отмечает, что «Кара Караев, продолжая в образной сфере традиции классиков, в то же время сохра-

няет многие типичные черты, характерные для своего музыкального языка. Среди них, особо значение имеет применение народно – ладовых оборотов» [3, с. 6]. Исследователь Н. Абдуллаева пишет, что «мелодический и соответственно гармонический «ряд» каждой пьесы основан на определенной ладовой почве. Два превалирующих лада «Баяты-шираз» и «Раст» формируют всю интонационную ауру цикла. Мелодика зачастую формируется при помощи секвентных оборотов, обогащается нередкими мелизмами, что частично и составляет основу принципа мелодического развития в мугамах» [4]. В этом плане можно отметить и другие яркие вкрапления принципов народной музыки в музыкальном языке пьес цикла – это внеаккордовые тона, мотивное и ритмическое варьирование материала, полиладовость, ударная ритмика и т.д.

Но палитра К. Караева не ограничивается только национальным своеобразием. Это прежде всего художник XX века, который притворил в своем творчестве современные, зачастую авангардные приемы музыкального развития. Так, в их ряду, которые присутствуют уже и в раннем творении – цикле «Детский альбом» – это применение полифоничности и определенной колористичности звучания, своеобразие фактурного изложения с акустическим расслоением музыкальных пластов, расширением их диапазона, или же поиски различных тембральных оттенков, многосоставной звуковой палитры и другие.

Рассмотрим основные педагогические принципы, заложенные в тексте «Детского альбома» К. Караева, с позиции воспитания исполнительской культуры у юных музыкантов-пианистов. Открывается цикл пьесой «Маленький вальс». Она написана в простой трехчастной форме, что также связано с задачами наилучшего восприятия детьми музыкального целого.



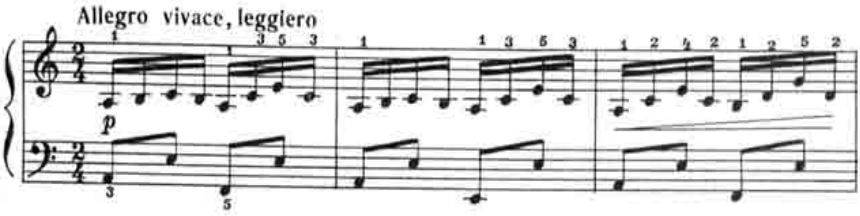
В основе данной пьесы – свободно льющаяся, кантиленная лирическая мелодия. Гармонической поддержкой является линия в басу, которая движется по хроматизмам: c – h – b, as – g – fis – f, и имеет гармоническое заполнение по трезвучиям, схожими с восточными интонациями. Как отмечает Т. Сеидов: «интонационный строй темы обогащен характерными для азербайджанской музыки народно – ладовыми

оборотами: в первой части и репризе – это интонации *до* баяты – шираз, а в середине – *ми* сегях» [3, с. 52].

Фактура пьесы основана на гомофонно – полифоническом строении. Первая часть построена, в основном, на двухголосии, но опорные звуки баса образуют скрытый третий голос. В среднем разделе фактура становится трехголосной. В репризе фактура еще более усложняется: тема проходит в октавном удвоении и вводится контрапунктирующий голос. При разучивании пьесы очень важно обратить внимание на развитие мелодической линии – стремиться сохранить ее цельность, единую устремленность, несмотря на дробление на отдельные мотивы. Для рельефного выявления мелодической линии следует использовать различные элементы выразительности: тонко передать нарастание звучности, а в середине пьесы немного ускорить темп, что уравновесится последующим *ritardando* перед репризой.

Исполнение этой пьесы требует от ученика некоторых навыков полифонического мышления: так, следует обратить внимание на скрытый второй голос в партии левой руки, образующийся нисходящей линией баса. В среднем разделе музыкальная ткань еще более полифонизируется, достигая своей кульминации в репризе. В ней за удвоенной мелодической линией ученик должен ясно слышать контрапунктический голос, который вместе с мелодией составляет партию правой руки.

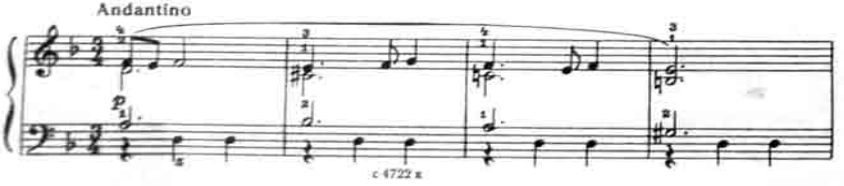
После «Маленького вальса» звучит пьеса «Волчок» – это живописная изобразительная картинка, передающая образ крутящегося и жужжащего волчка. Она этюдного характера, близка по фактуре одной из прелюдий К. Караева из цикла «24 прелюдии» (до мажор). Основной принцип изобразительности для создания образа вращающегося волчка – прием многократного повторения одного и того же ритмического рисунка – группы из четырех шестнадцатых (прием, характерный для пьес типа «perpetuum mobile» - «вечное движение»).



Особую трудность для маленького исполнителя представляет непрерывное движение шестнадцатых нот на протяжении всей пьесы и главной задачей для него является соблюдение ритмической точности

и ровности звучания. К концу пьесы движение шестнадцатыми «затормаживается», тем самым создается впечатление, что волчок замедляется и останавливается. Прежде всего, пьеса должна исполняться на едином дыхании и с необыкновенной легкостью. При исполнении надо обратить внимание ученика на партию левой руки, являющейся здесь ритмической опорой всего построения. Эта пьеса развивает технику подвижных фигураций в одних и тех же позициях рук.

Большим контрастом с подвижной, моторной музыкой «Волчка» звучит следующая пьеса – «Задумчивость». Это вальс, на что и указывает трехдольный размер, и характерный аккомпанемент, и квадратность строения. В основе характера – мир мечтаний ребенка, его радости и первые горести. Задушевная мелодия отражает этот мир наивных и чистых раздумий ребенка. На протяжении всей первой части в басу звучит органный пункт на ноте *ре* (тоника лада баяты-шираз), создающий настроение умиротворенности, покоя.

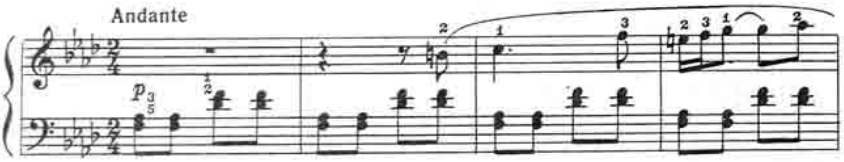


Эта пьеса перекликается с первой пьесой – «Маленьким вальсом» – и по настроению и жанровым истокам. Обе пьесы написаны в одном и том же ладе азербайджанской музыки – баяты- шираз, придающий музыке грустный оттенок. Общей является и определенная полифоничность фактуры. При разучивании пьесы ученику необходимо отдельно проиграть и внимательно прослушать все голоса, которые образуют хроматические линии. Трудность представляет органный пункт, который по силе звука должен звучать очень ровно.

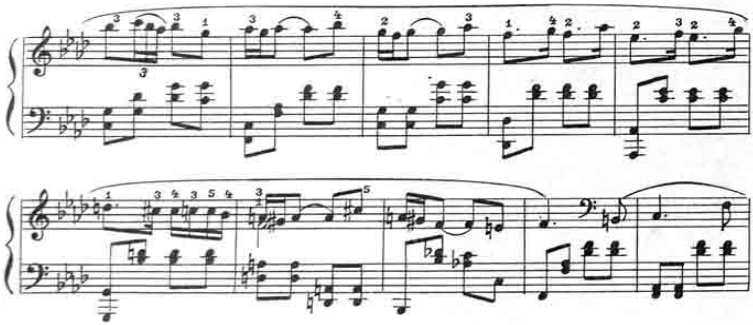
Следующая пьеса «Игра» написана в форме тарантеллы (6/8), изложенной в простой трехчастной форме. Эта пьеса отличается легкостью, изяществом, и в тоже время прозрачностью фактуры. Пьеса построена на секвентных оборотах, гармонически усложнена хроматическими оборотами, в пьесе также звучат ладовые интонации азербайджанской народной музыки. Как отмечал Т. Сеидов, «фортепианный стиль изложения пьесы удивительно близок стилю изложения клавесинистов, например, Д. Скарлатти. Использование лада раст с тоникой *до* придает музыке бодрый, светлый характер, который совпадает с характером этого лада в азербайджанской народной музыке». [2, с. 11]

Исполнение пьесы представляет определенные трудности – необходимо отдельно поработать над ритмической фигурацией и мелодическим рисунком. В «Игре», как и в «Волчке», многократно повторяется один и тот же исполнительский прием. Кроме того, в партии левой руки очень важно выявить скрытый второй голос, образующийся из опорных басовых звуков. В этой пьесе также рекомендуется применять мелкую педаль, чтобы не нарушить полифоничность звучания, линеарность многоголосной фактуры.

Пятая пьеса данного цикла «Рассказ» повествовательного характера в духе баллады, написана в форме варьированного периода. Мелодия, пронизанная интонациями народного лада баяты-шираз, на протяжении одиннадцати тактов объединена общей лигой, что подчерки-



вает ее цельность. При этом, мелодия делится на маленькие мотивы. Перед учеником стоит задача в преодолении «короткого» дыхания и исполнение «пения на фортепиано».



Кроме того, при вторичном проведении темы, когда она звучит в виолончельном регистре, возникают дополнительные трудности, связанные с приемом «скрещивания рук». Большая задача стоит перед учеником в связи с педализацией. С одной стороны, педаль помогает придать мелодии певучесть и красочность. Вместе с тем, она выполняет колористические функции, подчеркивает смену гармонии. В передаче мелодической линии при переходе в нижний регистр ее следует сделать более декламационной. Следует обратить внимание на достижение плавности исполнения – есть трудности при исполнении ритмиче-

ского рисунка (синкопы, триоли, смена длинных и коротких длительностей), а также хроматизированность мелодической линии.

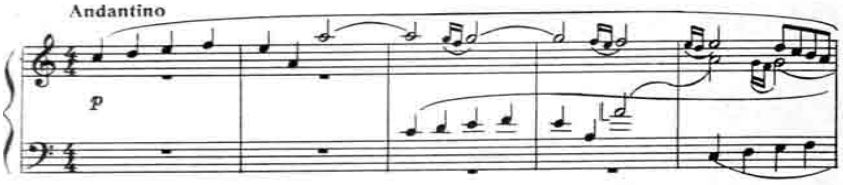
Последняя пьеса в цикле – «Веселое происшествие», светлая, радостная картинка, полная юмора и задора. Указание автора «scherzando» предопределяет ее характер. Она отличается оживленным, подвижным характером и сочетает в себе черты песенности и танцевальности. Форма пьесы – рондо с двумя эпизодами. Основное настроение пьесы передается уже в начале темы, пронизанной интонациями ладов раст и баяты-шираз с общей тоникой *ре*.

С рефреном контрастирует первый эпизод, который звучит тихо и более чем на октаву ниже. В рефрене главную роль играло повторение начальной интонации в разных ладовых вариантах, а в эпизоде преобладает секвентное повторение. Второй эпизод вносит еще более значительный контраст. Здесь тематическое противопоставление дополняется жанровой формой марша. Пьеса способствует выработке крепкого стаккато, хорошей артикуляции и ритмической выдержки. В связи с этим педаль здесь следует рассматривать как ритмическую. Необходимо брать короткую педаль на первой, сильной доле такта, чтобы сохранить рельефность мелодических контуров и не смазать остроту стаккато.

Логическим продолжением цикла «Шесть детских пьес», предназначенных для маленьких музыкантов, явились *«Шесть пьес средней трудности»* К. Караева. Цикл написан в 1966 году и предназначен для средних классов музыкальных школ. Этот сборник, как и предыдущий, состоит из 6 характерных пьес, являющихся как бы зарисовками с натуры.

В первой из них – «Дождь идет» – налицо звукоизобразительные эффекты – падающие дождевые капли. Проходит постоянная передача отдельных звуков мелодической линии в разные руки, усиливая эффект капельного перестука.

Следующая пьеса – «Маленький рассказ» – это небольшое фугато, построенное на двутактной теме. Почти все голосовые линии продолжают свое развитие, что приближает звучание пьесы к старинным полифоническим формам, к которым тяготел К. Караев и широко использовал в своих более поздних произведениях.



В пьесе «В горах» также применены принципы старинной полифонии. Но здесь в основе лежит принцип бассо остинато, выдерживаемый почти до самого конца.

Пьеса «Неотвязная мысль» содержит остинатные формы гармонического сопровождения на фоне равно повторяющихся четвертей, нередко меняющих высоту, в басу выдерживается одна и та же музыкальная фраза, расцвечиваемая протяжными октавами верхнего голоса. Эту пьесу можно определить, как музыкальное воплощение idea fix.

«Забытый вальс» стилизован в духе классического образца жанра эпохи XIX века. В этой пьесе, как и в трех предыдущих, присутствует принципы неоклассицизма, возрождения старинных и классических форм и жанров.

Заключительная пьеса цикла «Дуэт норд» является картинной зарисовкой образов природы, изменчивого характера порывов ветра. Она фактурно напоминает этюд, требующий отработки различного вида линейных пассажей.

Таким образом, выразительный язык детских пьес Кара Караева отличается изобретательностью, живописностью используемых приемов и сравнительной простотой приемов пианизма, что позволяет использовать цикл в педагогическом репертуаре младших и средних классов детских музыкальных школ. Своеобразием музыки «Детского альбома» является ярко выраженный национальный колорит, основанный на азербайджанской народной музыке, но который сочетается с классической традиционностью формы циклического произведения и особой спецификой пьес, предназначенных для детского репертуара. При разучивании произведения юными музыкантами главной целью является передача художественного замысла композитора и осмыслен-

ное исполнение содержания произведения, а также техническая оснащенность, свободное владение инструментом. В циклических формах каждая пьеса обладает своей особенностью и специфическими трудностями, которые необходимо учитывать при работе. Пьесы из детского цикла могут исполняться и отдельно, благодаря своей яркой образности и законченности каждой пьесы. Каждая из пьес цикла принесет исполнителю большую пользу, разовьет его творческую фантазию, продвинет пианистическую технику. Исполнение пьес поможет юным музыкантам обогатить свой концертный репертуар, а также ознакомиться со стилем композитора. Если говорить о технически полезных пианистических приемах, которые использует К. Караев в цикле, можно назвать примеры быстрых гаммообразных пассажей, игру двойными нотами, перекрещивание рук с переносом левой или правой руки на две и более октавы, игру в далеких регистрах – большой охват клавиатуры. Пьесы помогают развить координацию, выработку различных штрихов, овладеть навыками различного звукоизвлечения, а также полифонического развития.

Помимо ярких художественных достоинств «Детского альбома» К. Караева, своеобразной красоте музыкального развития, колористичности звучания, цикл обладает несомненной педагогической ценностью, позволяющей учащимся – молодым пианистам развивать как техническое мастерство, так и постижение мира музыкальных образов и характеров.

Литература:

1. Сеидов Т. А. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. – Баку: Шур, 1992., С. 38.

2. Карагичева Л. В. Кара Караев. – М.: Советский композитор, 1960. С. 300.

3. Сеидов Т. А. Азербайджанская советская музыка – Баку: Язычы, 1980., С. 149.

4. Абдуллаева Н. «6 детских пьес для фортепиано» Кара Караева // Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал. http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/publ.asp.

5. Сеидов Т.А. Детские циклы для фортепиано Кара Караева – Баку: Азербайджанское государственное издательство, 1972., С. 27.

6. Сеидов Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество – Баку, 2006., С. 98.

Manzhula Olga

TO THE ISSUE OF PERFORMANCE OF ALIBI MAMBETOVA'S PIANO CYCLE "6 PIECES FOR YOUTH"

Манжула О.Н.

К ВОПРОСУ ИСПОЛНЕНИЯ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «6 ПЬЕС ДЛЯ ЮНОШЕСТВА» АЛИБИ МАМБЕТОВА

Творческий путь Алиби Азербайджановича Мамбетова был предопределён с самого рождения. Представитель третьего поколения выдающихся композиторов, ученых, музыкальных деятелей, достойный продолжатель традиций, не мог выбрать себе иное поприще.

В мир музыкального искусства Алиби Мамбетов вошел в 80-х годах XX века. Первым, и возможно, основным наставником становится мать композитора, Газиза Ахметовна Жубанова, профессор Алма-Атинской государственной консерватории им.Курмангазы, под чутким руководством которой, Алиби с отличием заканчивает «класс композиции» в 1984 году.

Уже со студенческих лет, по словам самого автора он «активно занимается поиском новых форм музыкальной выразительности, включая синтез традиционной казахской музыкальной культуры с современными на тот момент технологиями европейской и восточных форм музыкального представления как формы и как содержания» [5].

Как художник редкого дарования, удивительно-глубокого внутреннего мира и высоких нравственных идеалов, Алиби уже скоро предстаёт перед аудиторией состоявшимся композитором, создавая багаж разноплановых произведений, который включает в себя вокальные и инструментальные произведения разнообразных жанров, около 30 оформленных спектаклей на самые различные темы и самых разных авторов, от мировых классиков до современных пьес молодых драматургов, и проявляет себя как тонкий интерпретатор музыки самых различных эпох и направлений.

В сборнике статей «Творческие портреты композиторов Казахстана» профессор Н. Кетегенова отмечает, что «как композитора Алиби отличает то, что он, претворяя свой художественно-эстетический идеал, каждый раз, в каждом новом произведении демонстрирует разнородные, порой диаметрально противоположные друг другу техники композиторского письма, в совокупности, и образовавшие его своеобразно-неповторимый стиль» [4, с.471]. Будучи уникальным создателем крупномасштабных произведений, оркестровых полотен, работ в сфере

киноиндустрии, в его творчестве особенной линией проходит детская тема, нашедшая свое отражение в цикле для фортепиано «6 пьес для юношества». Данная работа представляет неординарный свежий взгляд на формирование музыкально-слуховых впечатлений юных исполнителей, информация которых несет многогранную информацию, проникнутую современным мироощущением, идеями добра и светлой надежды.

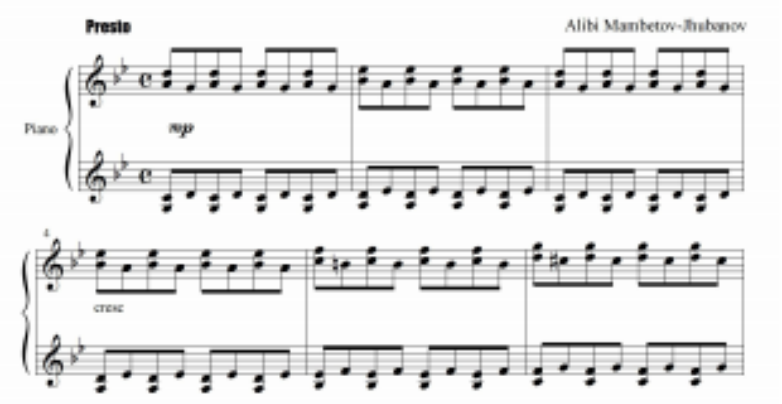
«Регата», «На озере», «Место огня», «Путь свободы» – эти пьесы-зарисовки, наполняют музыкальное пространство фортепианного цикла яркой характеристичностью художественных образов, принося в звучание пьес интонации призыва, дух соревнований, чувство патриотизма. Автор широко расширяет эмоциональную сферу образов, и в то же время четко определяет задачи эстетического воспитания подрастающего поколения в синтезе музыкального мышления и пианистических навыков. Д. Кабалевский в свое время отмечал, что «отбор произведений для музыкальных занятий требует большой тщательности: произведение должно быть художественным и увлекательным для учащихся, педагогически целесообразным (т.е. учить чему-то нужному и полезному) и выполнять определенную воспитательную роль (способствовать формированию идейных убеждений, нравственных идеалов и эстетического вкуса учащихся)» [3, с.20].

В цикле детских пьес А. Мамбетова присутствует традиционная для жанра программность, разнообразие фактурных планов, логика пианистических формул, где инструктивные цели по развитию техники юных исполнителей сочетаются с воссоздаваемой панорамой различных образов и жизненных ситуаций, близких детскому восприятию. Своеобразная демонстрация индивидуального стиля, особенностей языка и лаконичность формы объединяет все 6 пьес в один цикл, и в тоже время обозначает некую полярность и антитезность по отношению друг к другу. Первые три пьесы условно можно объединить в один блок, находя параллели в темповой палитре, в своеобразии характеристик и неиссякаемом оптимизме настроения.

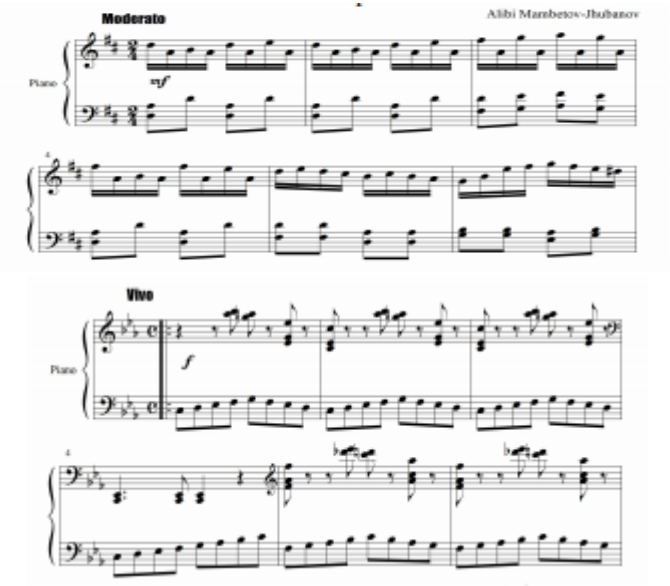
Первая пьеса цикла – *«Регата»* с первых нот завораживает, погружая в загадочный звуковой мир.

В нотной литературе не так часто можно встретить пьесы с подобным названием, можно привести пример Россини-Лист «Вениционская регата» из цикла «Музыкальные вечера». «Регата» Алиби Мамбетова написана в характере виртуозной пьесы – токкаты. Автор находит колоритное фактурное решение передачи образа, используя технику двойных нот, как символ повышенной энергии. Искусно использует прием нагнетания динамики, рвущегося вперёд звукового потока, передавая ощущение парусных гонок. «Срежиссировать» драматургию

пьесы, передать соревновательный дух, изображая ловкое маневрирование белоснежных парусов, одна из основных задач юных исполнителей, ключ к воплощению которой, подсказывает яркая образность, обозначенная в нетривиальном названии пьесы. Жизнерадостность, душевный подъем невидимыми нитями связывает настроение «Регаты» со следующей миниатюрой *«На озере»*.

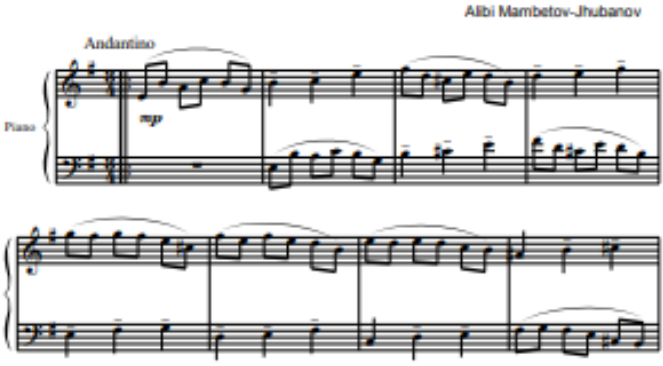


Несмотря на обозначенный темп Moderato, пьеса несет ту же светлую, солнечную радость, тонкую пейзажность и этюдность красок. Подвижность порхающей правой руки подобная легкому ветерку, кружению стрекоз, игре светотени – расширяет границы ассоциаций. Исполнительская концепция пьесы строится на едва уловимой игре звуковых бликов, которую можно наблюдать в скрытой мелодии шестнадцатых правой руки. Трепетно переливающиеся солнечные отблески, то появляясь, то исчезая, требуют от исполнителя тонкой и ясной динамической панорамы, так как легкое и прерывистое дыхание мелодии в этой пьесе, не должно сдерживаться восьмыми в левой руке. Именно глубокая басовая основа помогает достигать грациозности, делать динамические нарастания и создавать расцветку очарования и изящества. Линии пленэрного отражения искреннего и ненарочитого письма находит свое продолжение в 3 пьесе «Вечное движение», которая привносит в этот мини-блок экспрессивность и огненность.



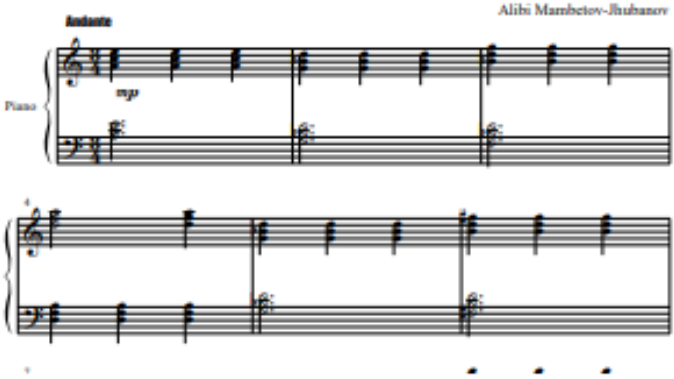
Эта миниатюра пополняет лучшие образцы пьес с похожей тематикой. По слова Анны Благой, в пьесах «Вечное движение» звучит «старая утопическая мысль человечества о вечном двигателе» [1]. Стремительный темп XXI века, с его молниеносностью, скоротечностью и быстротой наделяет пьесу жгучим темпераментом и животрепещущей энергетикой. Экспрессивность и обостренность общего строя пьесы достигается преобладанием секундных интонаций, и позиционной игры восьмых поочередно в правой и левой руке. В противовес ритмической гибкости восьмых угловатость резких секундных синкоп наполняет характер внутренним динамизмом. Тональный план этой пьесы подсказывает неукротимый бег восьмых, проводящий основную тему четыре раза в тональности T, S, D в левой руке и затем, в правой руке, которая с точностью исполняет позиционные последовательности восьмых в перечисленных гармонических оборотах. «Непрерывное движение» в конце пьесы все-таки прерывается, а точнее заканчивается торжественными пафосными аккордами, которые еще раз дают понять, что мысль о вечном двигателе чистая абстракция, подарившая много различных интерпретаций. «Вечное движение», как вечный двигатель воспитания технических навыков – безошибочный компас в педагогическом репертуаре, содержащий простые и эффективные компоненты, необходимые в плане активной пальцевой техники, полётности движения рук и выносливости.

Следующие три пьесы «Менуэт», «Место огня» и «Путь к свободе», не претендуют на триединство, а скорее звучат антитезой в противопоставлении к первому мини-блоку и контрастны по отношению друг к другу. Если рассматривать эти миниатюры в контексте цикличности, то они несут определенные содержательные функции, заключенные в уравновешенности состояния, сопутствующего логической последовательности произведений.



«Менуэт» написан в лучших традициях полифонической музыки для детей. Интерес к произведениям полифонического склада у композиторов Казахстана можно найти в других ярких примерах. К ним относятся – «Пять инвенций» К. Кужамьярова, «Две полифонические пьесы» Г. Узенбаевой, «Инвенция в стиле Баха» Ж. Жексембековой, «Прелюдия и фуга ре минор» Б. Аманжолова. Менуэт открывается распевной темой в верхнем голосе, которую уже во 2 такте подхватывает нижний голос. Ажурные изгибы мелодии требует от юного исполнителя тончайшей выразительности. Рельефные вкрапления секвенций в 5 такте словно успокаивают диалог и передают инициативу нижнему голосу. Средством выразительности выступает штриховая палитра, выраженная утонченным легато темы и мягким нон легато противосложения. Все эти приемы возвращают в мир галантных реверансов, блестящего вкуса и изящества, а тонкая отделка музыкальной ткани, миниатюрный размер протягивают невидимые нити, связывающие это произведение с изысканным творчеством французских клавесинистов. Появление Менуэта в цикле «6 пьес для юношества» красноречиво развивает мысль композитора об обновлении традиции жанра, наделяя «Менуэт» современной стилистикой и актуальностью. Именно поэтому, старинный французский танец, неизменный атрибут хрестоматий и педагогических репертуаров, так необходимых в обучении юных му-

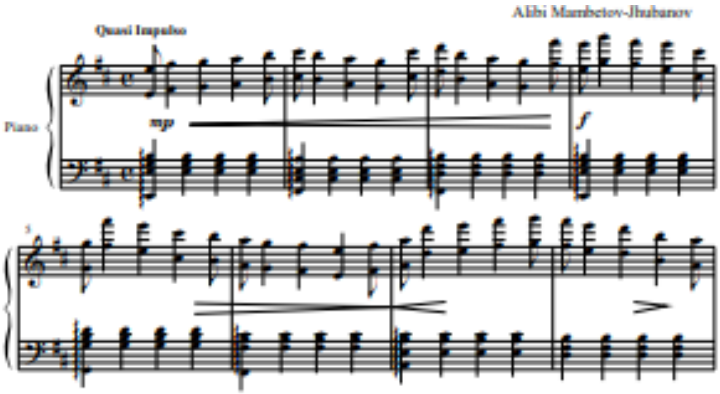
зыкантов, облачен в новейший «фрак» и интонационно приближен к дыханию 21 века.



«Место огня» – пятая миниатюра цикла, аккордового склада, строга в фактурном плане и многопланова в выразительных средствах, которые заключаются в разноликой ладовой переменности. Слушая повествовательные созвучия в начале пьесы, где они максимально сближены, порой сливаясь в единый комплекс, не давая различить очертания, доверительно внимаешь богатству гармонического языка. Такие гармонические созвучия создают своеобразный акустический эффект. С перемещением аккордов правой руки в более высокие регистры, а левой руки в нижние, фактурное расположение становится объёмно-глубинным, что уловить взаимосвязь созвучий является непростой задачей, требующей утонченного гармонического слуха и особенного музыкального мышления. Само название этой пьесы, неординарное и самобытное, таинственное и мистическое наталкивает на волну поисков точного сюжетного зерна. У каждого нового исполнителя прочтение этого произведения непременно, будет рождать круг единичных, неповторяемых образов и ассоциаций. Как и сам огонь, который бывает такой разный – задиристый и шаловливый, жаркий и властный, всеобъемлющий и разрушительный, так и обращение к теме огня у А. Мамбетова не ограничивается линейным мироощущением, а предполагает многранность образов. В творческом багаже композитора можно найти еще одну пьесу с огненной тематикой «Вдохновленный огонь», написанную для дуэта скрипки и виолончели. На первый взгляд, кажущая аналогичность темы огня в «Вдохновленный огонь» и в пьесе из анализируемого цикла «Место огня», неожиданно ломает стереотипы восприятия, выражая контрастность начал, наделяя каждое произведение однотонностью и скульптурностью, именно ему прису-

щих, изображений. Пьеса «Вдохновленный огонь», демонстрирует характер игривого огонька, который стремится раздуть пожар, не понимая этой шалости и наделяет пьесу элементами скерцозности, а пьеса «Место огня» в темпе величественного Andante проникнута философским мироощущением, глубокой содержательностью, идеей «необходимости даже самой маленькой искры для полноценного огня жизни».

Именно этот сюжет перенимает шестая заключительная пьеса фортепианного цикла *«Путь к свободе»* – восторженная, пафосная, с интонациями призыва, импульса и пылкой надежды.



Основная мелодия этой пьесы передается восходящими октавами, которые волнообразными подъёмами и спадами выстраивают небольшие кульминационные зоны. На фоне мерного статичного аккомпанемента аккордов левой руки, смягчающее синкопирование мелодии, словно оттягивает безудержное движение. Такое несовпадение ритмического акцента с метрическим создает иллюзию, то энергичного, то мягкого и завораживающего начала. В результате этого взаимодействия выстраивается витиеватый путь, который в конечном итоге приводит к героическому апофеозу торжества.

Подводя итоги анализа фортепианного цикла «6 пьес для юношества» Алиби Мамбетова, следует заметить, что главный и успешный фактор интерпретации его музыки требует от юного исполнителя инициативы в плане творческого мышления, познания новых средств выразительности, исполнительской свободы, фантазии и художественного интеллекта. По словам авторитетного педагога, заведующего кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана Марата Гумарова «мир звучащей музыки постоянно видоизменяется, обогащается новыми качествами. Становятся новыми и средства и процессы её интерпретации, а также и многие закономерности вос-

приятия музыкального произведения слушателем. Традиции и устоявшиеся положения, критерии эстетической оценки, действовавшие ещё вчера, уходят в прошлое, заставляя исполнителей не только улавливать ход этого сложного процесса, но и в какой-то степени опережать его, активизируя тем самым и творческую мысль композиторов, создающих современные сочинения» [2, с.77].

Дойти до ума и сердца молодых пианистов, пробудить в них способность к эстетическому восприятию искусства могут только подлинно художественные произведения по форме и содержанию. Музыкальное произведение должно быть доступно, понятно и интересно учащемуся, должно приносить ему радость как исполнителю. Вот почему выбор репертуара играет большую роль в педагогическом процессе. Включение в репертуар «6 пьес для юношества» цикла для фортепиано казахстанского композитора Алиби Мамбетова, несомненно, будет верным решением к достижению успехов подрастающих пианистов в обучении и исполнительстве.

Литература:

1. Благая А. Механизмы в музыке [Электронный ресурс] / Анна Благая // Новый сайт «Скрипичная азбука». – 09.01.21 – Режим доступа: https://blagaya.ru/2009/09/15/muz_mehanica.

2.Гумаров М. Вопросы исполнительской интерпретации современных сочиннений композиторов Узбекистана: учебно-методическое пособие / М.Гумаров; отв.ред.: Л.И.Красуцкая. – Ташкент, 2007– С.77-78.

3.Кабалевский Д. Воспитание ума и сердца. Книга для учителя / Д.Кабалевский/ сост. В.Викторов. – М.:Просвещение. 1981.–192с.

4. Кетегенова, Н. Творческие портреты композиторов Казахстана / Н. Кетегенова. – Алматы : Болашак, 2017. – С.472-473.

5.Мамбетов А. Автобиография [Электронный ресурс]/ Алиби Мамбетов//Краткая биография и список основных работ. 24.10.07 Алматы. – 09.01.21 – Режим доступа:
https://sites.google.com/site/kompozitoralibimambetov/home.

Meirbek B.K., Kurmangaliyeva M. S.

SPATIO –TEMPORAL RELATIONS AND CONCEPTS OF THE CYCLE IN THE SONGWRITING OF KAZAHSTAN: FROM THE PAST TO ZHUBANOVA G.A.

Мейірбек Б.Қ.,
Курмангалиева М.С.
өнертану кандидаты, профессор

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ӘН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЦИКЛДІҢ КЕҢІСТІК – УАҚЫТТЫҚ ҚАТЫНАСТАРЫ: ӨТКЕННЕН Ғ.А. ЖҰБАНОВАҒА ДЕЙІН

Қазақтың музыкалық өнерінде ән әрдайым, адам өмірінде маңызды рөл атқарды.Қоғам әрқашан әнді адамды өзінің өмірі туралы, қоғамы туралы, оның қандай да бір өмірлік шытырман оқиғалары туралы, ойлары туралы хабардар ретінде қабылдады. Ескі заманнан бастап ән және күй халыққакомпозитормен не болып жатқанын, қандай өмірлік жағдайды өткеріп жатқанын, композитордың қандай кездесу өткізгені, сол арқылы не айтқысы келетіні туралы жеткізді. XIX ғасырдағы қазақстандық кәсіби композиторлардың шығармалары өмірбаяндарымен, өмірлік циклдарымен байланысты болды. Қазақ қоғамындағы цикл өте маңызды рөл атқарды, өйткені бүкіл өмір циклдарға бөлінді, оны «мүшел» деп атады.Бүкіл қазақтардың өмірі бастапқыда циклдарға (мүшелге) бөлінеді және әр мүшелде біз жас ерекшелігі бойынша ғана емес, сонымен қатар жанрлық бөлінісі бойынша бөлуді көреміз. Бұл циклдік классификацияны өнертану ғылымдарының докторы - Мұхамбетова Ә.И. «Күнтізбе және қазақтардың дәстүрлі музыкасындағы жанрлық жүйе» атты еңбегінен көре аламыз[1]. Онда адам өмірінің «мүшел» деп аталатын 12 – жылдық циклдармен байланысын көрсетеді. Мүшел биологиялық және әлеуметтік көріністермен қатар жүретін жас сатылары:

1. (1 – 12 жас) - балалық мүшел
2. (12 – 14 жас) – жастық мүшел

¾. (24 – 36, 36-48) - кемелдену мүшел

5. (48-63) - қарттық

Әрбір мүшелдің мазмұны мен мәні өмірдің барлық сатыларын ескере отырып жалпы түсінік береді.Қазақ музыкасының вокалдық – поэзиялық өнерінің жанрлық жүйе ретінде дамуының негізі - өмірлік цикл. Сондықтан барлық әндерде композиторлардың өмірбаянын қалпына құрастыруға болатын белгілі бір ақпарат болған. Бұл әндер осы композиторлардың өмірлік циклын көрсетеді. Мысалы ән авторлары Біржан сал, Мұхит , Ақан сері, Жаяу Мұса, Балуан Шолақ

және т.б. Біз сал серілердің және ақындардың өнерін кәсіби шығармашылыққа жатқызамыз. Кеңес Одағының құрылуымен бірге еуропалық ойлау стилі және музыкалық ойлау стилі енгізілді, белгілі болғандай қазақтар еуропалық кәсіби жанрларды игере бастады. XX ғасырдың басынан бастап, қазақ даласы, қазақ мәдениетінде кеңістігі мен уақытын ретке келтіру функциясын жүзеге асырған қазақ мәдениетінің айрықша жоғары кәсіби тасымалдаушыларын жоғалтты. Қазақтар мәдениетте өмірдің бүкіл тарихын көрсетпейтін жаңа еуропалық жанрларға бет бұрды. Камералық вокалдық орындауда үлкен өзгеріс болды, қазақтардың ойлауының кеңістіктік-уақыттық қатынастары өзгерді.

Мәдениеттің синкреттік тасымалдаушысы әрі ақын, әрі музыкант,әрі орындаушы жоғалып кетті.Кәсіби композиторлық шығармашылықта вокалдық цикл өмірлік циклдарды түсіндірмейді, тек бір сезімді, бір күйді білдіреді, барлық вокалдық жанрлар миниатюраға айналды, және таңдалған ақынның немесе бірнеше ақынның сөзіне жазылды, осылайша композитор өзінің қазіргіэмоционалдық жағдайына сай жауап беретін сөздерге музыка жазады. Өмірлік цикл көрінісі музыканың кәсібиленуімен қысқарды.

Композиторлар көптеген мифологиялық, дүниетаным кеңістігі уақытша түсініктерден тұратын өлеңдерге жүгіне бастады. Ол өз көрінісін Ғ.Жұбанова «Три романса» О.Сүлейменовтің сөзіне жазылған, Е.Рахмадиев «Вокалдық цикл» Абайдың сөзіне жазылған ,Б.Баяхунов «Монолог», «Песни о старом Китае», Б.Байқадамов «Балаларға арналған вокалдық цикл», О.Несипханов « Путешествие в детство», Б.Аманжолов «Песни о жизни и смерти», В.Новиков «Откровения» сынды вокалдық – камералық циклдарда тапты. Бұл циклдарда кәсіби шеберліктің маңызды көрсеткіші, әрине ол музыка мен өлеңді біріктіретін синкретизм құбылысы. Ең маңыздысы сөз болды, егер бұрын композиторлар өз сөздерімен жазған болса, онда кәсіби музыкадағы циклдарда бұл синкретизм сәл өзгеше деңгейде. Қазіргі кезеңде бұл синкретизм барлық кәсіби композиторлар ақындардың сөздерін іздеуі. Бірақ поэзияда жазушылар әрдайым өздерінің өлеңдерін циклдарға біріктіре бермейді. Сондықтан көптеген композиторлар әр түрлі ақындардың өлеңдерін таңдап , белгілі бір тақырыпқа біріктірген. Егер, мысалы, Г.А.Жұбановаңәйгілі «Трироманса» атты вокалдық циклі бір жазушы О.Сүлейменовтің сөздерін біріктірсе, онда басқа композиторлар О.Гейльфус «Шестьминиатюр» япондық ақындар сөзіне, В.Миненко «Песнилюбви и признания» М.Цветаева, В.Федоров, О.Хаям, Б.Пастернак, Н.Матвеев, В.Васильев сынды ақындардың сөзіне, М.Рахимбаев «Мой крайродной» Ж.Молдағалиев, В.Кобрин, О.Турманжановтардың сөзіне

жазылған. Сөзбен музыканың бірігуі арқылы белгілі бір жағдайды болмаса оқиғаны тұтастай жеткізу болып табылады. Егер бұрын олар XIX ғасырдағы қазақстандық композиторлардың шығармашылығындағы нақты жағдай, нақты кездесу, нақты сезімдер сипатталған болса, қазір шынымен де кеңестік композиторлар бар және посткеңестік кезеңде мұндай ахуал жоқ, бәрі сезім, эмоция, сол кездегі көңіл-күй деңгейінде көбірек көрініс тапты.

Өмірлік циклдың айырмашылығы – ол импровизациялық бастаманың, өзін – өзі көрсету еркіндігін, әр түрлі әуенді және ырғақты құрылымдарды тудыратын ахуалдың болмауы.Әдебиет сыншысы А.Н.Веселовский синкретизмге «ырғақты, оркестрлік қозғалыстардың ән-музыкасымен және сөз элементтерімен үйлесуі» деген анықтама берген[2]. Қазіргі кезеңде вокалдық цикл - бұл музыкалық тақырыптарымен қатар, ортақ идеясымен біріктірілген романстар немесе әндер жиынтығы. Барлық бөлімдері бір-бірімен идеясы, мазмұны, кейде сюжеті жағынан жалпы бір тақырыпта болады.Әр бөлімге ортақ ол - бірыңғай драматургиясы және берік интонациялық күйі.

Вокалдық-камлық шығармалардың маңызды белгілерінің бірі - бұл поэтикалық бастаудың музыкалық, композитордың өз музыкасын поэтикалық сөзге саналы түрде бағынуы ,немесе мазмұнның, өлеңнің мағынасын, олардың интонациясын, ырғақты құрылысын жоспарға ұсыну.Композитордың шығармашылығы вокалдық музыкалық ерекшелікке тығыз байланысты. Вокалдық-камералық шығармалардың негізгі айырмашылығы: тақырыптық ерекшелігі, ақындармен шығармашылық байланыс, яғни композиторлардың мәтіндік таңдауы бір немесе бірнеше ақындарымен жұмыс жүргізуі,әр бір бөлімдегі музыкалық өзгешелік, стильдік ерекшелігі, әуендік суреттемесі, музыкалық тілі, интервалдық, ырғақтық, өлшемдік ерекшеліктері жайлы нақтылай айтылады. О.Сүлейменовтің өлеңдеріне жазылған Г.А. Жұбановаңың вокалдық циклының мысалында синкреттік және мәтіндік музыкалық байланыстарды талдауға көшейік. Арналған жұмыстарды айтар болсақ: 2014 жылғы А.А. Тынтаеваның «Поэзия Олжаса Сүлейменова в музыкекомпозиторов Казахстана» атты магистрлік жұмысында О.Сүлейменовтің поэзиясына басты назар аударылған. Б.Жакупованың «Национальное своеобразие камерно вокального жанра на примере творчества композиторов Казахстана второй половины XX века» атты еңбегінде камералық – вокалдық шығармалардың поэтикалық мазмұны, еуропалық жанрлардың қазақ вокалдық музыкасына ықпалын зерттеуге арналған. «Обобщенное взаимодействие текста и музыки» бөлімінде Ғ.Жұбановаңың О.Сүлейменовтің сөзіне жазылған «Трироманса» атты вокалдық

циклынамәтін мен музыканың жалпыланған өзара әрекетіне талдау жасалған.

Г.А.Жұбанованың «Трироманса» атты вокалдық циклы1970 жылы жарияланған. Ғ.Жұбанова 1970 жылдары М.Әуезовтің «Еңлік – Кебек» драмасы желісінде қойылымға музыка жазды, осы жылы В.И.Ленинніің 100 жылдық мерей тойына арналған К. Шанғытпаевтің сөзіне «Ленин с нами» атты мерекелік солист және аралас хормен симфониялық оркестрге жазылған кантата жарық көрді Ғ.Жұбанованың - белгілі қазақ ақыны О.Сүлейменовтің өлеңіне жазылғаны таңқаларлық жағдай емес. Өйткені мәдениеттің белгілі бір кезеңінде Қазақстан жастары осы ақынның шығармашылығының ықпалында өсті. 1973 жылы Қазақстан туралы сол кезеңдердегі ең өткір «Дикое поле» атты поэмасын айта аламыз. О.Сүлейменов теледидардан Қазақстан халқына үндеумен шықты, «Невада – Семей» антиядролық қозғалысын құрды. Қазақ музыкасының жалпы қорынан Ғ. Жұбанованың вокалды музыкасы маңызды орын алады.Ғ.Жұбанова сөзбен музыканың қатынасына қатты көңіл бөлген, оның дәлелі осы вокалдық шығармашылығы. Вокалдық шығармаға мәтін таңдау ең маңызды жұмыс, поэтикалық мәтін музыкалық көркемдік мақсатпен сәйкес келу керек.

«Мен скрипкаға арналған «Әуенді» ұмыта алмаймын, фортепианодағы сонеттер немесе цикл, ЕваКоганға немесе поэзияны, немесе Олжас Сүлейменовтің сөзіне жазылған циклды» - деп еске алады, жұбайы Әзірбайжан Мамбетов .Бұл 1965 жылы жұбайы Ә.Мамбетов Мосфильмде тәжірибеден өтіп жатқан кезі. Атақты режиссер Григорий Рошальдың «Ән қанаттары» фильміне композиторлық жетекші ретінде Ғ.Жұбанова ұсынады. Ал көркемдік жетекшісі Шәкен Айманов. Ғ.Жұбанова жұбайы екеуі О.Сүлейменовті шақыруды ойлайды, сонда осы өлең жолдары жазылып, композитор оған вокалды цикл арнайды. Бірақ бұл музыканың кинофильмнің мазмұнына келмейтінін айтып, Ш.Айманов халық музыкасын қалдыруды сұранады. Сондықтан бұл шығарма кинофильмде жарық көрмеген. О.Сүлейменов өлеңдері ой тереңдігімен ерекшеленеді, көпсалалы, философиялық.. Оның өлеңдері қатты сезілетін және терең шын жүректен, тек ақыл-ойға ғана әсер етпейді ,оқырман сонымен қатар оны сезінеді. Вокалдық циклдарда жиі кездесетін тақырып бұл әйел бейнесі, махаббат, адалдық тақырыптары.Ақын мен композитор екеуінің арасындағы диалог үшін жалғыздық шығарманың тақырыбы болып шықты.

Циклдегі әндердің тақырыбына мән берсек, «Черныйберкут», «Изтравы я взлетела» және «Черныйжаворонок ». Паралель салыстыру - көне дәуірге тән құралдардың бірі. Ежелгі ғасырлардан бастап олар

табиғатпен және тотем шеңберіндегі сокральды жануарлармен байланысты болды. Адам мен құстың параллельдігін, дәлірек айтсақ әйел мен құсты салыстырып тұрғанын байқаймыз. Құс пен әйел адамға ортақ ол бостандықты, еркіндікті сүюлерінде.

Расставание (Черный беркут)
Чёрный беркут раскинул
над степью крыла.
Я щекою на спину
жеребёнку легла,
а полынь ему ноздри
щекочет пыльцой,
а луна - словно пламя
и жёлтая мгла.

Где-то злятся копыта
вороного коня,
мне обидно и стыдно - позабыли меня.
Осторожно, мой сильный, (*мой милый* –вокалдық циклда осылай жазылған)
много бед на пути.
О, тогда мои слёзы не помогут (*тебе* - вокалдық циклда қосылған) , прости...
«Дорогой мой, душу вынь из огня
Ей легко, ей легко в любимых руках.
И пускай ругает меня родня ,

И пускай осудят меня подруги меня.» - бұл өлең жолдары Олжас Сүлейменовтің «Расставание» атты өлеңінің түп нұсқасында жазылмаған. «Черный беркут» вокалдық цилклдағы бірінші әннің атауы. Автордың өлеңінде *«Расставание»* деп көрсетілген. Вокалдық циклдың бірінші «Черный беркут» өлеңінде пайдаланылған сөз тіркестеріне талдау жүргізу, мағынасын ашу, терең зерттеу.

Бірінші сөз тіркесі - бүркіт бойынша талдау. Қыран бүркіт – қазақ халқының таным түсінігінде батылдықтың, батырлықтың, еркіндіктің символы. Вокалдық циклдағы осы өлең жолдары сипаттап тұр: «Чёрный беркут раскинул над степью крыла». Дүниеге келген балаларының атын киелі құсқа балап койған.«Бүркіт – тұмсық» , «бүркіт – аяқ» атты ою атаулары бар. Қазақ халқы бүркітке «Көк тәңірі», «Аспан еркесі», «Құс патшасы», - деп мадақтау айтқан. Бүркітпен аластап емдеу, және бүркіттің мүшелерін үйде қастерлеп іліп қою оған деген үлкен құрметтің дәлелі. Бүркіт – жолы ашық құс,

жеті қазынаның бірі саналады. Сол себепті біз бүркітті «қасиетті құс» деп атаймыз. Осы қыран құс жайлы көптеген ақындардың шығарған өлеңдері де бар. Мысалы, Сырбай Мәуленовтың «Бүркіт», Сәбит Мұқанов «Тау бүркіттері», Абай Құнанбайұлының «Қыран бүркіт неге алмайды, салса баптап» және тағы көптеген ақындардың шығармалары бар. «Бүркіттің балапаны» , «Патша мен Бүркіт» атты қазақ ертегілері бар.

Екінші сөз тіркесі - ай . Айдың адам ағзасына тікелей әсер ететінін ежелгі философтар айтып кеткен. Ай адам ағзасына ай жүйесінің фазасы арқылы әсер етеді.Ғалымдардың айтуы бойынша ай фазасы әйел адамға көбірек әсер етеді , өйткені олардың ағзасы ай жүйесіне аса сезімтал келеді. Мысалы вокалдық циклдағы « а лунасловняпламя и желтаямгла» жолдары айдың үшінші фазасын, яғни толған айды суреттеп тұрғанын байқаймыз. Айдың бұл фазасында сезім мен эмоциялардың асқынуы тән қасиет. Мысалы: ұйқысыздық, жүйке жүйесінің сыр беруі, эмоцияға қатты берілуі.Яғни шығарманың эмоцияциялық күйі, әйел адамның сезімінің асқынуының дәлелі толған айды сипаттауы болып табылады.

Ғ. Жұбановаңың «Трироманса» вокалдық циклінің интонациялық құрылымын кеңістіктік-уақыттық қатынастар арқылы талдау.

«Чёрный беркут раскинул над степью крылья» таза қазақша интонациялық жол, басты сөз тіркесі «степь» яғни «дала», бұл сөздің артында үлкен күш жатыр.« я щекою на спину жеребёнку легла» экпресизм терцияның қайталануымен көрсетіледі. «а полынь ему ноздрищекочетпыльцой, а луна – словнопламя и жёлтаямгла» лирикалық және сонымен бірге эскпрессивті, «где-то злятся копыта вороного коня» басты сөз тіркесі «злятся», ашу ол әрқашан жоғары регистрді білдіреді. «мне обидно и стыдно позабыли меня» интонация жоғарыдан төменге қарай түседі, жалпы барлығы терцияның айналасында тоқталады, терция арқылы көтеріледі және түседі. Еуропалық вокалдық цикл жанрына бұл жақын дүние емес.

Әдебиеттер:

1. Аманов Б.Ж, Мұхамбетова Ә.И.. Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр.Астана:Мастер ПО,2013. – 332б.

2. Розенфельд Б. Синкретизм // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929—1939.Стр. 734—737.

Rashit Zhanat, Alpeisova Gulnar

ON THE ISSUE OF THE FORMATION OF SYMPHONIC CONDUCTOR-PERFOMANCE IN KAZAKHSTAN

Рашит Ж.А.,
Альпеисова Г.Т.,
кандидат искусствоведения , профессор

К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ДИРИЖЕРСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В КАЗАХСТАНЕ

Самостоятельная роль дирижерско-исполнительского искусства утвердилась в процессе его длительной исторической эволюции. Если в западных странах понятие оркестрового исполнительства и сама форма оркестрового исполнительства с давних времен была необходимым компонентом духовного и практического познания и освоения мира, то для Казахстана это было чем-то новым и немыслимым.

Начало творческого исполнительского искусства дирижирования в Казахстане положило создание Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. В первую очередь следует упомянуть о появлении оркестра казахских народных инструментов имени Курмангазы. В 1934 году организатором оркестра и первым дирижером являлся Ахмет Жубанов, который в свою очередь, усовершенствовал инструменты и привлек музыкантов со всего Казахстана [1,27].

Идея создания вначале ансамбля, а затем и оркестра казахских народных инструментов пришла Ахмету Жубанову при изучении творческого опыта «Великорусского оркестра» В.В. Андреева, который в то время пользовался огромной популярностью не только в России, но и далеко за ее пределами. Это словно открыло глаза А. Жубанову на скрытые возможности ансамблевого исполнения, которые были заложены так же и в казахских народных инструментах.

С 1937-1941 руководил этим оркестром Латиф Хамиди. Он обучал музыкантов нотной грамоте, а также ввел в оркестр деревянно-духовые инструменты и обогатил оркестровый репертуар за счет русской музыки [1,45].

Следующим дирижером был А. Шаргородский с 1941-1950 гг. Он убрал из оркестра деревянно-духовые инструменты, повысил культуру оркестра и написал оригинальные сочинения, таким образом, расширив репертуар оркестра[1,54].

Шамгон Кажгалиев неразрывно связан с Казахским государственным оркестром народных инструментов имени Курмангазы, которым он руководил на протяжении нескольких десятков лет. Став главным

дирижером коллектива еще будучи студентом, он продолжил великие традиции, заложенные основателем оркестра – академиком Ахметом Жубановым. Шамгон Сагиддинович, продолжив блестящую дирижерскую плеяду, привнес и много своего. В частности, большой творческий размах и широкое видение народных произведений[7].

В разное время оркестром дирижировали композиторы Мукан Толебаев, Нургиса Тлендиев.

Подходя к изучению становления симфонического оркестра в Казахстане, то следует упомянуть, что в 1938 Михаил Михайлович Иванов-Сокольский создал вместе с Л. М. Шаргородским симфонический оркестр Казахской филармонии[5]. В 1958 году на базе симфонического оркестра Казахского радио был образован симфонический оркестр, ныне Государственный академический симфонический оркестр Республики Казахстан. Огромную роль в истории дирижерского искусства Казахстана сыграли такие выдающиеся дирижеры, как Ф.Мансуров, И.Островский, Г.Дугашев, Т.Мынбаев, Т.Абдрашев, Р.Салаватов, А.Нусуппаев и др.

Фуат Мансуров был первым главным дирижером симфонического оркестра. Мансуров начал заниматься музыкой с 5 лет. Учился в музыкальной школе по специальности виолончель у преподавателя Отто Оттовича Узинга. Кроме виолончели также владел игрой на трубе, кларнете, фаготе, валторне, нескольких народных инструментов. Десятки лет Ф.Мансуров работал со студенческими оркестрами – Московской, Алма-Атинской и Казанской консерваторий. Результатом большой практики стали его труды: «Ускоренный метод адаптации музыкантов к оркестру» («Школа пунктирной игры», форсированного освоения оркестровой практики) и «Школа коллективной игры для симфонического оркестра» (в трех томах). Сила таких упражнений в унисоне. Они очень полезны и результативны для музыкантов. В последний раз он использовал их в работе со сводным студенческим оркестром республик СНГ – «Интероркестром», который был собран в рамках международного форума СНГ в ноябре 2007 года в Астане[3,48].

Далее следует отметить имя дирижера, педагога, заслуженного артиста Казахской ССР – Ильи Захаровича Островского. В 1949 году окончил Киевскую консерваторию. Илья Островский работал с симфоническим оркестром Казахской ССР, а в 1968 году являлся главным дирижером Алма-Атинского театра оперы и балета, параллельно работал преподавателем по классу дирижирования в Алма-Атинской консерватории [10].

Немалый вклад внёс в дирижерско-исполнительское искусство Газиз Дугашев. Газиз Ниязович – советский дирижёр, народный артист

Казахской ССР.В довоенные годы Дугашев занимался в Алма-Атинском музыкальном училище по классу скрипки. В период с 1945 по 1948 работал дирижеромАлма-Атинского театра оперы и балета. А в 1950 году Газиза Дугашева назначали главным дирижером театра оперы и балета имени Абая. Дальнейшая исполнительская деятельность артиста развертывается в России, Украине и Белоруссии[4,15].

Также следует признать творчество советского дирижёра, композитора, музыковеда и профессора – Тимура Каримовича Мынбаева. Окончил Ленинградскую государственную консерваторию имени Н.А.Римского-Корсакова по двум специальностям: хоровое дирижирование в классе профессора Е.П.Кудрявцевой, и композиция в классе профессора И.Я.Пустыльника. А в 1976 окончил там же аспирантуру по теории музыки у руководителя И.Я.Пустыльника. Многие годы Т. Мынбаев работал дирижером Государственного симфонического оркестра РК. Он успешно совмещал дирижерскую, композиторскую и музыковедческую деятельность. Его перу принадлежат опера и балет, симфония и симфонический кюй, соната и квартет, оратория, вокально-хоровые циклы, камерные и джазовые сочинения. Мынбаев широко известный дирижёр и в России. Дирижировал оперными спектаклями в Большом и Мариинском театрах, оркестрами ГАСО, БСО, МГФ, Петербургской, Екатеринбургской, Саратовской, Самарской, Ярославской филармониях. А также выезжал на гастроли в города Украины, Молдовы, Латвии, Литвы, Эстонии, Польши, Болгарии, Австрии, Югославии, Швейцарии, Германии, Швеции, Финляндии и Кореи.В творческом активе Т. К. Мынбаева более двадцати записанных грампластинок и компакт-дисков, выступления на самых престижных музыкальных фестивалях: «Московская осень», «Белые ночи», «Весна в Лугано», «Хельсинкское лето», «Варшавская осень». Работал с фирмами BBC (Великобритания), «Дойче граммофон» (Германия), «Арт Электроник» (Россия-США), «Аврора» (Норвегия) и др.В последние годы работал художественным руководителем и главным дирижером симфонического и камерного оркестров РАМ им. Гнесиных в Москве[8].

Стоит отметить и деятельность дирижера, народного артиста Республики Казахстан – Толепбергена Абдрашева. Окончил Московскую консерваторию, ученик Геннадия Рождественского. На протяжении 25 лет возглавлял Государственный симфонический оркестр Республики Казахстан и дирижёрский класс Национальной консерватории имени Курмангазы, где среди его учеников были Алан Бурибаев, Абзал Мухитдинов и Ерболат Ахмедьяров. Толепберген Абдрашев являлся крупным дирижером-исполнителем современности оперно-симфонического жанра музыкального искусства Республики Казахстан. Исполнительское мастерство Т.Абдрашева получило признание

во многих странах мира, таких как США, Германия, Куба, Великобритания, Южная Корея, Россия и др. Завоевание почетного диплома на престижном Международном конкурсе дирижеров «Фонд Герберта фон Караяна» в 1977 году была первая победа молодого дирижера[2,25].

Хотелось бы также отметить творчество советского дирижера и композитора, Народного артиста Татарстана и Казахстана, Заслуженного артиста России – Рената Салаватова. В 1969 году окончил Московскую Центральную музыкальную школу по классу виолончели у педагога А.Е.Васильевой, а в 1974 году – факультет симфонического дирижирования Ленинградской государственной консерватории. В консерватории его педагогами были профессора К. А. Симеонов и И. А. Мусин. В 1979 году окончил аспирантуру Московской консерватории имени П. И. Чайковского, где занимался у профессора Л.М.Гинзбурга.В 1985 году был приглашен на работу главным дирижером Казахского академического театра оперы и балета имениАбая[9].

Следует также отметить имя дирижера – Анвара Нусуппаева, который внёссущественный вкладв развития дирижерского искусства в Казахстане.В 1968 окончил Алма-Атинскую музыкальную школу имени К.Байсеитовой, в 1973Алматинскую Государственную консерваторию,там же в 1977 и ассистентуру-стажировку по классу скрипки. Второе образование получил также в консерватории по специальности оперно-симфоническое дирижирование. Работал по первой и второй специальности в театре оперы и балета имени Абая. Также преподавал в специализированных музыкальных школах имени К.Байсеитовой и имени Г.Жубановой. А также в Государственной консерватории имени Курмангазы. В 1990 году Нусуппаеворганизовал камерный оркестр «Нота-Бене». Дослужившись до доцента в Алматинской государственной консерватории в 1999 году по устной договоренности с ректором Казахской национальной академии музыки г.Астаны – Мусаходжаевой Айман Кожабековны, переехал в город Астану на должность доцента кафедры дирижирования. С 2000 года руководством акимата города Астаны, был назначен дирижером симфонического оркестра филармонии города Астаны. До настоящего времени является профессором кафедры дирижирования, периодически возглавлял творческие коллективы города Астаны: Казахский драматический театр имени К.Куанышбаева, симфонический оркестр филармонии города Астаны, камерный оркестр «Академия Солистов», все классические оркестры академии музыки[6].

Это далеко не весь список дирижеров, которые повлияли на развития становления дирижерского искусства Казахстана. И с каждым го-

дом этот список увеличивается. Но в данной работе хотелось отметить имена выдающихся дирижеров, которые положили начало этому искусству.

В 1991 в КНК им. Курмангазы ректором Касеиновым Дюсеном Курабаевичем была открыта кафедра «Оперно-симфонического дирижирования». В 1996 году произошло объединение кафедр «Оперно-симфонического дирижирования» и «Композиции». На сегодняшний день, входит в состав кафедры «Дирижирования».

В Астане в Казазхской национальной академии музыки, ныне Казахский Национальный Университет Искусств была открыта кафедра «Оперно-симфонического дирижирования». Первым выпускником был Бейсембаев Ерлан. Ныне старший преподаватель КазНУИ кафедры оркестрового дирижирования[6].

Литература:

1.Абдильдин Ж.М. Библиография ученых Казахстана. Алматы, 2002. – 198 с.

2.Абдуллаев О., Динанбаева М. Маэстро Толепберген Абдрашев. Алматы, 2010. – 160 с.

3.Бикчурина Ф.Ш., Губайдуллина Г.Б., Михалкина В.А., Пьянова А.А. «Дирижёр и оркестр», 2-е издание, Казань, 2008. – 228 с.

4.Кадыров А.Н. Театральные встречи. Алматы, 1984. – 208 с.

5.«Казахстан». Национальная энциклопедия т2/Гл.ред. Б.Аяга-Алматы: Главная редакция «Қазақ энциклопедиясы», 2005- 560 с

6.Из интервью с Анваром Нусуппаевым

7. https://www.kazpravda.kz/fresh/view/ego-glavnii-orkestr/?print=yes. Автор:Галия Шымырбаева

8.http://novoetv.kz/2019/10/den-rozhdeniya-timura-mynbaeva-fakty-o-dirizhere/

9.https://www.mariinsky.ru/company/conductors/salavatov_renat

10. https://timenote.info/ru/Ilja-Ostrovskij-25.05.1925

Tuktassinova Ainur,
Mosienko D.M. D.M

ON SOME FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF THE OPERA GENRE IN KAZAKHSTAN

Туктасинова А. А.,
Мосиенко Д.М.,
кандидат искусствоведения

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ОПЕРЫ В КАЗАХСТАНЕ

Опера – синтетический жанр, включающий музыку, сценическое действие, слово (текст либретто), актерскую игру, балет, декорации, костюмы, режиссерское искусство и другие компоненты (освещение, кинокадры) [7]. По словам О. Комарницкой, все перечисленные компоненты образуют единую художественную форму. При этом основными из них являются музыка, слово и сценическое действие, а преобладающем из данной триады является музыка.

Жанр оперы начал свой путь на рубеже XVI – XVII веков (как известно, первые образцы оперы появились в Италии). Опера занимает одно из первостепенных мест среди систем жанров и является наиболее весомой частью в музыкальном наследии.

Наиболее интересно объясняет феномен оперы известный оперный режиссер Б. Покровский в своих книгах «Размышление об опере», «Об оперной режиссуре» отмечает, что «опера есть театр, выраженный музыкой», а также «музыку, как главное выразительное средство драматургии» [7].

Оперное искусство Казахстана на современном этапе представляет собой отражение фундаментального исторического периода музыкального театра страны. Опера в Казахстане имеет свое начало с 30-х годов XX века. Именно в этот период приходит освоение и формирование новых видов искусств, открытие театров. Произведения 30-х – 60-х годов XX века характерны национально-патриотической тематикой, безупречной трактовкой образов, номерной структурой, упрощенным классико-романтическим стилем. Но в 70-е годы происходят изменения в жизни музыкального театра Казахстана [1].

Согласно периодизации казахской музыки У. Джумаковой, творчество казахстанских композиторов можно разделить на несколько поколений: первое, второе и третье. У каждого поколения были поставлены определенные задачи. Эти три поколения представляли взаимоотношение «аксакалов, отцов и детей» [5; с. 55].

Основной целью композиторов первого поколения являлось развитие общей идеи новой музыки. К первому поколению относятся основоположники школы – А. Жубанов, Е. Брусиловский, Л. Хамиди, М. Тулебаев, В. Великанов, Б. Байкадамов [5; с. 54].

В свою очередь творчество композиторов второго поколения («поколение отцов») направлено на дальнейшее развитие. Средства художественной выразительности в произведениях композиторов второго поколения объединяют определенные установки старшего поколения на дальнейшее формирование национального стиля и новые для 1960–1980 годов поиски стилевых особенностей и индивидуализации.

Общая идея предшествующего поколения для следующего имела маловажное значение. Теперь было важно не просто создавать оперу, симфонию. Произведения должны были отличаться от ранних образцов и от жанровых поисков композиторов-современников.

Творчество второго поколения развивалось в наиболее стабильное и благоприятное время (1960-1970 годы). Благодаря активному и разностороннему развитию в период поколения отцов появляется система жанров и их подвидов, которые были созданы на почве претворения национальных традиций.

Это поколение стало наиболее гармоничным и плодотворным в творческом осуществлении. Второе поколение ставило перед собой цели как можно больше охватить круг жанров [5; с 56].

Возвращаясь к мысли об изменении в жизни музыкального театра в 70-е годы, можно отметить разнообразие жанров, сюжетов в операх, сквозной принцип построения, красочность музыкальной ткани (полифония, современные ладогармонические средства). Таким образом, эволюция жанра оперы представляет собой весьма непростой путь к современному состоянию жанра [1].

Несмотря на смену поколений, есть темы, которые остаются актуальными по настоящее время. Обращаясь к жанру оперы, композиторы не могли не затронуть образы легендарных личностей, героев народа. «В силу особого значения эпической традиции <…> продуктивными оказались эпическая опера, исторические героические образы» [4; с. 36]. Так, многие композиторы посвятили свои произведения образам казахских батыров, борцам за справедливость и независимость.

В основу сюжета оперы «Ер Таргын» (1937) Е. Брусиловского был положен казахский героический эпос. События в эпосе связаны с историей ногайских племен. В 1945 году была создана опера «Амангельды» (Е. Брусиловский, М. Тулебаев), где рассказывается о борьбе казахского народа за Советскую власть. Опера «Толеген Тохтаров» (1947), написанная Л. Хамиди с А. Жубановым, посвящена герою Великой отечественной войны.

Для К. Кужамьярова основной темой произведений являлась героика. Удачной работой в области музыкального театра стала опера «Назугум» (1956), где в основу сюжета было положено историческое предание о национально-освободительной борьбе против манчжурского угнетения в 1825 году и о героине этих событий Назугум.

В свою очередь казахстанский композитор Е. Рахмадиев также искал образы, сюжет, связанный с родным краем, ее историей. Последующий замысел героико-патриотической идеи был осуществлен в опере «Алпамыс» (1973), где описываются исторические битвы, и раскрывается образ народного героя.

Тема мира и войны, патриотизма отразилось в опере «Двадцать восемь» (1980) Г. Жубановой. К образу национального героя обращался и Б. Джуманиязов, создав оперу «Махамбет» (1986) посвященную образу поэта и знаменательным моментом в жизни героя национально-освободительной борьбы 1836-1838 годов.

Авторам опер была интересна тема не только недавнего прошлого, но и обращение к раннему этапу в историческом событии (эпохам саков, монгольского нашествия). Так композиторы обращаясь к древним, важным событиям истории страны вновь поднимают во внимание культурное наследие, значимые исторические фигуры (Махамбет Утемисов) на новый этап, при этом рассматривая под другим углом, словно реинтерпритируя вновь забытые страницы жизни казахского народа.

Также композиторы создавали оперы, связанные с темой искусства, лирическим и комическим сюжетами. Опера «Абай» (1944) посвящена образу великого просветителя Абая Кунанбаева, классика казахской литературы. В основе сюжета прослеживается столкновение двух «лагерей» - сторонников перемен в казахском обществе (Абай, Айдар, Ажар, народ) и сторонников несокрушимости векового уклада жизни (Жиренше, Нарымбет, Азим). Немаловажную роль в драматургии оперы играет лирическая линия Айдара и Ажар [5].

В лирико-драматической опере «Біржан – Сара» (1946) М. Тулебаева изображены образы известных акынов. Сюжет основан на народной поэме «Айтыс Биржана и Сары». Помимо трагическо й судьбы главного героя, возвышенной любви Биржана и Сары, композитор хотел показать «высокое предназначение искусства», бессмертие художника [5].

В основу сюжета оперы «Кыз Жибек» (1934) Е. Брусиловского был положен популярный лирический эпос XIV века. Опера «Енлик и Кебек» (1972) Г. Жубановой – это народная эпическая поэма о трагической любви Енлик и Кебека.

1980 год является для оперного искусства весьма плодотворным. Но в период 1980-х и 1990-х происходит спад. В этот период были написаны оперы «Махамбет» (1986) Б. Джуманиязова, «Курмангазы» (1986) А. Жубанова и Г. Жубановой, «Толе бий» (1995) Ж. Турсунбаева, «Абылай-хан» (1999) Е. Рахмадиева.

Эту паузу в оперном театре В. Недлина объясняет несколькими причинами: экономическим кризисом, затянувшимся ремонтом здания оперного театра имени Абая (с 1995-2000 г.), сменой поколений артистов в период, связанной с проблемами подготовки молодых кадров. Г. Жубанова отметила, что отсутствие постановок за пределами страны и узкий круг внешних творческих связей отрицательно сказывалось на казахстанской опере [10; с. 98].

В 2000-х годах композиторы вновь обращаются к жанру оперы, происходит усиление труппы театров за счет приглашенных артистов. На современном этапе опера охватывает различный круг тематик и образов. Например, основой тематики многих произведений является воспевание свободы, любовь к Родине, образы легендарных личностей, исторические события.

С обретением независимости начался период национального самосознания народа. Происходит обращение к национальной тематике, фольклору. Опера «Абылай-хан» Е. Рахмадиева явилась значительным сочинением оперного искусства Казахстана. Идея рассматриваемого сочинения созвучна современной национальной идеологии, основой которой является тема любви к родной земле, идея несокрушимости государства, единства и свободы народа. [9].

В 2005 году завершает работу над оперой «Домалак-ана» Д. Ботпаев. Авторами либретто выступили известный поэт, драматург Нурлан Оразалин, а также писатель и критик Марал Искакбай. Работа над произведением продолжалась с 1999 по 2005 годы.

Сюжет повествует о жизни и подвигах действующих лиц – Байдибека би, святой Нурили, Марау, Кара-Хайдара, Зерип и др. Мысль о создании оперы композитор обдумывал на протяжении нескольких лет. Д. Ботпаев преследовал одну из важных задач при написании оперы – «показать религиозность Величественной матери». [9].

В 2007 году М. Мангитаевым была создана опера «Отырар шайқасы» по мотивам романа Хасена Адибаева. Либретто было написано писателем Кадыром Мырзалиевым. По словам Гульмиры Мусагуловой, опера «Отырар шайқасы» представляет собой «историческую страницу жизни прошлого» [9].

В основе сюжета лежит история о трагической судьбе города Отырара. Изначально сюжет был развит в сторону трагического фина-

ла. Но по настоянию композитора содержание было направлено в сторону оптимистического окончания произведения [9].

В том же году (2007 г.) была поставлена опера «Томирис» А. Серкебаева. В основе сюжета оперы лежит роман «Саки» Б. Джандарбекова (либретто и постановка Л. Имангазиной). Премьера оперы повлекла за собой широкое освещение в средствах массовой коммуникации. Опираясь на газетные отклики, опера «Томирис» - самое яркое событие для культуры Казахстана 2007 года.

По словам И. Бакаевой новизна оперы «Томирис» проявляется многопланово. Своеобразность оперы «Томирис» проявляется в области жанра, либретто, драматургии, композиции, музыкального стиля, а также в отдельных аспектах оперного целого (в балетных сценах).

Со стороны жанрового аспекта, опера Томирис отличается множественностью многоуровневой структуры. Другими словами, в опере прослеживается множественность жанровых пересечений. С одной стороны объединение родов искусства – драмы, эпоса, лирики (интержанровость). С другой стороны, объединение музыкально-театральных жанров – оперы, балета, пантомимы (кроссжанровость) [1].

В жанровом направлении композиторы избирают типы лирико-эпических, героических, героико-эпических опер. Национальная культура наравне с европейской тоже претерпевает синтез различных тип опер.

Так, опера «Махамбет» относится к типу историко-героической оперы с «чертами психологической драмы» [10; с. 101]. Оперу «Томирис» А. Серкебаева исследователь А. Еникеева определяет как «историческую мелодраму, синтезирующую историко-эпический и лирико-психологический типы опер» [7; с. 97].

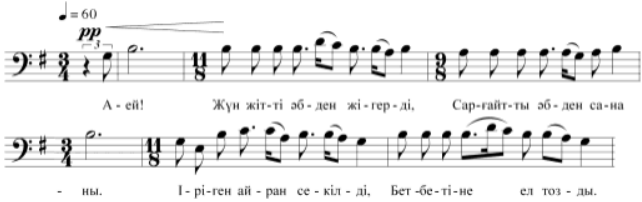
В истории становления жанра оперы прослеживаются примеры использования жанров традиционной культуры – принципы обобщения через жанр (А. Альшванг). Использование жанров традиционной культуры – это явление, характеризующее национальную оперу Казахстана. К ним относятся обрядовые песни (жоқтау), устно-профессиональные жанры речитации (каз. - терме, желдірме, шешендік сөз), кюи, поэтические состязания (айтыс) [11].

Например, метод обобщения через жанр прослеживается в опере «Махамбет» в прологе. В партии хора используется жанр поминального плача «жоқтау» как выражение скорби, несчастия народа.

Жанры традиционной речитации встречались в первых казахских операх («Абай» А. Жубанова, Л. Хамиди, «Биржан и Сара» М. Тулебаева). Они были связаны с персонажами жырау (сказитель, поэт, советник правителя) и акынов (поэт – представитель народа) [10; с. 102].

В опере «Абылай хан» Е. Рахмадиева включение «терме», «желдірме», «шешендік сөз» играют роль метода обобщения через жанр (тип мелодики как способ передать эпический масштаб исторических событий) и метода образной конкретизации (партия Бухара жырау строится на речитациях с использованием 7–8-сложного метра, характерного для данной жанровой сферы, что ассоциируется с типом носителя эпической традиции) [8; с. 402].

Нотный пример № 1: Е. Рахмадиев. Опера «Абылай хан». Речитатив Бухара жырау из 1 картины 1 действия



В опере «Домалақ ана» Д. Ботбаев также использует жанр терме для характеристики «хабаршы» (посыльный, повествующий, вестник). Для его характеристики сохраняются речитативные интонации. Также в оперу включены свадебно-обрядовые жанры – «тойбастар», «беташар», «шашу» и др.

Оперное искусство в наши дни пользуется большой популярностью и востребованностью со стороны профессиональных музыкантов, режиссеров, а также общественности и любителей музыки. Свое место также находят уже звучавшие на сцене театра, но обновленные постановки опер.

Одним из примеров можно представить постановку оперы «Біржан – Сара» 2018 года. К нововведению относят динамичность сюжета. Также яркие декорации, созданные дизайнерами и художниками Серджио Металли и Якопо Пантани не оставили равнодушными зрителей. Это парящий орел в вышине, живописные пейзажи природы Сарыарки, ее степей, лесов и гор. И совершенно новым прочтением является звучание кюя «Қоңыркюй» А. Хасенова песня «Теміртас» Биржана в хоровом пении без слов) [2].

Рассматривая общую картину оперы Казахстана, за период становления композиторами были созданы произведения, обладающие разной палитрой стилевых и жанровых особенностей, образов, богатством содержания, характера.

Литература:

1. Бакаева И. А. К вопросу о жанровой специфике оперы «Томирис» А. Серкебаева: Традиции и новаторство [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-zhanrovoy-spetsifike-opery-tomiris-a-serkebaeva-traditsii-i-novatorstvo

2. Джумакова У. Р. «Біржан – Сара» – образец национального искусства [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.kazpravda.kz/fresh/view/birzhan--sara--obrazets-natsionalnogo-iskusstva

3. Джумакова У., Кетегенова Н. Казахская музыкальная литература,1920-1980. – Алматы: Гылым,1995. – 255 с.

4. Джумакова У. Р. Оперное искусство Казахстана в пространстве мировой музыкальной культуры // Материалы международной научно-практической конференции «Искусство и культура XXI века: традиции и современность», 4-5 ноября. Астана, 2013 г., в 2 томах Астана: КазНУИ, 2014, т. 1 – с. 35-42.

5. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: фолиант, 2003. – 232 с.

6. Еникеева А.Б. Опера «Томирис» Алмаса Серкебаева: вопросы культурной ценности, драматургии и композиции / А. Б. Еникеева // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – №1, декабрь 2013. – С. 96-100.

7. Комарницкая О. В. Феноменология оперы: метод структурного анализа [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/fenomenologiya-opery-metod-strukturnogo-analiza

8. Мусагулова, Г. Ж. Идея государственности в новых оперных произведениях (на примере опер «Абылай хан», «Отырар шайкасы» и «Домалак ана») / Г. Ж. Мусагулова // Дәстүрлі музыка мен композиторлық шығармашылықтағы тәуелсіздік идеясы. – Алматы: «Print Express», 2011. – С. 366-446.

9. Мусагулова Г. Ж. Некоторые аспекты оперного искусства казахстана на современном этапе [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-aspekty-opernogo-iskusstva-kazahstana-na-sovremennom-etape

10. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий: дис. … канд. иск.: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – Москва, 2017. – 344 с.

11. Омарова, А.К. Традиции состязательного искусства и казахская опера / А. К. Омарова. – Алматы: LEM, 2010. – 188 с.

Uminova Galina,
Akparova Galia

THE SCANDINAVIAN STORIES OF IRINA LAMPIN

Юминова Г.,
Акпарова Г.Т.,
кандидат искусствоведения, профессор

СКАНДИНАВСКИЕ ИСТОРИИ ИРИНЫ ЛАМПЕН

Началом профессионального органного исполнительства в Казахстане можно считать вторую половину XX века, с момента, когда в 1967, в культурной жизни Алматы произошло знаменательное событие – был установлен первый орган, в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Современная органная культура республики представляет собой совокупность ряда компонентов. По словам Л. Латышовой «траекторию развития этого процесса во многом определил инструментарий, благодаря которому создавались благоприятные условия для творческой деятельности органистов» [2, с. 108]. На сегодняшний день в Казахстане открылись новые концертные залы с органами в Алматы и Астане, было установлено 3 больших концертных, 3 маленьких учебных и 6 церковных органов (в Караганде, Кокшетау, Актобе и Шахтинске).

За этот небольшой период в республике выросла группа талантливых органистов, обладающая высоким исполнительским мастерством и завоевавшим признание не только в нашей стране, но и за ее пределами. Признание получило профессиональное искусство наших артистов-органистов, среди которых Габит Несипбаев, Абильханова Салтанат, Латышова Лариса, Концерты музыкантов прекрасно посещаются любителями и профессионалами музыки.

Налажена методика подготовки будущих исполнителей в ведущих вузах искусства: Казахской национальной консерватории имени Курмангазы и Казахском национальном университете искусств. Создано значительное количество созданных для органа художественно ценных произведений.

Одной из важных составляющих развития органного искусства в Казахстане является международная коммуникация, проявляющаяся в мобильности. Казахстанские музыканты имеют возможность показать свое мастерство за рубежом, пропагандировать творчество казахстанских композиторов. Расширение международной коммуникации, укрепление творческих связей связано и с приглашением ведущих музыкантов в Казахстан. Концерты сопровождаются мастер-классами,

что, по словам молодого исследователя «так же является эффективным механизмом обмена исполнительского опыта и мастерства» [1, с. 54]. Ярким событием для музыкальной жизни, имевшим большой резонанс среди любителей органного искусства является гастрольная деятельность Ирины Лампен.

Ирина Лампен (Финляндия, Котка) родилась в городе Олонце, Республика Карелия. В 1991 году закончила с отличием Петрозаводское музыкальное училище по специальности «Теория музыки». В 2001 году закончила Академию им. Я.Сибелиуса в Хельсинки по специальности «Орган» (класс профессора Олли Портана). Принимала участие в международных мастер-классах Питера ван Дайка, Вольфганга Церера, Ганса Давидсона, Жака ван Ортмерсена, Людгера Ломанна.

С 1999 года является главным органистом евангелическо-лютеранской церкви г. Котка. Орган церкви, выполненный к 100-летию храма в 1998 году, создан по образцу известного инструмента работы знаменитого немецкого органного мастера Готфрида Зильбермана в Кафедральном соборе Фрайберга (Саксония). Ирина Лампен является одним из организаторов ежегодной международной Недели органной музыки в Котке (Kotka Organ Week). Ведет активную концертную деятельность в Финляндии и за рубежом, является одним из ведущих специалистов в области церковной музыки.

Популярность приобрел органный дуэт Ирины Лампен и Яны Йокимиес, который существует с 1999 года. Репертуар дуэта включает в себя как сочинения для органа в четыре руки, также и переложения произведений-романтиков для оркестра. Выбор репертуара получил много позитивных откликов от критиков. Игра в четыре руки естественным образом привлекает к себе внимание своей эффектностью. Игра в четыре руки дает возможность передачи на органе насыщенность полнозвучных tutti, разнообразие приемов, звукоизвлечения, штрихов, и некоторые тембровые свойства отдельных инструментов оркестровых групп. Помимо обширной концертной деятельности музыканты выпустили два CD «Органный дуэт – музыка в четыре руки» и «Оркестральный орган», получившие самые высокие оценки критиков.

Поездку в Казахстан, в апреле 2017 года, помогли организовать российские органисты Дина Ихина и Денис Маханьков. Это был небольшой концертный тур из трёх концертов: Новосибирск, католический собор; Астана, органный зал КАЗНУИ и Караганда, католический собор Пресвятой Девы Марии Фатимской.

Программа тура называлась «Скандинавские истории», которая включала в себя произведения финских, шведских и норвежских композиторов, раньше не звучавших в Казахстане. Целью этой программы

была познакомить публику с интересным и разнообразным репертуаром данного региона. Приведу интервью, которое Ирина любезно согласилась дать. В нем она рассказала о себе, своей работе, о первом своем выступлении в Казахстане и много другого интересного.

Ирина расскажите, чем вы занимаетесь, где работаете?

- Я работаю органистом в лютеранском соборе финского города Котка, который находится в юго-восточном регионе страны. Помимо основных обязанностей церковного органиста (богослужения, отпевания, венчания и т.д.), занимаюсь активной концертной деятельностью в Финляндии и за рубежом.

Какая музыка входит в ваш репертуар?

- Имею достаточно обширный репертуар органной музыки, как и классической и современной.

Расскажите поподробнее о финской органной музыке.

- Финская органная музыка это достаточно новое явление, зарождение которой началось в 1890 годах. Отцом финской органной музыки считают Оскара Мериканто (1868-1924), который является одним из самых любимых финских композиторов. Его популярность затмила на некоторое время даже Яна Сибелиуса. Мериканто был назначен на должность органиста в Новую церковь (ныне церковь Иоганна) в 1892 году.

Самым знаменитым и популярным органным произведением Мериканто является его Пассакалия fis-moll, op. 80 (1913). Своими масштабами она не уступает место Пассакалиям И.С. Баха и Йозефа Райнбергера. Помимо Пассакалии у Мериканто много других органных произведений, в рамках тура я исполняла «Свадебный гимн» (1903).

Когда говорят о финской классической музыке, в первую очередь приходит на память Ян Сибелиус (1865-1957), который известен в первую очередь своей оркестровой музыкой. Широко известен его скрипичный концерт, оркестровый «Грустный вальс», хоровой «Гимн Финляндии».

К сожалению, для органа Сибелиус написал небольшое количество музыки: два сочинения опус 11 «Интрада» и «Траурная музыка» для органа. Оба произведения были исполнены в Астане. Траурная музыка произвела большое впечатление на столичную публику.

Сибелиус являлся одним из выдающихся деятелей финского масонства. Он являлся главным органистом Великой ложи Финляндии. Для сопровождения масонских обрядов он издал сборник пьес для хора с органом (или фисгармонией) «Масонская музыка для обрядов» опус 113. Часть «Траурная музыка» достаточно часто исполняю на отпеваниях членов масонских лож.

Другие выдающиеся финские композиторы, писавшие музыку для органа: Тойво Куула (1883-1918), Эркки Мелартин (1875-1937), Вяйне Райтио (1891-1945), Танели Куусисто (1905-1988).

Из современных финских композиторов кто вам знаком?

-Очень многие современные композиторы пишут органную музыку, хочу указать, например Кай-Эрика Густафссона, Тимо Киискинена (в рамках тура исполняла Сюиту из 6 частей), Юхани Хаапасало, Яякко Линьяма и многих других.

Большая часть финской органной музыки пишется как церковная с литургическим контекстом. Органная музыка в Финляндии имеет в первую очередь сакральную функцию и исполняется на богослужениях. Однако практически все лютеранские приходы регулярно организуют органные концерты и даже фестивали.

Расскажите, как проходят у вас фестивали, мастер классы?

-В приходе, где я работаю, каждый год проходит международная Неделя органной музыки (Kotka Organ Week) в ноябре. Помимо концертов в рамках недели проходят мастер-классы, куда приезжают известные органисты со всего мира, такие как Ганс Фагиус, Питер ван Дайк, Луи Робильярд, Кимберли Маршал, Кржижтоф Урбанияк и другие. Организация мастер-классов проходит в сотрудничестве с Академией имени Сибелиуса.

Кроме финских композиторов в программу турне была включена органная музыка известного и очень самобытного норвежского композитора Эгиля Ховланда (1924-2013). Ховланд известен в первую очередь тем, что он написал 67 гимнов для Лютеранской церковь Норвегии. Даже в Финском сборнике гимнов Ховланда 3, плюс 2 гимна в дополнительном сборнике (2016).

Из органных произведений исполняла Hosanna op. 135 no 2 и Lux Aeterna (Вечный свет) op. 135 no 3.

Как прошло ваше первое выступление в Казахстане?

- Концерты в Казахстане прошли очень успешно, в Караганде состоялся концерт 30 апреля 2017года. На концерте собралось около 400 слушателей.

Что вы исполняли, какую программу?

- Там я исполнила такую программу:

Jean Sibelius (1865-1957) Intrada op. 111a
Ян Сибелиус(1865-1957)

Интрада Toivo Kuula (1883-1918)
Intermezzo op. 16b no. 2
Тойво Куула(1883-1918)
Интермеццо op. 16b no. 2
Erkki Melartin (1875-1937)
Festive Prelude
Эркки Мелартин (1875-1937)
Праздничная прелюдия
Oskar Lindberg (1887-1955) Old Tune from Dalarne (Gammel Fäbodpsalm från Dalarna)
Оскар Линдберг(1887-1955) Старая шведская мелодия из Далекарлии
Taneli Kuusisto (1905-1988) Fantasy "Ramus virens olivarum" op. 55 no. 1
Танели Куусисто(1905-1988) Фантазия на тему средневекового гимна ”Ramus virens olivarum” op. 55 no. 1
Johann Sebastian Bach (1685-1750) O Mensch, bewein dein Sünde groß BWV622 (О человек, оплакивай свой великий грех)
Percy Whitlock(1903-1946 Plymouth Suite
- Chanty
- Toccata
- Перси Уитлок(1903-1946) Плимутская сюита две части :Chanty,Toccata

Egil Hovland (1924-2013) Lux Aeterna op. 135 no. 3
Эгиль Ховланд Вечный свет
Edvard Elgar(1857-1934) Imperial March, op. 37 arr. Edward Tambling
Эдуард Эльгар(1857-1934) Имперский марш
Timo Kiiskinen (1960) Suite for organ
Тимо КискиненСюита для органа (части из сюиты)
Introduction
-Fugue
-Melody
Finale

Расскажите о вашем втором выступлении, уже в Нур-Султане.

- В Нур-Султане состоялся концерт 28 апреля 2017г. На концерте присутствовало примерно 100-150 слушателей. Здесь я выступало с такой программой под названием - «*Скандинавские истории»*
Jean Sibelius (1865-1957): Intrada op. 111a

Toivo Kuula (1883-1918) : Intermezzo op. 16b no. 2
Erkki Melartin (1875-1937) : Festive Prelude
Jean Sibelius: Mournful Music op. 111b
Oskar Lindberg (1887-1955): Old Tune from Dalarne (Gammel Fäbodpsalm från Dalarna)
Taneli Kuusisto (1905-1988): Fantasy "Ramus virens olivarum" op. 55 no. 1
Egil Hovland (1924-2013): Lux Aeterna op. 135 no. 3
E. Hovland: Hosanna op. 135 no. 2
Timo Kiiskinen (1960 -): Suite for organ
-Introduction
-Fugue
-Intermezzo
-TheFrog
-Melody
-Finale

Поделитесь вашим впечатлением о Казахстане.

- Был очень тёплый приём и прекрасная организация, все было продумано до мелочей. Хочу выразить большую благодарность преподавателю органа КазНУИ Салтанат Абильхановой, кантору Катаржине Хенси, органистке Ассель Смагуловой, и вам Галина за большую помощь и поддержку, а также за организацию концертов. У меня остались прекрасные воспоминания о поездке, удалось также пообщаться со многими преподавателями и студентами, а также познакомиться с новым зданием Казахского национального университета искусств. Современная архитектура Нур-Султана произвела большое впечатление, очень необычный город.Очень надеюсь, что в будущем наше сотрудничество продолжится. Салтанат Абильханова гастролировала у нас в Финляндии и в Эстонии летом 2018 года, и публика очень тепло принимала.

Спасибо большое Ирина за ваше интервью. В завершении нашей беседы ваши пожелания нам:

-В Казахстане есть прекрасные инструменты и концертные площадки, поэтому очень хочется пожелать, чтобы традиция регулярных органных концертов продолжалась и в будущем.

Литература:

1. Балбусинова А. Современное фортепианное исполнительство в Казахстане: направления и тенденции. Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук. Алматы 2020. 64 с.

2. Латышова Л. О преемственности исполнительских традиций в органном искусстве Казахстана (1967 – 2000 годы) //Евразийский Союз Ученых (ЕСУ) # 8 (17), 2015/ С.108-110.

Korganbek Sh.D., Osmanova M.B.

MAKING OF ARRANGMENT SKILLS IN THE TEAM LEADER'S ACTIVITY

Қорғанбек Ш.Д., Османова М.Б.

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ АРАНЖИРОВКИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РУКОВОДИТЕЛЯ КОЛЛЕКТИВА

Аранжировка как вид музыкальной деятельности существует столько же, сколько существует само музыкальное искусство. На протяжении веков сочинение музыки и ее аранжировка понимались как две неотделимые друг от друга составляющие единого творческого процесса. Но постепенно, по мере накопления европейской цивилизацией образцов профессионального музыкального творчества, появления огромного количества форм и жанров инструментальной музыки, перед профессиональными музыкантами встала задача адаптации уже существующего музыкального материала к новым условиям звучания музыки и, соответственно, к иным инструментальным формам.

Понятие аранжировка происходит от французского слова arranger, которое означает приводить в порядок. Само по себе искусство аранжировки находиться где-то посередине, между инструментовкой (оркестровкой) и композицией.

Инструментовка предполагает переложение уже законченного произведения для другого инструмента (или ансамбля). Правила инструментовки довольно просты, их может освоить каждый. По сути это ремесло, которое не требует наличия таланта композитора, а только знание необходимых правил. Композиция – это сочинение музыки. Тем не менее, композиция предполагает создание музыки из ничего. Однако композитора никто не обязывает сочинять музыку в том или ином виде, он не ограничен в выборе выразительных средств. Теперь представим такую картину: композитор сочинил песню и записал ее в виде клавира. По такой записи не понятно, какой состав должен исполнять такую музыку, кроме рояля, в каком стиле она должна быть изложена, какая форма, даже гармония в таком виде не может быть использована для исполнения. Задача аранжировщика решить все эти задачи. Аранжировщик музыки (англ. arranger) — музыкант, обладающий композиторскими навыками, который обрамляет мелодию в музыкальную фак-

туру. Взяв за основу одно-двух голосную мелодию с обозначенной гармонией, созданную композитором, аранжировщик сочиняет партии для всех инструментов, начиная с ударных и заканчивая струнной группой оркестра. Также аранжировщик может менять гармонию, форму и даже мелодию. Всё зависит от функциональности этих элементов, изначально заложенной композитором. Например если мелодия песни не является якорем(т.е. яркой запоминающейся), то аранжировщик может заменить ее на более выразительную, сохраняя образный строй произведения. От музыкального вкуса и таланта аранжировщика целиком зависит стилевое направление и убедительность звучания музыкального произведения. Многие композиторы самостоятельно аранжируют свои произведения с целью, как можно точнее реализовать задуманную идею. Работа аранжировщика состоит в записывании всех партий в партитуру, после чего музыканты разучивали ее и только тогда аранжировщик мог оценить свою работу.

Сегодня работа аранжировщика напрямую связана с компьютером. Не нужно ждать месяцы репетиций, когда музыканты разучат композицию и озвучат ее. Достаточно написать миди партию и вы сможете слушать Вашу аранжировку в любой момент. Почему важно уметь записывать Ваши аранжировки нотами.

Роль аранжировки в современной музыке сложно переоценить, существует невообразимое количество стилей и приемов аранжировки. Существуют целые направления музыки, в которых отсутствие аранжировки невозможно, т.е., по сути, аранжировка в такой музыке первична и, как правило, может появиться раньше музыки и слов.

Существует огромное количество элементов составляющих хорошую аранжировку, однако начинающему аранжировщику достаточно научиться работать с четырьмя из них Создание ритмической основы(работа с ритм секцией) Выстраивание линии баса Работа с мелодией Работа с гармонией

Существую проблемы музыкальной аранжировки, которые с каждым годом становятся актуальнее и значительнее, так как наступивший новый век дает нам основание говорить о постоянном повышении спроса на аранжировочную работу в самых различных жанрах и областях музыкального искусства. Динамика и направление культурного развития современного общества вполне определенно указывает на то, что в будущем удельный вес различных обработок и переложений авторской и традиционной фольклорной музыки будет неуклонно возрастать, равно как и роль аранжировщика среди прочих музыкальных профессий. Таким образом настоящее время определяется потребностями постоянного активного обновления репертуара, необходимостью совершенствования искусства зрелых мастеров.

Сегодня авторы аранжировок и авторы-руководители инструментальных коллективов должны работать, регулярно повышая качество произведений и эстетический уровень их звучания. Хорошая аранжировка это, грамотная, успешная, мастерски реализованная творческая задача, которая приводит к логическому и эстетическому результату.

Если говорить об аранжировках или переложениях сделанных руководителем ансамбля, то в первую очередь внимание обращается на исполнительские возможности коллектива, и используются все максимальные возможности для сохранения художественно-эстетической составляющей произведения. И руководитель- аранжировщик использует свои секреты, приемы и методы. Для их осуществления нужны профессиональные знания, способности и большой опыт работы. Желательно, чтобы творческое решение аранжировщика не заменялось исключительно технологическими приемами.

Творческая работа аранжировщика включает такие виды работ как гармонизация, переложение, аранжировка, обработка, свободная обработка (транскрипция, парафраз, фантазия на тему). Так гармонизация представляет собой обычно простое аккордовое изложение мелодии или народной песни Однако в ней не исключена и некая композиционная работа: мелодизация голосов, введение имитаций, работа над формой. Термины переложение и аранжировка скорее всего являются синонимами и всегда связаны с работой над авторским сочинением. При этом степень творческого участия аранжировщика может быть от самой малой до весьма значительной. Наконец, термин обработка по своей сути способен охватить все вышеперечисленные виды аранжировочной работы, хотя чаще всего применяется по отношению к фольклорным образцам.

Можно выделить основные причины неудачных образцов аранжировки:

1) неправильный отбор произведений по диапазону и техническим характеристикам;

2) недостаток общетеоретической подготовки аранжировщика, теоретических знаний по инструментальной аранжировке;

3) неправильный подход к процессу аранжировки, в результате чего теряются особенности стиля и художественных качеств произведения.

Сегодня практически невозможно успешно руководить ансамблем народных инструментов без владения техникой аранжировки. Многие партитуры, которые можно сегодня найти в какой-либо нотной библиотеке, «морально» устарели, и, как правило, требуют доработки или корректировки, так как не всегда соответствуют современному инструментальному составу ансамбля. Создание новых произведений для

ансамбля народных инструментов сегодня – редкое явление. Обогащение репертуара остается первостепенным делом руководителей профессиональных коллективов. В таких условиях актуальность владения аранжировкой для ансамблей народных инструментов трудно переоценить. Аранжировка для ансамблей народных инструментов – очень сложный процесс, требующий наличия у музыканта определенных знаний и специальных способностей. Труд аранжировщика – напряженный творческий процесс. По уровню умственного и физического напряжения, этот труд равен композиторскому. Научиться делать хорошие аранжировки для ансамбля – дело чести каждого уважающего себя руководителя, несмотря на то, что для этого потребуется большое количество времени. В процессе написания аранжировки решающее значение имеет практическая работа за фортепиано и владение нотными редакторами SIBELIUS или FINALE. Подобная работа требует времени, ее нельзя качественно выполнить за один час или за одну ночь. Творческий процесс непредсказуем: те идеи, которые вы воплотили на бумаге сегодня, завтра могут показаться неубедительными или даже абсурдными.

Основные навыки и умения аранжировщика:

1. Определение идеи будущей композиции.

2. Разбор особенностей фактуры произведения.

3.Правильное использование функциональных возможностей инструментов.

4. Знание гармонии, знание различных расположений аккордов, умение перегармонизовать мелодическую линию, досочинить, поменять расположение аккордов и т. д.

5. Развитое чувство формы.

6. Уметь развить и разнообразить мелодически и гармонически в самостоятельное произведение.

7. Владеть композиторской техникой, полифоническим мышлением.

8. Знание различных музыкальных направлений и стилей.

Огромное значение для работы с ансамблем имеет правильный подбор концертного репертуара, который служит воспитанию музыкально-художественного вкуса исполнителей. При работе над обработкой, аранжировкой произведения, необходимо сохранять индивидуальные композиторские или жанровые особенности. Это касается мелодической и штриховой специфике, характерной фразировке и динамики.

Большое значение в работе аранжировщика имеет качественный уровень переложений. Если они удачны, то возрождают к жизни

множество сочинений, которые в оригинальной аранжировке пролежали долгие годы на библиотечных полках.

Литература:

1. Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. М., 1986.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы. М., 1989.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978.-322 с.
5. Визель З. О классификации типов фактуры // Проблемы музыкальной фактуры. Сб. статей. ГМПИ им. Гнесиных, вып. 59. М., 1982, с. 4 - 18.
6. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр.-М., 1968.

III СЕКЦИЯ

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

Ermaganbetova Zamira

FEATURES OF MAKEUP IN CINEMA AND THEATER

Ермаганбетова Замира

ОСОБЕННОСТИ ГРИМА В КИНЕМАТОГРАФЕ И ТЕАТРЕ

Тысячи лет назад люди в разных частях света обнаружили, что порошковые пигменты, смешанные с восковой или жировой основой, можно использовать для создания поразительных эффектов личного украшения и преображения. Сохранение этой практики отражено в общепринятом для театрального грима термине «жировой грим». Избранные типы или стили макияжа часто использовались для особых случаев, которые могли включать поход на войну, празднование жизненных событий и религиозные праздники. Последние часто включали перформативные аспекты, такие как танец и реконструкция мифических событий. Сущность вышеизложенного сводится к тому, что современный театральный грим является наследником очень древней театральной традиции.

В настоящее время предпочтителен метод дискурсивного анализа текста, кроме того в работе используется теоретический анализ литерутуры. В основу построения выводов автором взят метод экспертных оценок.

Некоторые древние театральные традиции полагались на маски для создания визуальных персонажей; другие полагались на макияж с той же целью. В Азии, например, можно указать на театр в масках на Яве и искусно созданный танцевальный театр Катхакали на юго-западе Индии, или на религиозные танцы в масках Тибета и поразительно подобный маске-грим Пекинской оперы и связанных с ней театральных форм в Китае. В Японии драма Но маскируется, а в драме Кабуки используется экстравагантный макияж.

Рисунок 1. Актеры театра топенг в масках, Ява, Индонезия
Источник: www.wdl.org

Наряду с этим, необходимо отметить следующее, что в древнегреческом театре также замаскировались, но позже европейский театр обычно использовал сценический макияж для создания персонажей, подчеркивания черт лица и компенсации эффектов сценического освещения. (Итальянская Commedia del'Arte, продолжавшая использовать маски, считается важным исключением.) Вплоть до двадцатого века от исполнителей требовалось, чтобы они сами делали грим, так как они должны были поставлять свои собственные сценические костюмы. Профессиональный театральный визажист – явление современное, как и художник по костюмам.

Следует отметить, что театральный грим неотделим от самого спектакля. Цель театрального грима – очертить и «усилить» роль персонажа, а также дать исполнителям дополнительный инструмент для передачи исполняемых персонажей. Сценический грим часто используется для создания визуальных стереотипов или клише, которые будут легко понятны публике. Сценический макияж обычно намного красочнее и графичнее обычного косметического макияжа. Следует учесть, что при внимательном рассмотрении это может показаться чрезмерным и преувеличенным, но это работает и выглядит эфектнее, когда исполнитель находится на сцене, а публика видит его издалека. Сам театральный макияж также тяжелее, плотнее и ярче, чем обычная косметика, и его часто делают в виде восковых мелков или карандашей, похожих на помаду. Для многих исполнителей нанесение макияжа – важная часть ритуала подготовки к выступлению; это позволяет исполнителю психологически перейти к роли персонажа во время нанесения макияжа.

Более того, визажисты сегодня работают в самых разных сферах, и они часто специализируются, например, на театральном макияже, макияже в кино, модной фотографии и макияже для подиумов или

спецэффектах. Независимо от специальности, им обычно требуются годы обучения и практики, чтобы отточить свои навыки. Например, макияж со спецэффектами особенно известен в мире кино, но он также сыграл важную роль в успехе многих популярных бродвейских постановок, таких как «Джекил и Хайд» и «Красавица и чудовище». В кинотрилогии «Властелин колец» протезы ступней, которые носили хоббиты, были созданы командой визажистов по спецэффектам. Были созданы сотни пар, так как каждый актер в роли хоббита должен был носить новую пару ежедневно. При выполнении таких заданий визажисты должны опираться на навыки скульптуры и других пластических искусств, а также использовать косметику.

Необходимо отметить, что будь то драматический макияж из фильма ужасов или мощная эстетическая привлекательность уникального макияжа, используемого Cirque du Soleil, макияж играет важную роль в определении характера и воздействия исполняемой роли. Успешные фильмы Баз Лурманна «Ромео и Джульетта» и «Мулен Руж», а также его постановка «Богема» в значительной степени обязаны своей театральностью и привлекательностью для зрителей благодаря тщательному использованию его производственной командой техник макияжа, которые напоминают стиль того периода. Как показывают эти примеры, к началу двадцать первого века грим в различных театральных и модных жанрах начал преодолевать ранее жесткие барьеры. Мир кино, особенно в области спецэффектов, оказал огромное влияние на развитие новых техник сценического макияжа, и сегодня театральный грим регулярно появляется и на модных подиумах. Например, недавние показы мод Dior и Givenchy отличались сильным чувством театральности. Модные визажисты начали щедро заимствовать традиционные техники сценического макияжа, чтобы создавать новые яркие дизайны, которые помогают продемонстрировать представленную моду. Между тем, театральный грим обогащается новыми достижениями в кино, модной фотографии и других медиа.

Продолжим, сценический макияж – это грим, что применяется с целью формирования внешнего облика героев, которых артисты представляют в момент театральной постановки. В греческом и римском театрах грим был никак не необходим. Артисты одевали различные маски, которые позволяли им демонстрировать другой пол, возраст либо совсем другое сходство. Теспис, кто является главным актером, использовал свинец или вино, для того чтобы нарисовать лицо [2]. В средневековой Европе артисты меняли свой внешний вид, раскрашивая лица в другой цвет. Те актеры, изображавшие Бога, раскрашивали лица в белый или золотой цвет; актеры, играющие

ангелов, раскрасили свои лица красным. В эпоху Возрождения актеры проявляли изобретательность и находчивость при рисовании лиц. Они использовали овечью шерсть для накладных бород и муку в качестве краски для лица [1].

Далее, следует отметить, что достижения в технологии сценического освещения потребовали от сценического макияжа перехода от одного общего цвета лица к многомерному ремеслу. Первоначально в театрах использовались свечи и масляные лампы; Эти два источника света были тусклыми и позволяли наносить грубый, нереалистичный макияж. После того, как в театрах были представлены газовое освещение, освещение и электрический свет, возникла потребность в новых материалах для макияжа и более умелых методах нанесения. В 1873 году Людвиг Лейхнер, вагнеровский оперный певец, начал коммерческое производство нетоксичных карандашей для красок, облегчающих нанесение макияжа [1].

Исследования позволяют понять, что с помощью макияжа, в частности выделения и затемнения, можно изменить видимую форму лица актера. Подчеркивая выступающие кости лица, черты лица становятся ярко выраженными; затемняющие полости могут добавить глубины. Обвисшие челюсти, морщины на лбу, мешки под глазами и выступающие вены можно создать, управляя светом и тенями [3]. Highlight – это базовый макияж, который как минимум на два тона светлее основы. Его наносят на переносицу, скулы, участки под глазами и под бровями. Использование цвета на два тона глубже основы дает ощущение глубины и четкости. Такую глубину обычно создают для обработки глазниц, для утончения боковых сторон носа, уменьшения глубины щек и уменьшения тяжести под подбородком [4].

В результате изучения, был получен материал о том, что освещение тоже в значительной степени влияет на восприятие макияжа. Макияж может потерять свою эффективность из-за неправильного сценического освещения. Или наоборот, умелое освещение может весьма посодействовать искусству макияжа. Тесное взаимодействие между директором по свету и визажистом имеет решающее значение для достижения наилучшего эффекта [5].

Мы намеренно обращаем внимание, что знание о влиянии света на макияж и различные оттенки и пигменты важно при создании макияжа для артиста. Не вдаваясь в подробности анализа работы, отметим, что следующие основные правила света: ничто не имеет цвета, пока от него не отражается свет; объект кажется черным, когда весь свет поглощается; объект кажется белым, когда свет слишком сильно освещен. Если одни лучи поглощаются, а другие отражаются, отраженные лучи определяют цвет [3]. Например:

• Розовый цвет обладает особенностью превращать холодные цвета в серый или усиливать теплые цвета. А желтый при этом становится более оранжевым.

• Телесно-розовый цвет идеально подходит для многих типов макияжа.

• Огненно-красный макияж. Все тона кожи, кроме более темных, практически исчезают. Светлые и средние румяна переходят в основу, а темно-красные румяна становятся красновато-коричневыми. Желтый становится оранжевым, а холодные оттенки переходят в оттенки серого и черного.

• Поддельный янтарь очень красив, потому что он может подчеркивать теплые розовые и телесные тона макияжа.

• Янтарный и оранжевый усиливают интенсивность, а желтый – более телесных цветов. Они превращают румяна на более оранжевый цвет, а холодные цвета в серый.

• Зелено-серый оттеняет все телесные тона и румяна пропорционально их интенсивности. Зеленый будет выглядеть более интенсивным; желтый и синий станут зеленее.

• Светло-сине-зеленый снижает интенсивность основных цветов. Обычно при таком освещении следует использовать очень мало румян.

• Зелено-синий размывает бледные телесные тона и делает серые средние и глубокие телесные тона, а также все красные.

• Синий серый цвет большинства телесных тонов и делает их более красными или пурпурными.

• Фиолетовый заставляет оранжевый, пламя и алый становиться краснее. Rouge кажется более насыщенным.

• Фиолетовый влияет на макияж, как фиолетовый свет, за исключением того, что красный и оранжевый будут еще более интенсивными, а большинство синих цветов будет выглядеть фиолетовым [3].

• Прямой макияж – это стиль макияжа, который обеспечивает естественное, чистое и здоровое сияние [4].

Если кожа актера будет идеально тонизирована, то и макияж легко наносится и ложится. Перед нанесением макияжа обрабатывается сухая или жирная кожа; в противном случае, макияж просто будет выглядеть пятнистым или размазанным из-за различного впитывания. Для артистов с сухой кожей рекомендуется ежедневно пользоваться увлажняющим кремом и после очищения лица по окончанию выступления. Артисты с жирной кожей лица используют салфетки с тоником для лица или вяжущее средство, для удаления масла и обеспечить гладкое нанесение [4].

Здесь уместно обратить внимание, что в целом, кожа имеет 4 основных тона: коричневый, светлый, розовый и оливковый. Люди со светлым, розовым или оливковым оттенком кожи используют оливковую, бежевую основу или основу для загара. Визажист и актеры подбирают оттенки, совместимые с естественным оттенком кожи, но база на один или несколько оттенков глубже. Актеры с преимущественно розовым или румяным цветом лица используют базовые цвета с холодными оттенками. В общем и целом, характер, размер площади театра и интенсивность света будут определять глубину тона фундамента [4].

На шею, уши и лицо наносится тонкий слой основы под макияж с помощью белой резиновой губки или пальцев. Если обильно наносить основы, артист будет выглядет старше и жутко [4].

Светлый цвет лица подчеркнут мягкими оттенками персикового и розового, а коричневый цвет лица лучше всего подчеркнут коралловыми оттенками. Влажный порошок наносится перед порошком; Сухие румяна используются для акцентирования уже нанесенного порошкового макияжа [4].

Глаза и брови – величайший коммуникативный инструмент в арсенале актера. Они являются наиболее выразительными чертами лица человека [4].

Перед нанесением пудры на веки наносится жир или тени-стик, которые растушевываются по направлению к косточке брови; Сухие тени для век используются отдельно или для усиления и улучшения цвета под ними. Темные тени для век или жир углубляют глазницы, создавая эффект черепа. Оттенки коричневого и серого лучше всего подходят людям со светлой кожей. Люди с коричневым цветом лица используют более светлые тени, такие как тосты, грибы или мягкие желтые [4].

Жидкая подводка для глаз, подводка для торта или карандаш для бровей используется для акцента и обрамления глаз. Есть два способа выровнять верхнее веко: глаз совы или миндалевидный глаз. Глаз совы используется для расширения глаза и предполагает использование более толстой линии посередине века. Глаз миндалевидной формы создается за счет продолжения линии за пределы внешнего уголка глаза. Нижняя линия создается с помощью того же инструмента, что и для верхнего века. Линия начинается в четверти дюйма от внутреннего уголка глаза. Это дополнительное пространство необходимо, чтобы открыть глаз [4].

Тушь используется для того, чтобы добавить к глазам дополнительного внимания. Черная тушь для ресниц – самая популярная и часто используемая женщинами со светлой и коричневой

кожей. Коричневую тушь используют очень светлые личности и даже мужчины.

Вместе с тем, губы и щеки также считаются основным инструментом актера на сцене, которые передают эмоции. Хоть глаза и являются наиболее выразительной чертой лица, глаза и уши аудитории следят за движениями рта, чтобы понять ход пьесы. Если губы исполнителя недооценены или наоборот чрезмерно подчеркнуты, они отвлекут внимание исполнителя и выступления в целом. Общее правило сцены: чем крупнее рот, тем глубже оттенок помады. Однако актер не должен появляться на сцене «во все рты» [4].

Далее, для светлых тонов используются такие оттенки помады, как розовая и коралловая. Коричневый цвет лица подчеркивается коралловыми и оранжевыми оттенками. Красная помада предназначена для особо больших театров и персонажей. Чтобы придать губам четкость, используется каштановый или коричневый карандаш. Помады на мужских губах могут выглядеть кукольными, поэтому для актеров используют легкую помаду естественного цвета [4].

Затем, поскольку актеров на сцене видно издалека, чем актеров на экране, очень важное внимание придается, чтобы их грим был более драматичным и профессиональным. Во многих высших заведениях существует театральные факультеты, где преподают все аспекты театра, в том числе искусство театрального грима. Некоторые независимые агентства также проводят уроки театрального грима, также доступны много онлайн-курсов. Во время обучения визажисты изучают важные техники, такие как зрительно-моторная координация, умение рисовать прямые линии и последовательные формы, творческий подход, хороший уход и личная гигиена и тому подобное. Многие визажисты, специализирующиеся на театральном макияже, составляют портфолио, чтобы показать своим клиентам и работодателям свои навыки. Многие из них работают внештатными визажистами или работают на косметические бренды в универмагах.

При этом необходимо подчеркнуть, что как и многие закулисные профессионалы индустрии развлечений, визажисты знают, что проделали хорошую работу, если их работа остается незамеченной. Возможно, это связано с тем, что задача отдела грима – это показать зрителям ужасающую армию зомби-нежити, а не армию статистов, одетых в кучу косметики и протезов. Это не означает, что работа визажиста для кино или специалиста по макияжу для спецэффектов легкая – нужны годы обучения и невероятная самоотдача, чтобы последовательно и успешно работать в качестве визажиста для кино [5].

Рисунок 2. Грим для кино и театра
Источник: videoforme.ru

В данном случае, мы видим, что художники по гриму создают и применяют театральный грим для актеров художественных фильмов и телевидения. Сложность и тип дизайна будут варьироваться в зависимости от постановки и персонажа, но хорошие визажисты могут выполнить широкий спектр образов в разных жанрах и эпохах.

Следовательно, в отделе по гриму существует четыре основных должности, которые определяют обязанности визажиста на голливудской съемочной площадке:

- Главный визажист. Главный визажист отвечает за индивидуальный макияж каждого актера. Ведущие визажисты наносят макияж на главные роли и актеров, а также выполняют любые особенно сложные проекты. Ключевой визажист делегирует и наблюдает за визажистами и помощниками по макияжу, всегда проверяя, чтобы гарантировать перманентность макияжа на протяжении всей съемки фильма.
- Визажист: Визажисты несут ответственность за нанесение макияжа на второстепенных актеров и сопровождающей массовки. Визажисты находятся под наблюдением главного визажиста и отвечают за выполнение оригинальных дизайнов главного визажиста.
- Помощник по макияжу: помощники по макияжу подготавливают наборы для макияжа и помогают визажистам с нанесением макияжа (включая любой боди-арт или рисование на теле) и другими небольшими задачами. Главный визажист может также поручить помощнику визажиста сфотографировать гипсовый макияж, чтобы обеспечить единообразие в случае повторных съемок.
- Визажист по специальным эффектам: Визажисты по

специальным эффектам (иногда сокращенно называемые SFX-макияж) несут ответственность за любые специальные эффекты макияжа, такие как протезирование или использование латекса (специальный состав, используемый для трехмерных эффектов протезирования) [6].

Очевидно, что весь гримерный отдел работает из специально предназначенного трейлера макияжа и находится на съемочной площадке в течение всего времени съемок на тот случай, если во время съемки потребуются какие-либо доработки или изменения. Так же и гримеры в театре, находятся в зале театра во время репитиций актеров вместе с режиссерами, чтобы понять характер и образ героя (или героев). Так он может создать самый нужный образ с помощью грима.

Принято считать, что визажисты по спецэффектам используют грим и протезирование, чтобы воспроизвести раны, деформации, морщины или сверхъестественные черты лица. Визажисты SFX объединяют мастерство макияжа на пленку со знанием передовых техник макияжа SFX для более драматических эффектов. Работа визажиста SFX сложна в своем разнообразии – например, художник SFX может использовать спиртовую жевательную резинку, чтобы наложить лысину и морщины на актера, чтобы искусственно состарить их, а на следующий день они могут использовать жидкий латекс и протезы, чтобы превратить актера в зомби.

Визажисты по спецэффектам используют инструменты, характерные для их работы:

– Колесо для синяков и ссадин: колесо для макияжа, содержащее цвета, специально подходящие для создания цвета синяков.

– Жидкий латекс: используется для создания трехмерной текстуры различных повреждений кожи и протезирования.

– Жевательная резинка Spirit: простой и безопасный клей для прикрепления протезов и париков к головам и лицам актеров [7].

У профессиональных визажистов кино имеются разный опыт, они идут разными путями в индустрии развлечений. При этом есть некоторые основные навыки и квалификация, которыми обладает большинство гримеров-визажистов фильмов.

Проведенное исследование позволило придти к следующим результатам:

школа косметологии. Аккредитованные школы косметологии и красоты предлагают курсы макияжа продолжительностью от одного до восьми месяцев и могут помочь с требованиями лицензирования и профессионального трудоустройства после завершения курсовой работы;

Опыт. Школа макияжа познакомит студентов с базовой техникой мастерства макияжа, но для тех, кто заинтересован в карьере в киноиндустрии, также необходим дополнительный производственный опыт. Часто это означает бесплатную работу над малобюджетными фильмами или проектами студентов киношколы;

Портфолио. У начинающих визажистов должно быть портфолио с фотографиями, демонстрирующими некоторые из созданных ими фирменных образов. В хорошем портфолио представлены различные варианты макияжа;

Полный профессиональный комплект. Жизненно важно, чтобы у любого начинающего визажиста был базовый набор для макияжа, включающий хотя бы самое необходимое;

Хорошее отношение. Помимо технических навыков макияжа, успешные визажисты из кино должны уметь хорошо работать в команде и сдерживать свое эго на пороге. Трейлеры для макияжа – это очень тесное место, и работа с другими визажистами и актерами может быть стрессовым опытом из-за ранних звонков или сжатых сроков.

Интересно, что первый макияж, разработанный специально для кино, был создан Макс Фактором в 1910 году. Это была легкая полужидкая жирная краска, доступная в баночках с точно градуированным диапазоном оттенков коричневого, подходящая для освещения и эмульсии ортохроматической пленки, используемой в тот период [12].

По результатам автора настоящей работы, следует отметить, что внедрение панхроматической пленки и лампы накаливания на съемочных площадках в конечном итоге позволило стандартизировать пленку, освещение и цвета макияжа, которые были наиболее эффективными для кино. В 1928 году Общество инженеров киноиндустрии провело специальную серию тестов для этой цели. В результате этих экспериментов Макс Фактор создал совершенно новую цветовую гамму макияжа, названную панхроматическим макияжем, за что он получил специальную премию Академии движения. Премия изобразительных искусств и наук.

Кром этого, грим, или как часто говорят, макияж в кино бывает одновременно корректирующим и творческим. Его нужно наносить умело, деликатно и тонко, чтобы выражение лица было естественным. На экране, особенно крупным планом, лицо может быть увеличено во много раз больше, чем его размер в натуральную величину, так что каждый изъян цвета лица или грубо нанесенный макияж становится ясно различим. В качестве корректирующего искусства макияж служит для (1) маскировки пятен, (2) придания лицу гладкого и ровного цветового тона для наиболее эффективной фотографии, (3) четкого

определения черт лица для более заметной выразительности действий, (4) сделать игрока более привлекательным и (5) обеспечить равномерный внешний вид перед камерой. Грим как творческое искусство позволяет игроку обрести внешний вид практически любого персонажа. Это может заставить молодых выглядеть правдоподобно старыми, а людей старше снова выглядеть молодыми. Специальные приспособления для макияжа могут придать исполнителю любую желаемую черту лица, от странных эффектов из научной фантастики и фильмов ужасов до синяков, ран и шрамов из вестернов и фильмов о войне.

Введение цвета в кинофильмы создало новые проблемы с макияжем. Из-за использования различных цветных пленок жирная краска, нанесенная на лица игроков, казалась желтоватой или красно-синей на экране. После некоторых экспериментов было найдено решение – удачный твердый макияж (Pan-Cake), который наносился влажной губкой. В таблицах макияжа указаны правильные цвета для каждого типа цветной пленки.

Сущность вышеизложенного сводится к тому, что появление телевидения создало новые проблемы с макияжем. Светлая кожа выглядела призрачной, а смуглая – грязной. Уличный макияж на женщинах либо исчез, либо выглядел темным или блеклым. Некоторые из цветных смесей макияжа, которые были разработаны для макияжа в кино, оказались удовлетворительными, но других пришлось изменить. А с появлением цветного телевидения возникли новые проблемы. Зеленое платье могло показаться синим на экране цветного тел; а лицо, которое при свете выглядело естественным для человеческого глаза, могло передаваться по телевидению как зеленое. В конце концов, был разработан ряд телевизионных оттенков макияжа, которые естественным образом передавались по телевидению как в черно-белых, так и в цветных передачах.

Кроме этого, следует сказать, что на современной сцене грим считается необходимостью, потому что мощные системы сценического освещения могут удалить весь цвет с лица актера и устранить тени и линии. Макияж восстанавливает этот цвет и подчеркивает черты лица, обеспечивая естественный вид. Это также помогает игроку увидеть и почувствовать свою часть, что особенно полезно при интерпретации персонажей. Набор для театрального макияжа обычно включает в себя базовые цвета макияжа, румяна, цветные лайнеры для теней и мелирования, макияж глаз и накладные ресницы, различные очищающие средства, пуховки и замазки для изготовления протезов, клеи, парики и шиньоны для лица или мохер. Латекс можно обрабатывать кожей, чтобы создать иллюзию старения или

деформации. Искусство сценического макияжа стало настолько сложным, что большинство театральных трупп нанимают профессионального визажиста, который создает и накладывает макияж, подходящий для различных ролей актеров.

Из сказанного ранее вытекает, что сценический грим оказался совершенно неудовлетворительным для кинематографической среды. Из-за необходимости тяжелых приложений невозможно было выглядеть естественным на крупных планах, а диапазон цветов, разработанный для театра, не отвечал совершенно другим требованиям освещения кино и эмульсии пленки.

Литература:

1. Макияж (исполнительское искусство) – Британская онлайн-энциклопедия: Encyclopdia Britannica. 2009 г.

2. Тара Магиннис. История театрального макияжа до 1920 г.2008 г.

3. Корсон Ричард. Сценический макияж. Нью-Джерси: Прентис-Холл. 1986. с. 6, 8, 16–18.

4. Уэстмор, Майкл Г. Искусство театрального макияжа для сцены и экрана. Нью-Йорк: McGraw-Hill, Inc., стр. 2, 21–29. 1973

5. Кехо, Винсент. Техника кино- и телевизионного грима для цветного и черно-белого. Нью-Йорк: Издательство Hastings House. 1969 г. с. 21.

6. Корсон, Ричард. Мода на макияж: от древности до современности. Лондон: Питер Оуэн Лтд., 1972 г.

7. Деламар, Пенни. Гример: работает в кино, на телевидении и в театре. 2-е издание. Эванстон, Иллинойс: Издательство Северо-Западного университета, 2002.

8. Кехо, Винсент. Техника профессионального визажиста. Нью-Йорк: Focal Press, 1995.

9. Гримировальные краски // Товарный словарь / И. А. Пугачёв (главный редактор). — М.: Государственное издательство торговой литературы, 1957. — Т. II. — Стб. 420—423 — 567 с.

10. Ленский А. П., Заметки о мимике и гриме / Статьи. Письма. Записки. — М., 1950.

11. Станиславский К.С., Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., т. 1. — М., 1954, с. 113—25.

12. Лившиц П. Б., Сценический грим. — Л.— М., 1939.

Otebayeva Qundyz
Dadyrova Assel

PROBLEMS AND FEATURES OF ARTISTS, GREASEPAINT ARTIST AND MAKEUPISTS IN "TANSHOLPAN" PROGRAM

Өтебаева Қ.Е.,
Дадырова А.А.

«ТАҢШОЛПАН» БАҒДАРЛАМАСЫНДАҒЫ СУРЕТШІ ГРИММЕР ЖӘНЕ ВИЗАЖИСТ МАМАНДАРЫНЫҢ МӘСЕЛЕСІ МЕН ЕРЕКШЕЛІГІ

Қазіргі таңда, сәнділік пен көркемділік бірінші орында екені жасырын емес. Мынадай мақала бар: «Сыртқы киіммен қарсы алып, ақылмен қоштасатыны». Осы тактиканы, кез келген келісім шарттарда назар аударады. Әсіресе, басты назар аударатындай, тұлғаның киінген киімі мен сыртқы бейнесі. Сыртқы бейнесіне қарап, психологиялық портрет жасауға да болады. Әрине, бұл орайда көптеген мәселе туындауы мүмкін.

Ең алдымен, назарды адамның ішкі дүниесі мен адамгершілікке аударады дегендей. Атам қазақ бекер айтпаған: «Адам көркі- шүберек» деп. Сондықтан, әйел адамзаты әрқашан сәнділікке, бет-бояуға назар аударған. Телевизия саласында жұмыс атқарғанымa он жылдан асты. Көптеген тәсілдерді қолданамыз. Батыс және Шығыс классиктердің визаж саласындағы мамандармен бірігіп, сәнге сай бояндыру. Көгілдір экранның артындағы көрермендердің көздеріне оғаш көрінбеу үшін, бояуларды табиғи түрде адамның бейнесін сәйкестендіріп бояу мақсатында жасалынады.

Заманауи қыздардың ең негізгі өмірдегі керек құралдардың бірі ол косметика. Елімізге танымал, Коко Шанельдің сөзі бұл орайда айта кетсем: «Косметиканы қолданбайтын әйел тым менменшіл» деген. Тарихқа назар аударатын болсақ, косметика ең алғаш , осыдан бес мың жыл бұрын, Египте пайда болған.

Қара бояуды бірінші болып қолданғандар египеттіктер. Көзді визуальді түрде үлкейту үшін, қара бояуды пайдаланды. Египеттен кейін, косметика қолдану жалғасын тапқан, Греция мен Рим. Олар бояуды имидж құрау үшін, өздерін басқаларға таныту мақсатында жасалынған, сонымен қатар әртістерге әр түрлі бояулардан маска дайындаған. Көптеген шөптерден эксперимент жасалынып, бет перделерге арнайы бояу майларын қолданылған. Ал, гректер осы «косметика» деген сөзді ойлап тапқандар.

Көбінесе, телевизия саласында ұнтақты қолданамыз. Ұнтақ туралы және тарихына назар салсам, оны Испанияда өндірілген.

Ұнтақты он жетінші және он сегізінше ғасырдан бастап, клегей шөп арқылы жасап, оны париктерге, денеге, бет әлпетке жағуды бастаған. Көпшілікте аллергиялық жағдайларды туындырды. Бірақ ұнтақты қолдануды тоқтатпады. Жаңа үлгіде, ұнтақты Германияда жасаған. Минералды әрі органикалық шөптер арқылы қосындылармен құрап тапты. Ұнтақ пен қара бояуды қолданып, әйел адамзаты сұлулық әлемінде бұнымен шектелмеді. Кірпікке арналған сүрме ойлап тапты.

Көбінесе, телевизия саласында ұнтақты қолданамыз. Ұнтақ туралы және тарихына назар салсам, оны Испанияда өндірілген. Ұнтақты он жетінші және он сегізінше ғасырдан бастап, клегей шөп арқылы жасап, оны париктерге, денеге, бет әлпетке жағуды бастаған. Көпшілікте аллергиялық жағдайларды туындырды. Бірақ ұнтақты қолдануды тоқтатпады. Жаңа үлгіде, ұнтақты Германияда жасаған. Минералды әрі органикалық шөптер арқылы қосындылармен құрап тапты. Ұнтақ пен қара бояуды қолданып, әйел адамзаты сұлулық әлемінде бұнымен шектелмеді. Кірпікке арналған сүрме ойлап тапты.

1913 жылы, 19 жасар студент түймедақ шөпті вазелинге араластырып, апасынының кірпігіне жағып эксперимент жасады. Көпшіліктің сұранысы бойынша, ұсыныс көбейгелі дамыта бастады. Ал, жиырмасыншы ғасырдың басында, полимерді қосты. Полимер майы бояу қалың болу үшін қолданды. Заманға сай, ерін далабы он тоғызыншы ғасырдың соңына қарай, Амстердам қаласында, 1883 жылы қарандаш түрінде жасалынды.Құрамында воск, май, сало табиғи майы бар. 1920 жылы, Елена Рубинштейн сатылымға ұсыныс жасап, көпшіліктің назарын аудартты. Бірақ, ең алғаш ерін далабы Египтте пайда болды.

Қазіргі кезде, біздің елде визажист маманы оңай жұмыс деп көзқарас танытуда. Алайда, астарлап қарайтын болсақ, визажист маманы сұлулық салонында жұмыс атқаратын маманы және суретші гриммер маманымен бірдей емес екенін дәлелдеу. Бір ұйымның қоғамның алдында имидж абыройын асқақтату мен беделін жоғарлату үшін даярланған суретші гриммер маманы ғана аса жауапкершілікпен атқара алады.

Бүгінде сұранысқа ие мамандықтардың бірі. Көпшілік суретші гриммер, визажист мамандарын сұлулық салонында әсемдейтін визажист мамандарымен шатастырып жатады. Бұл мамандық иелерінің атқаратын міндеттері басқа. Тіпті жұмыс істейтін бағыттары да басқа. Жүргізу тәсілі ретінде, суретші гриммер жарық пен арнайы берілген образды ашып және сол форматта жұмыс атқарып, шектен тыс шықпауы қажет және беттің анатомиясын біліп, түстітануі қажет.

Ал, сұлулық салонында жұмыс істейтін визажист маманы әсемдеу, көркемдік берумен жұмыс істейді. Ұқсастығы әсемділік сыйлау болса,

атқаратын бағыттары екі түрлі. Сұлулық салонында жұмыс атқаратын визажист маманы кешкі және күндізгі образ жасау болса, сонымен қатар шектеу жоқ. Тұлғаның имиджін іскерлік, саяси немесе әлеуметтік ортада, тақырыпқа сай образдарды жасау, және даярланған бағыт бойынша айнасын дайындау үшін, шығармашылық топта жұмыс атқаратын суретші гриммер болып табылады.

Суретші гриммер-маманын кез келген адам бұл істі атқарып кете алмайды. Оның тілі бір басқа. Себебі, жағымды образды жеткізе білу арнаның имиджіне нұқсан келтірмей, тізгіншіге сенімділікті арттыру, көрермендердің көзіне тартымды жасау басты мақсаты болып келеді. Визажист маманынан қарағанда, суретші гриммердің жұмысы күрделірек.

Таң атқаннан бастап, әсемдікті сәндейтін, визажист мамандары, сұлулықты көбейтуге және айналаға көркемділікті сыйлауға асығыс. Күннің шығуынан бастап, гриммер және визажист маманы, сақадай сай болып, ҚазМедиа орталығында жұмысын бастауға дайын.

Телевизия саласында суретші гриммерлардың алатын орны орасан зор. Соның бірі ретінде, «Таңшолпан» бағдарламасында, визажистердің атқаратын жұмысы туралы, сонымен қатар, қазіргі таңда осыған қатысты мәселелерге тоқталсам деп едім. Оның шығу тарихы туралы, әлеуметтік желі арқылы, ғаламтордан табуға болады.

Ұлттық арнада «Таңшолпан» жобасы, 1992 жылы, он төртінші желтоқсанда, дүйсенбі күні сағат 07:00 ден бастап, 09:00 аралығында эфирге шықты. Бағдарламаның ішкі әлеміне және мазмұнына үңілсек, жайдарлы ашық рең түсті декорациялары дайындалған, айнала көзге жағымды, көгілдір экранның аржағында отырған, көрермендердің көңіліне нұр сыйлайтыны анық.

Бұл бағдарлама, Қазақстан Ұлттық арнасында. Атауы атап айтқандай, мемлекетіміздің ұлттық бренд арнасы. Тағы айтатын жәйт, бұл бағдарламада, шақырған қонақтары, мәдениет қайраткерлер, қоғам қайраткерлері, жұлдызды қонақтар, елімізге белгілі сыйлы тұлғаларды шақырады.

Әр маусым сайын, жүргізушілердің құрамы жиі ауысып тұрады. Дегенмен, бұл бағдарлама халықтың көңілінен шыққан, әрі сапасы жоғары жасалған жоба, сондықтан рейтингіге нұқсан келтірмейді.

Суретші гриммер арнаның абыройын асқақтату үшін, алдын ала жоспарға сай, образдарды даярлайды. Кескін бейне жасайды. Тәжірбие көрсеткендей, даярланған суретші гриммер, жақсы нәтижелерді алып келеді. Бұл орайда, Блез Паскаль «көндіру тәсілі» мен «ұнау тәсілі» туралы жазған.

Визажист маманы сұлулық салонында жұмыс атқарып, Ұлттық арнаның жұмысына келіп, тізгіншілерді қолға алып бояндырса, бірден

көзге көрінеді. Неліктен? Себебі, жарықпен жұмыс деген ұғым бар. Экрандағы тізгіншінің бетіндегі бояуларын жеп қояды.

Сондықтан арнайы жарықта қолданылатын түстердің сапасы және бұл туралы ұғымдарды зерттеп, практикалық тәжірбие білуі қажет. Бір көзге қарағанда оңай болып көрінгенімен, ішкі мазмұны күрделі. Осы кезде, суретші гриммер маманы шығармашылық топтың жаны болып табылады.

Себебі кез келген сәтте тізгіншінің бетін опа долап арқылы, және бояуларын гипербола жүйесі ретінде жүзеге асырады. Яғни ұлғайту бояндыру деген мағына. Таңшолпан арнасындағы әр тізгіншінің алар орны бөлек. Солардың сомдаған образдарына сәйкес әсемдеу, суретші гриммер маманың мойнында.

Ұлттық арнаның айтулы бағдарламасында жұмыс істейтін шығармашыл топқа келетін болсақ. Соның бірі ретінде, грим мамандарының жағдайы. Телевизия саласында, жұмыс істейтін гриммер мамандары тікелей эфирден бастап, түсірілім эфиріннің ішіндегі ас үйімен тығыз байланыста. Ең алдымен, режиссер камера,мотор деп белгі берген сәттен бастап, екі көзің жүрзушінің бет әлбеті сенің назарыңда болуы қажет.

Осы байламды негізге алатын болсақ, грим саласы, өнер әлемінде стратегиясы мен тактикасын даярлаудың, жаратылыстық аса маңыздылығын толық түсінуге болады. Кескін бояу арқылы біз көпшіліктің назарын өзімізге аударамыз.Тіпті жарнама уақытында, ұнтамен тездетіп бетін ретке келтіруің қажет.

Ал, тікелей эфир басталғанша дейін, міндетті түрде стилист маманы дайындаған киімге қарап, жоспар бойынша тақырыпқа назар аударып, бет әрлеуді бастайсың. «Таңшолпан» бағдарламасында, көркем образдар жүйесі арқылы адамның дүниетанымын, бояу арқылы жеткезе білу менің басты мақсатым. Көбінесе көзге және оның жанарына бояуды бастайсың. Студияда жарық қандай, соған байланысты қатты бояйсың, кейде грим жасауғада қажеттілік туған жағдай болды.

Неліктен? Себебі экрандағы жарық бояуларды визуальді түрде жеп қояды. Сондықтан телевизиялық грим жасалынады. Көрермендердің көңілінен орын тауып келе жатқан «Таңшолпан» бағдарламасы әлі де өзінің рейтингісін түсірген жоқ.

Тізгінді қолға алған, Ирина Тен, Назерке Нұртас, Жансерік Берікқазыұлы, Баян Бақкелді, Гүлнүр Оразымбет және Айкерім Есенәлі тізгіншілері көрермендерді тәнті етті.

Олардың бет әлпетін әрлеу тікелей гриммер маманынан байланысты екені сіздерге мәлім. Бағдарламада ең алғаш тізгіншілер болған, Бақберген Табылдиев, Нұрлан Жұманиязов, Қуат Борашев,

Құдайберген Қазыбаев жүргізушілер. Бұл жоба атауының авторы-Шерхан Мұртаза болды. Қазақстан ұлттық арнасында «Таңшолпан» деп атауын бекіткен соң, Шерхан Мұртаза батасын беріп, тізгінші болып, Иманбай Жұбаев эфирге шықты.

Мәселеге тоқталатын болсам, қазіргі таңда телевизия саласына бірнеше макияж курстарды оқып бітіріп, жұмысқа келіп тұрады. Ресей көрші мемлекетінің, «Останкино» телевизия кино мектебіндегі, визажист гример маманын, ең алдымен, боятып қана қоймай, мульт-универсал болуды талап етеді [1]. Тек образ жасау ғана емес, әрі стилист-гример болуың қажет. Ол ең алдымен тәжірбиеден өту қажет.

Себебі, өкінішке орай грим өнерін сұлулық салонымен шатастыруда. Ол мүмкін емес. Егер журналисті жазу машығымен таныса, гриммер маманын жүргізушінің бет әлпетінің сыртқы кипінен таниды. Өзіндік стиль қалыптастырған вижазист маманы, тізгіншінің визуальді портретін дайындайды.Режиссердің басшылығымен, шығармашыл топтың жұмысы іске қосылып, бірігіп ұйымдастырылады. Бұл орайда гриммер тайменеджменті жақсы білуі қажет.

Сонымен қатар, тақырып бойынша егер мерекелік іс шаралар болса, міндетті түрде образды дайындайтын визажист қылқалам арқылы көркемдейді, тақырыпқа сай. Көбінесе, бояуды білсең болды деген ұғымды кейде қалыптастырып жатады. Ол қате ұғым. Ең алдымен, жарық сәулесі, бірнеше терминдерді білетін, және ішкі ас үйді таниалатын маман болуы қажет.

Қылқалам шебер болу үшін, сол істің майталманы болуың қажет. Сұлулық салонында жұмыс атқарған визажист, телевизия саласына келген кезде, бояған стиль , лезде байқалады.

Қазақстан Ұлттық арнасының «Таңшолпан» бағдарламасының бетпердесі, айнасы, символы образын жасайтын суретші гриммер маманына сұраныстар, күннен күнге өсуде.

Суретші гриммер тек стилист қана емес, имиджмейкер болып танылуда. Бұл күрделі саланы зерттеген: Л.Браун. ,П.С.Гурев, А.Ю. Панасюк, А.С.Поцепцов. Жеке даралық имидж жүйесін зерттеген Б.Г.Ананьевтің айтуы бойынша «жеке имидж арқылы биік таудың шыңына жетуге болады» деген. Жеке даралықтың пайда болуына алып келетін жоспар жолдары, даралану ұғымына сәйкестендіру қажет [2]. Ал, салондағы визажист маманы, арнаның образын дайындай алмайды.

Себебі, тек бетті әрлеу ғана, шектелген бағыт. Табиғи жолдар арқылы, өзіңізге тәніңізге жақын, талаптарға сай келбет, түрлі бағытта образдарды жасайтын суретші гриммер.

Егер арнайы телевизиялық визажист-гример курстар ашылса, нағыз мамандар іске қосылар етін. Бұл салада, әрине шығармашыл

тұлғалар мен қоғам қайраткерлермен жұмыс істеу бір ғанибет. Кейде, жүргізушінің бетінде дақ, сүйел немесе ұшық пайда болған сәтте, оны косметика арқылы білдіртпеу керек.

Себебі, көзге оғаш көрінуі мүмкін. Жұмбақ әрі ғажап мамандық ол визажист мамандығы емес пе? Қылқалам қолда болған кезде, сиқырлы таяқты қолда ұстап отырғандай сезінесің. «Гример», неологизм тілінде айтқанда «визажист» маманы. Теледидарда міндетті түрде табиғи сәнді қолдайды.

Жасандылықты, сонымен қатар, қызыл ерін, кешкі мэйкап бояуы ол сұлулық салонына тән. Көбінесе бағдарламаларда басты атқаратын міндетіміз, келген қонақтар мен тізгіншілерді гримдеу. Кейде уақыт тапшылығына байланысты, барлығына саған берілген уақыт бойынша үлгеруің тиіс. Телевизаж курс сабағын, Жоғары оқу орнында бар екені, керемет.

Ең алдымен, тек сурет салу ғана емес, қолды жаттықтыру білуі қажет. Бағдарламада «профессионалды» косметикаларын қолданыламыз. Барлық сынақтардан өткен. Себебі аллергиялық жағдайларды тудырмау қажет. Сапасы жоғары болуын талап етеді.

Сондықтан көбінесе осы таңдауда тоқталды. Бағдарламада әртүрлі бейнежазбалар мен түрлі мәліметтермен бөлісіп жатады.

Мәдениет қызметкері ретінде, қазіргі таңда имидж этикасы жағынан үлесімізді қосып, бояу арқылы тілдесуге қоғаммен барлық мүмкіндікті қамтамасыз етуге тырысамын. Адамның қиялы адамның көңіл күйімен тікелей байланысты.

Егер грим саласына көтерілетін мәселелер туралы айтатын болсам:

1. Гример шеберлердің басын біріктіретін конгресс ұйымдастырсақ;.
2. Қолданылатын құралдарға, отандық өнімді дамыту үшін арнайы бюджет құраса;.
3. Жыл сайын, әріптестік жобасы аясында шетелдіктермен бірге ұйымдастыру жұмыстарын дамыту;
4. Жоғарқы оқу орындарында гримге байланысты дүниетанымдық туындыларды баспаханаларда өндіру.
5. Теледидар және театр орталықтарында мастер класс ұйымдастыру.
6. Грим, визаж саласын кеңірек дамыту.
7. Психология пәнімен логикалық тәсілдерге образ ашу үшін қыл қалам шеберлерінің пікірімен арнайы оқыту тәсілін дамыту.

Осы айтылған мәселеге, назар аударсақ, бізде көпшіліктен қалмай, бұл саланы халықаралық деңгейде жасауымызға болады. Тіпті,

пирамида болсын, байтерек болсын, суретшілердің көзімен арнайы жасалынса, креативті түрде дамытуға болады.

Себебі өнердің өзі көңілге әсер береді. Белгілі кезеңнің стилімен қазіргі стильде бояу жұмыстарын біз атқарамыз. Таңертеңгі көңілді , жайдарлы жүз арқылы, бүкіл отбасына арналған «Таңшолпан» бағдарламасының берер тәрбиесі молшылық. Адамға әсер етудің ең күшті құралы бұл визуальді тасымалдау. Оны жүзеге асырушы, даярланған суретші гриммер маманы.

Әдебиеттер :

1. Сыромятникова И.Искусство грима и макияжа - М., 1972.- 81 с.
2. Шепель В.М. Имиджеология: учебное пособие. М., 2002. 254с.

Primbayev Shinibai, Didar Sholpan

INFLUENCE OF NATIONAL TRADITIONS IN MODERN DESIGN

Примбаев Шинибай, доцент
Дидар Шолпан, магистр, ҚазЭҚХСУ аға оқытушысы

ЗАМАНАУИ ДИЗАЙНДАҒЫ ҰЛТТЫҚ ДӘСТҮРДІҢ ӘСЕРІ

Дизайн ешқашан бір орында тұрған емес. Қазіргі заманның дизайнерлері әртүрлі әлем халықтарының киім үлгілерін, тұрмыстық заттарын ұлттық колориттермен безендіруді кеңінен пайдалануда. Халық өнерін терең зерттеп, оның дәстүрлерін кеңінен пайдалану арқылы дизайнерлер өздерінің шығармашылық қызметтерінде жаңа тенденциялар, стильдер қалыптастыруда.

Стиль бірнеше мағынаға ие. Ежелгі стилостардан шыққан - жазу құралы - ежелгі әлемдегі «стиль» сөзі өзіне тән әдеби буынды, жеке стильді білдіреді. Дегенмен, дәл осы термин белгілі бір белгілер үйлесімі бар белгілі бір дәуірге тән көркемдік тенденцияларды анықтауда кеңінен қолданылады. Стиль сонымен қатар архитектураның немесе халықтың бейнелеу өнерінің тұрақты ерекшеліктеріне сілтеме жасайды, оған ұзақ уақыт бойына тән және кейіннен еліктеу тақырыбына айналды («жапон стилі», «скандинавия стилі») және сайып келгенде, сол сөз өнер тарихының үлкен кезеңдерін белгілейді, мысалы, әртүрлі өнер туындыларындағы бейнелі-пластикалық құрылымының бірлігімен ерекшеленетін роман, готика, барокко стилдері. Сәулет пен жиһаздың негізгі стильдері (сонымен қатар басқа өнер түрлерінде де) соңғы ғасырда қалыптасты деп жалпы қабылданған.

Алайда, сәулет теоретиктерінің пікірінше, постмодернизм стилистикалық бағыт ретінде өзінің соңғы сатысына шықты, ал біздің алдымызда жаңа стилистикалық ашылулар әлі тұр. Рас, бұл «жаңа барокко» немесе «жаңа рококо» болады деп ешкім сенбейді, бірақ уақыт бір орында тұрмайды, ал таяудаға дейін құлдырау деп саналған эклектика қазір стильдің табиғи және логикалық даму процесі ретінде қарастырылады стильдердің айқын шекараларын бұлыңғырлау, жаңа критерийлер мен тәсілдер әзірленуде. Кез-келген нәрсе, сәндік белгі немесе сәулеттік бөлшектер жасалған кеңістіктің мағынасына әсер етуі мүмкін. Бұл дәл қазіргі заманғы интерьерде айқын көрінеді [1].

Интерьер стилдерін тарихи, заманауи және этникалық деп бөлуге болады. Кейбір адамдар классикалық, рококо немесе барокко рухында стильдендірілген ескі дәстүрлер рухындағы интерьерді артық көреді. Басқалары заманауи, «агрессивті» стильдерді - жоғары технологиялық, минимализмді немесе «индустриялық» стильдерді жақсы көреді.

Шығыс, Оңтүстік немесе Солтүстік елдердің мәдениеттері негізгі әлемдік процестерден алыс дамыды, олар негізінен өзіндік ерекшелігін сақтап қалды. Сол сияқты ауыл өмірі, қалалық өмір салтынан айырмашылығы, көптеген елдерде өздерінің ата-бабаларының мәдениетінің жылуы мен құпиясын сақтап қалды, ауыл стилі ұлттық ерекшеліктерін сақтай отырып, әлем дауылдарын күтіп отырды. Қазақстанның түрлі-түсті ұлттық дәстүрлері мәдени мұра болып табылады және суретшілердің шығармашылық палитрасы мен заманауи дизайн жобаларын қалыптастырудың қайнар көзі болып табылады. Қазақтардың түрлі-түсті мәдени білімдерін жинақтау процесі дәстүрлі көркем мәдениеттің сабақтастығын және оның қазіргі жағдайға бейімделуін бейнелейтін үздіксіз жүреді.

Этникалық стиль өзінің көпжақтылығымен, нұсқаларының алуан түрлілігімен, өзіне ғана тән ерекшелігімен, әлемдегі өте ықпалды сән брендіне бұрыннан ие болған. Бұл айрықша стильдің ең басты ерекшеліктерінің бірі – әртүрлі мәдениеттердің, ұлттық стилінде айқын және шұбар принттерді кеңінен пайдалануы болып табылады. Мұнда бір сәнді киімнің өзінде әр түрлі түстер, қарама-қарсы контрастты түстер мен әртүрлі материалдар фактуралары бір-бірімен үйлесім табады. Киімдегі этникалық стиль шексіз, ол алуан түрлі әлем мәдениеттерінің түрлі ерекшеліктерін өзіне сіңіре алады [2].

Декор үлкен роль атқарады. Декор – киімді сәндейтін элементтер жиынтығы, көркемдік жүйе. Декорға жататындар: матамен безендіру, декоративті және конструктивті сызықтарды пайдалану, безендірудің әр түрлері (бисермен, моншақтармен, тастармен), фурнитуралар, матадағы оюлар, фактуралардың орын алмасуы және т.б. Декоративті элементтер киімнің образдық сипатын айқындайды, киім стилінің, пішін

конструкциясының және құрамдас бөліктерінің ерекшеліктерін көрсетеді. Безендіру сипаты мен материал өңдеу тәсілдерінің маңызы зор. Оюлы суреті бар мата киімге пішін қалыптастыруда үлкен роль атқарады, оны көзбен көріп қабылдауға ықпалын тигізеді: ерекше бөліктеріне назар аудартады, костюмнің әртүрлі детальдарының назарға ілінуін реттейді, пішінді толық көзбен қабылдауды жүзеге асырады.

Дәстүрлі және қазіргі заманғы синтез, біздің ойымызша, қазақтардың этникалық бірегейлігінің бекуіне, сондай-ақ жүзден астам этностарды қамтитын қазақ ұлтының бірлігін нығайтуға ықпал етеді. Бұл рухани келісімнің негізінде, қазақ ұлттық мәдениетінің доминанты болуға деген тарихи құқығын мойындаудың негізінде пайда болуы керек, оның өзіндік ерекшелігі мен әлемдік мәдениет жүйесінде орналасуы этникалық саралану белгілерінің, соның ішінде колористикалық шешімдердің үйлесімділігіне байланысты.

Заманауи дизайнер ұлттық колоритті бастапқы материал ретінде қарастырады, өйткені ол өз заманының рухында түске жаңа форма беруі керек. Түс көзқарастардың, эстетикалық канондардың, техниканың, мәдени өзара әрекеттің эволюциясына сәйкес өзгерістерге ұшырайды. Бағынышты рөлден (мысалы, кеңестік дәуірдегі киім дизайнерлері, қол жетімді мүмкіндіктерге сүйене отырып, жоғары сапалы шикізаттың тапшылығы кезеңінде құрылған эскиздердің колористикалық шешімінде) түс басым және шешушіге ауысады.

Қазақтардың мәдениетінде түс ерекшеліктері олардың өмірінің әр түрлі салаларында көрінетін маңызды рөл атқарды. Олармен географиялық атаулар, мінез-құлықтың моральдық-этикалық нормалары, ғұрыптық іс-әрекеттері байланысты болды. Киіз үйдің түс схемасы бойынша онда тұратын отбасының мәртебесін және оның кейбір мүшелерінің жасын анықтауға мүмкіндік туды (мысалы, жас жұбайлар міндетті түрде ақ киіз үйде отбасылық өмірді бастады, ал ондағы тұрғындардың жасын киіз үйдің түсі мен түрінен анықтауға болады).

Түстер тамақтану мәдениетінде де, әрине, ең бастысы сәндік-қолданбалы өнерде де ерекше рөл атқарды. Халықтың түрлі-түсті басымдықтары табиғи бірлестіктердің нәтижесінде қалыптасты, өйткені көшпелі тайпалардың табиғи тіршілік ету ортасы олардың өнері эволюциясының шешуші факторы болды. Эстетикалық ғана емес, культтік-магиялық категориялар да түстермен байланысты болды. Түстердің әрқайсысы бір немесе басқа ұсынумен байланысты болды, әдетте қолайлы.

Басқа түркі-дала халықтары сияқты қазақтың түстерді қабылдауы еуропалық немесе басқа халықтардың түсті көруінен өзгеше болды:

спектр түстерінің шекаралары оларда еуропалықтарға қарағанда біршама өзгеше болды. Бұл ерекшелік, біздің ойымызша, олардың табиғи ортасында болатын табиғи түстер түс мәдениетін қалыптастыруға негіз болғандығымен байланысты.

Табиғат, тіршілік ету ортасы осылайша адамдардың колористік қабылдау сипатын алдын-ала анықтайтын табиғи түс анықтаушыларына айналды. Мысалы, алеуттар ақ түстің 30 реңктерін пайдаланады, ал жапондықтар ерте балалық шағында қара түстің 24 реңін ажырата білуі керек. Түсті қабылдаудың бұл ерекшелігі қоршаған ландшафтық ортаның ерекшеліктерімен, жергілікті дәстүрлермен байланысты, ал қазақтардың түстерді қабылдауына табиғи ортаның ерекшелігі де шешуші рөл атқарды [3].

Қызыл, ақ және қара түстерінің әйгілі үштігі қазақтың түстер мәдениетінде негізгі орын алды. Әлемнің көптеген халықтарына тән бұл түстер қазақтар арасында географиялық атауларда (Қызылағаш, Ақтау, Қара-су және т.б.) кездеседі, негізгі тамақ өнімдерінің түсінде басым болды, тіршілік ету ортасының ішкі көрінісін құрайды және көркем қолөнер нысандарында айқын көрінеді.

Түс пен ою-өрнек - бұл өзара байланысты және өзара тәуелді Қазақстандағы дәстүрлі өнердің маңызды категориялары. Олар эстетикалық рөлден басқа, халықтық қолөнер туындыларының семиотикалық мәртебесін көрсететін маңызды символикалық рөл де ойнады.

Қазақтардың қолданбалы өнері ою-өрнектер мен түстерді таңдауда мінсіз талғамды көрсетеді. Ою-өрнектің пайда болуының алғышарттарының бірі отбасы, ру, тайпа заттарын айрықша белгілермен белгілеу қажеттілігі болды. Біртіндеп бұл белгілер-рәміздер декоративті мәнерлілікке ие болды және сиқырлы емес, эстетикалық тұрғыдан қабылдана бастады. Ою-өрнек мозаика, аппликация, наклейка, кесте техникаларында бейнеленген. Пайдаланушылық, декорацияның материалға тәуелділігі, түрлі-түсті және жергілікті қарама-қарсы түстер үйлесімі арқылы жасалған декоративтілік этникалық мәдениеттің құндылықтарын көрсетті.

Дизайнерлердің шығармашылық тұжырымдамасында таңдау бар: ол өзіне тиесілі рухани мәдениеттің ұлттық колористикалық ерекшеліктерін атап өту немесе ескермеу немесе әлемдік сәннің түсін өзгерту маусымдық ырғағына бағыну, бұл жиі кездеседі. Алайда дизайнер сәндік бейнеге емес, шығармашылық көрініске ұмтылса, онда түпкілікті нәтиже - бұл жобаның шынайы түс көрінісі.

Тұтастай алғанда, еліміздің дизайнерлері өздерінің шығармашылық жұмыстарында қолданатын бояу, түстер үйлесімі тек маңызды эстетикалық рөл атқармайды, бейнені, белгілі бір тақырыпты

немесе көңіл-күйді жасау үшін «жұмыс істейді»; ең алдымен, түс белгілі бір көркемдік дәстүрге немесе бағытқа жүгінетін маркер рөлі жүктеледі. Сонымен қатар, мұндай үндеулердің ауқымы әрине кең, бірақ қазіргі кезде ең көп сұранысқа ие - бұл Қазақстанның көркемдік мұрасымен генетикалық байланысты түстік шешімдер.

Бұл шешімдер оларды қабылдайтын адамның санасында дизайн объектісін жақынырақ, түсінікті және сұранысқа ие ететін ассоциациялар тізбегін оятады. Заманауи дизайндағы түс Қазақстанның қазіргі даму кезеңіндегі ұлттық дәстүрлердің өзектілігін тағы бір растады.

Қазақ бояуының құбылысы - бұл көркем шығармашылықтың рухани өзегінің қырларын қорғауға, сақтауға, сондай-ақ Қазақстандағы қазіргі заманғы өнердің рухани платформасының жемісті дамуына негіз болатын прогрессивті инновациялық көзқарастардың катализаторы ретінде жұмыс істеуге арналған қорғаныс механизмі.

Қазіргі интерьерді безендіруден өзге, киімдер дизайнын да алып қарасақ, заманауи үлгідегі ұлттық киімдерді күнделікті тұтыну да күн санап дамып келеді. Ою костюмге және оның жеке құрамдас бөліктеріне тұйықталмаған фрагмент сипатын береді немесе әрбір жеке бөліктің айқындалуын қамтамасыз етеді, костюм пішінінің толық конструктивтік логикасын анықтайды. Сондықтан, оюлы тоқыма материалдарымен коллекция құрғанда, костюм пішінін көзбен қабылдауда силуэттік және кеңістік сипаттамаларының ерекшеліктері есепке алынады [4].

Ұлттық костюм бөліктерінің пішінінде, қолайлылығында біздің ата-бабаларымыздың көптеген ғасырлық тәжірибелері жинақталған. Көркем ою-өрнектер мен безендірулерде халықтың көркемдік көзқарасы, оның жаңа жетістіктерге жетуге ұмтылысы көрінеді. Сондықтан, халықтық стильді пайдалана отырып, қазіргі заманғы костюм жасауда халықтық стильге тән киімді модельдеу мен пішу ерекшеліктерін, пішу мен декор бірлігін пайдалану керек.

Көне дәстүрлерді пайдалануға бел буған әрбір суретші өнердің әр түрлерінің шексіз мүмкіндіктері бар екеніне көз жеткізеді. Мұндай мүмкіндіктер жаңа модельде халықтың ұлттық өзіндік ерекшелігін көрсетуге жағдай жасайды. Әртүрлі елдердің мәдени дәстүрлерін пайдалану, әртүрлі халықтар мен әртүрлі тарихи кезеңдердің элементтерін араластыра пайдалану арқылы жаңа қайталанбас туындылар жасауға болады.

Этникалық стиль әлемдік дизайн нарығында өзіне лайық орын алған. Өткеннің пішінін, түсін, силуэтін және декорын пайдаланудан қазіргі заман дизайны ұтылмайтыны анық. Көптеген дәстүрлердің

араласуы әбден орныққан ұлттық және еуропалық киімдерден өзгеше жаңа заман киімін жобалауға мүмкіндік береді.

Стильдер мен бағыттарды шебер үйлестіре отырып, киімдер мен интерьерлердің көп нұсқалығын арттыруға болады. Мұнда дизайнның біртұтастығы мен гармониясын сақтаудың басты шарты – талғам мен қанағатшылдықты сақтау болып табылады. Бұрын біріктіруге болмайды деп саналатын элементтерді біріктіру жас стилистердің сүйікті тәсіліне айналды, бұл тәсіл жаңалықтар ашуға шексіз мүмкіндіктер жасайды. Бірақ, фольклорлық мотивте жасалған қазіргі заман дизайны ұлттық костюмдер мен тұрмыстық заттардың дәл көшірмесі болмауы тиіс. Түпнұсқамен байланыс неғұрлым азырақ болса, кез келген дизайнерлік туындылар соғұрлым гармониялық және жетілген болып саналады.

Сәулет пен дизайндағы ұлттық дәстүрлерді дәстүрлі сәндік элементтерді егжей-тегжейлі енгізу деп түсінбеу керек. Негізгі принциптер аймақтандыру және сәулет пен дизайнды «абстрактілі» әдістермен ұлттандыру көрінісі болуы керек:

- көлемнің орналасуын пайдалану;
- ғарышты жоспарлау дәстүрлерін қолдану;
- жергілікті құрылыс материалдарын пайдалану;
- қайта қаралған прогрессивті дәстүрлі нысандар;
- ұлттық инновация мен дәстүрдің қорытпасы ретінде қабылдау;
- дәстүрлі элементтерді рефератта, құрылым, кеңістік және конструктивті шешім түрінде қолдану;
- қаланың еуразиялық кеңістіктің ортасында орналасуын және Шығыс пен Батыс мәдениеттерінің бірігуін ескере отырып, заманауи дизайн стильдерін қолдану [5].

«Байырғы халықтар өз жерлерімен және табиғи ресурстарымен тығыз рухани байланысты ұстайды» -дейді БҰҰ Бас хатшысы Антонио Гутерриш.

Қазақстандық дизайн қазіргі уақытта үлкен назар аударуды қажет етеді, еліміздің дизайны мен архитектурасында ерекшеліктерді сақтау және жаңасын қалыптастыру жолдарын іздеу кезек күттірмейтін мәселе. Аймақтық архитектура ғимараттардың бейнесі және оның белгілі бір аймақтың климаттық жағдайына бейімделуіне ғана емес, ұлттық дәстүрлер мен өмір салты кеңістікті жоспарлау, құрылымдық, ашық түсті шешімдер, сондай-ақ ғимарат құрылымы сияқты қоғамдық ғимараттардың дизайнына әсер етуі мүмкін.

Қазіргі заман дизайны бағытына сәйкес гармониялық образ жасауға мүмкіндік берген декор дұрыс және сәтті болып саналады. Жоғарыда айтылғандарды қорыта келіп, шығармашылық процесс – эстетикалық көркем модель образын жасау, пішін мен мазмұн бірлігін

іздеу, жаңа материалдар мен фактуралар, суреттер, жаңа безендіру түрлерін іздеу болып табылатындығын көреміз. Қазіргі мәдениеттегі интеграция процестеріндегі мәдени айырмашылықтарды жою тенденциясы ұлттық колоритке деген қызығушылықты өшіре алмайды. Сондықтан заманауи дизайн қай халықтың болмасын ұлттық ерекшеліктерімен қатар дамиды.

Әдебиеттер:

1. Асанова Б.Е. Казахский художественный войлок как феномен кочевой культуры / КазАкпарат, 2007.

2. Асан Бахти.- Шумеры. Скифы. Казахи / Кочевники, 2002.

3. Базыма Б.А. Цвет и психика: монография / ХГАК, 2001.

4. Васильцов К.С. Цвет в культуре народов центральной Азии / Центральная Азия. Традиция в условиях перемен. -СПб.: Наука, 2007.

5. Турганбаева Л. Очерки истории материальной культуры и дизайна. /Фонд Сорос - Казахстан, 2002.

IV СЕКЦИЯ
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Achilov I. Sh.

WATERCOLOR PAINTING IN THE WORKS OF A. KASTEEV

Ачилов И.Ш.,
профессор искусствоведения ВАК,
заслуженный работник народного образования РК,
член Союза художников СССР и Республики Казахстан

АКВАРЕЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ В ТВОРЧЕСТВЕ А.КАСТЕЕВА

В творческом наследии народного художника Республики Казахстан, лауреата Государственной премии имени Чокана Валиханова Абылхана Кастеева акварельная живопись занимает важное место, при этом необходимо отметить тесное переплетение между собой двух видов живописи в его творчестве: акварельной и масляной.

Художник после себя оставил большое количество прекрасных композиционно-составленных акварельных произведений, которые хранятся и экспонируются в музее имени А.Кастеева и на передвижных выставках по Казахстану. Данные работы представляют собой результат ежедневного, последовательного и, вместе с тем, радостного творческого труда первого казахского национального художника, выдающегося живописца 20 века Абылхана Кастеева .

Свое видение природы и передача пленэра (воздушно - живописной среды) в работах характеризуют А.Кастеева как большого мастера акварельной живописи с незаурядным живописным талантом. Это было наглядно показано на персональной выставке, проходившей в январе- феврале 2004 г. в тогдашней столице в г. Алматы, которая была посвящена 100 - летию со дня рождения художника и явилась большим событием в культурной жизни Казахстана. Именно на этой выставке наиболее интересно и полно была представлена акварельная живопись Абылхана Кастеева в количестве 150 акварельных картин.

Необходимо отметить, что на практике художников, работающих, одинаково активно и последовательно в процессе своей творческой деятельности акварелью - водяными и масляными красками, очень мало. Во - первых, это очень сложно в одном лице совмещать такие разнохарактерные виды живописи, требующие профессионализма, полной

отдачи с необходимостью перестройки с одного вида живописи на другой. Во - вторых, технология исполнения и техника письма двух видов живописи совершенно разная. Например: в акварельной живописи применяется (бумага - вода, тогда как в масляной живописи – холст, разбавитель, масло льняное и виды лаков). Лишь некоторым живописцам в творчестве удается свободно использовать оба вида живописи. Одним из них являлся Абылхан Кастеев, он всю свою творческую жизнь работал как над этюдами, так и над картинами, параллельно акварелью и маслом. Особый интерес в его творчестве представляет акварельная живопись, которая сыграла значительную роль в формировании его личности как живописца, получившая признание в Республике Казахстан и за ее пределами.

Примечательным в акварельной живописи А.Кастеева является то, что он мастерски использует многообразие видов изобразительно - живописных жанров, таких как портрет, пейзаж, натюрморт, тематическая многофигурная картина и графика. Для его творчества характерен показ обыденной, повседневной жизни как, например, в живописных картинах: “Весна»(1930 г.), «В саду» (1958 г.), «Вечереет» (1968г.), «Последние известия» (1963 г.). Художник показал и исторические события казахского народа**,** написанные в разные годы: «Атака Амангельды» (1939 г.), «Портрет матери» (1949 г.), «Портрет Чокана Валиханова» (1952 г.), «Тарас Шевченко среди казахов» (1953 г.), «Целина» (1956 г.), «Капал - Арасан» (1956 г.), «На току» (1967 г.).

В его произведениях мы видим портретное изображение конкретных личностей, живших в разные эпохи в Казахстане. Это живописные акварельные портреты известных казахских героев, батыров, поэтов и просветителей, имена которых известны всему миру, которые внесли огромный вклад в создание демократических основ Казахстана, а также в художественно- краеведческой области изучения своего края, языка, быта, искусства, литературы и истории своего народа, таких как Чокан Валиханов, Абай Кунанбаев, Амангельды Иманов и непосредственные участники - герои Гражданской и Великой Отечественной войн, чьи образы отражены в таких, произведениях, как, «Поход Амангельды», «Портрет М.Маметовой», «Портрет А.Молдагуловой». Ряд картин у А.Кастеева посвящены новой созидательной жизни Республики. Например, в картине «Турксиб» показан результат самоотверженного труда людей в строительстве железной дороги, где непосредственным участником был сам А.Кастеев. Шестидесятые годы (1954 г.) в истории Республики известны как начало освоения целинных и залежных земель, данной целинной эпопее живописец А.Кастеев посвящает в 1956 году сразу три интересные картины, такие, как «Целина», «И здесь вырастим хлеб», «Поднятая целина в горах». Благодаря

творческому энтузиазму А.Кастеева сегодня можно проследить динамично исторически развивающуюся жизнь нашей Республики.

В живописном наследии А.Кастеева пейзаж родного края занимает значительное место, в своих картинах он передает характерные черты панорамной местности, им присуща цельность пейзажа и колорита. Особенно ярко данные нюансы заметны в таких работах, как «На этюдах» (1950 г.), «Долина Хан - Тенгри» (1964 г.), «Зеркало катка» (1953 г.), «Весна» (1930 г.), «Канал Арасан» (1956 г.) и многих других.

Одной из характерных сторон в акварельных живописных работах А.Кастеева является изображение состоянии времен года: весны, лета, осени, зимы. При внимательном изучении акварельных этюдов, акварельных картин, показанных на персональной выставке выясняется очень характерный для А.Кастеева единый, теплый, желтовато - розовый колорит. Даже в зимних акварельных картинах, где он пишет снежную зиму, колорит также теплый, что благоприятно воздействует на зрителя. Художник сам как личность излучал тепло и радость жизни, был толерантен и терпелив к людям, очевидно поэтому теплота и доброта его души стала составной частью в его живописных акварельных полотнах.

Подтверждением выше сказанного может служит бесценное произведение его кисти «Портрет матери», написанный с натуры в 1949 году. На плотно бардовом фоне изображен портрет матери: доброй, вдумчивой пожилой женщины в белом национальном головном уборе с ясно открытыми глазами, спокойно смотрящей вперед. Теплое цветовое и колористическое единство в картине органически способствует решению образа, становясь привлекательным для зрителя.

В жизни художник был скромен, внешне спокоен, немногословен и доброжелателен к другим. О его человеческих качествах высказывались многие известные художники, знавшие его близко по работе в Республиканском Союзе художников города Алматы, в частности, скульптор, народный художник Казахской ССР, профессор Х.Е.Наурызбаев рассказывал: «Абылхан Кастеев был немногословен, говорил, коротко выражая свое мнение «да», «хорошо», «прекрасно», или «неплохо». По мнению У.Ажиева, акварелиста, заслуженного деятеля искусств Каз ССР : «У Кастеева не было заученных манер, шаблона. К каждой работе он подходил индивидуально. Если собрать вместе многие его работы, то видно, что каждый лист отличается от другого, но все эти работы - кастеевские... Абылхан Кастеев напоминает горную вершину, которую не замечаешь, находясь рядом, настолько она высока, но чем дальше отходишь от нее, тем заметнее выделяется она, тем величественнее смотрится на фоне других». Из

высказывания Г. Исмаиловой, народного художника Казахской ССР: «...Жизнелюбивый, выдержанный, спокойный человек, он был источником добра и в жизни, и в искусстве. Никогда не встречала художника до такой степени доброжелательного, который бы так радовался успехам других. На моей памяти множество примеров, когда он и словом, и делом помогал молодым коллегам, если видел в них главное - любовь к искусству, преданность и честность отношения к своему делу». Приведенные в качестве примера высказывания мастеров изобразительного искусства, знавших близко его, говорят о незаурядной выдающейся творческой личности художника А.Кастеева.

Хотя у Абеке не было непосредственных учеников. Его бесценное наследие для молодежи служит настоящей школой в познании художественных высот в выполнении практических работ по акварельной живописи. Его путь национального художника является примером для подражания у подрастающего поколения творческой молодёжи, так как работы А.Кастеева, будь это этюд или картина выполнены выдающимся мастером с любовью к родине, к миру, к людям, находя понимание и признание его таланта у всех соприкасающихся с его живописным наследием. Мы можем на примере трех разнохарактерных картин, выполненных в разные годы, проследить живописное мастерство его кисти по представленной композиции, цветовому и колористическому решению.

Первая картина «Дорога на Чингистау» (родина Абая Кунанбаева, размер 25,5 х 37,5) написана в 1954 году. Композиционный сюжет на картине, в основном кроме дороги, располагается горизонтально: теплые летние облака, невысокие холмики и горы, нижнюю половину занимает степь золотистая. Смысловой завязкой в картине является дорога, которая справа и снизу входит в картинную плоскость и, сокращаясь в перспективе и извиваясь, направляется влево к подножью гор. В картине глубина достигается за счет тепло- холодности, колорит золотисто - холодный.

Вторая многофигурная тематическая картина «Последние известия» (размер 46 х 67) написана в 1963 году. Горизонтальная ритмичность композиции фигур людей и ландшафта на разных расстояниях определяет глубину в картине. Так, нижняя половина насыщена людьми, юртами, атрибутами, тогда как верхняя половина более свободна, благодаря этому в картине сохраняется равновесие. Цвет в картине, в целом, теплый и плотно насыщенный, это придает радостное и спокойное общение с ней, колорит теплый - золотистый.

Третья картина представляет собой панорамный осенний пейзаж «Долина Хан - Тенгри», созданный 1964 году. В этой работе автору удалось в едином цветовом ключе объединить теплое небо, теплые не

высокие горы, которые изображены в перспективном расположение справа - налево, в осеннем колорите показана земля и красные кусты переднего плана. Колорит тепло - желтый.

На примере этих картин убеждаемся в любви к родному краю, к миру, которые утверждают высокий профессионализм А.Кастеева, преданность и трудолюбие в нелёгкой профессии живописца.

Учащиеся, молодежь многочисленных художественных учебных заведений Казахстана (40 художественных школ, Республиканский художественный колледж, и 4 колледжа в (Алматы, Нур - Султане, Актюбе, Шимкенте), Алматинский колледж легкой промышленности, Алматинский строительный колледж, художественно - графические факультеты педагогических вузов, КазНАИ, КазНУИ, КазГАСА, АГУ), изучая этюды, картины А.Кастеева должны стремиться к постижению авторской методики ведения работы, овладения тонкостями нюансов акварельной живописи, ибо, открывая для себя живописные качества выдающегося художника, они будут более глубоко познавать жизнь и осваивать профессию художника.

А.Кастеев как сильная и одаренная от природы личность всю свою жизнь посвятил изобразительному искусству, его успех как художника, вполне закономерен, свидетельством этому являются постоянные музейные экспозиции, посвященные его работам, изданные книги о нем как основателе акварельной живописи в Казахстане. Особенно хочется отметить его методы работы в акварельной живописи.

В акварельной живописи существуют известные определенные методы приема письма, которыми пользуются художники в процессе работы над этюдом или картиной. К ним относятся такие методы, как «по-сухому», «по- мокрому» или влажному, «графический» или отмывочный», «алля прима», «полупастозно», «пастозно - живописный». Для творчества А.Кастеева в большей и в меньшей степени характерные методы, которыми он работал в акварели, являются: «по сухому» , «по мокрому» , «графический», пастозно - живописный». Так, «по сухому» методу написаны: «Весна», «Портрет казаха», «Автопортрет», «Туксиб», «Чабаны», «В саду» и т. д.

«По- мокрому» методу написаны: «Портрет сестры», «Портрет юного Абая», «Привоз невесты в дом жениха», «Организация Красной Армии в Казахстане», «Целина», «Манщук Маметова».

Графическим методом выполнены: «Девочка - казашка», «Портрет девушки казашки», «Женский портрет».

Методом пастозно - живописный написаны такие картины, как «Атака Амангельды», «Красная юрта», «На джайлау», «Последние известие», «Зима» и многие другие.

Приводя неполный перечень работ художника по применению акварельных методов художественного письма, мы отмечаем, что данное сочетание методов наглядно показывает мастерское умение свободного применения автором практических приёмов в акварельной живописи, оправданных тематическим замыслом А. Кастеева в изобразительном искусстве.

Художник в акварельной живописи особенно красочно представил пленэр. Будучи мастером акварельной живописи, он оставил своём наследии свыше 150 этюдов и картин. В каждой работе виден свой своеобразный «кастеевский» подход. Особенность его обусловлена тем, что в большинстве живописных полотен ему удалось передать пленэр (воздушную среду), то есть состояние утра, дня, вечера, и периода времени года: лета, осени. зимы, весны. Поэтому считаем уместным проанализировать соответствующие состояния на определенных картинах.

При рассмотрении картины «Атака Амангельды» видим, как верно выбрано общее освещение, которое способствует раскрытию замысла идеи картины. Изображаемые персонажи решены в пленэре в едином слиянии с состоянием воздушной среды природы.

В сложных по зарисовке картинах «Горный пейзаж», «Река Чижин», автор изображает пейзаж цельно: в картине небо, горы, река, земля, деревья и стадо животных написано цельно в цветовом единстве. Этому помогает связывающая пространственная общая цветовая гамма колорита. И в результате ощущается пленэрность и большой простор в картине.

Картина «Джайлау» написана вся в теплой золотистой гамме, пленэрность среды передано путем состояния полуденного солнечного зноя.

В работе «Осенний пейзаж», пленэр ощушается зримо, ибо в пейзаже соблюдены сочетания тепло - холодных цветовых отношений.

Художник А.Кастеев писал пейзажи разных видов и планов, поэтому картины не похожи одна на другую, вызывают большой зрительский интерес. К примеру, картина «Колхоз «Сары - Шоки». В этой работе пленэрность достигается необычно: панорамность изображения местности, соблюдение плановости и цельности, общее цветовое решение колорита придается в картине через иллюзию глубины свето - воздушной среды.

Таким образом, необходимо отметить характерную для живописи художника «кастеевскую» пленэрность это важную составную часть акварельной живописи в Казахстане.

Кастеев А. был также мастером в написании этнографического натюрморта во внутреннем убранстве юрты. Натюрморт, в отдельном

понимании данного художественного жанра у А.Кастеева не встречается. Этот жанр в творчестве первого национального художника нужно рассматривать в тесной связи с национальным бытом, т.е. входящей составной части внутреннего убранства юрты, представляющей собой национальные традиционные народные атрибуты.

Предметом конкретного анализа на эту тему могут служить его следующие натюрмортные работы: «Внутренний вид юрты» (1929 г.), «Внутренний вид юрты» (1934 г.), «Женщина в юрте, взбивающая кумыс» (1934 г.). В своих работах Кастеев А. наглядно и убедительно акварельными средствами показывает красоту внутреннего убранства юрты, где естественно и наглядно скомпонованы предметы национального быта казахов.

Например, в картине «Внутренний вид юрты» (размер 63 х 86) А. Кастеев компонует предметы фронтально - дугообразно, что композиционно соответствует самой форме юрты. Условно изображение в данной картине можно представить и виде трех самостоятельных натюрмортных частей.

К примеру, средняя - самая крупная, состоящая из гобелена, кровати и сидящей молодой женщины. Правая часть более удачно и цельно решена в композиционном отношении, в ней в горизонтальном порядке расположены: самовар, казан, деревянная чашка с кумысом. Выше предметов, занавеска, сумка, два сундука и, сидящая на коврекиизе в профиль фигура женщины.

Левая часть – меньшая по форме, является продолжением убранства, где находятся на разных уровнях предметы, завершая, тем самым, композицию натюрморта, она удерживает существующее в природе равновесие самой картины.

Композиция натюрморта во внутреннем убранстве юрты составлена профессионально, написана свободно, красочно и ярко, в ней изображены национальный быт, обычай и традиции казахского народа.

Выдающийся казахский художник Абылхан Кастеев, являясь разносторонне одаренным живописцем, оставил большое творческое наследие, которое, в свою очередь, на сегодня является высочайшим национальным достоянием изобразительного искусства Казахстана и большим примером для подрастающего поколения молодёжи в плане отношения к профессии, к любимому делу, к любви к своей родине, земле и народу.

Askar Nurbolat,
Izhanov Baikonyr

FEATURES OF THE DESCRIPTION OF THE CONTENT AND IDEAL THOUGHTS OF THE WORKS OF THE ARTIST B. TABIEV

Асқар Н. Т.
Ижанов Б.И.,
п.ғ.к., профессор

СУРЕТШІ Б.ТАБИЕВ ШЫҒАРМАЛАРЫ МАЗМҰНЫ МЕН ИДЕЯЛЫҚ ОЙЛАРЫНЫҢ БЕЙНЕЛЕУ ЕРЕКШЕЛІГІ

1930-1950 жылдары, бүкіл Кеңес Одағында қалыптасқандай, Қазақстанның мәдениет саласында социалистік реализм белсенді дамыды. 1960-жылдардың аяғында постимпрессионистік және мексикалық монументалистердің ықпалында болған жас және өршіл суретшілер тобы Ұлттық кескіндеме және бейнелеу өнері мектебінің өзіндік бағдарламалық бағытын бастады. [1, 292 б.] Бұл суретшілер қатарында Бахтияр Табиев те бар.

Мен жасымнан суретші болуды армандауымның желісімен Алматы қаласындағы А.Қастеев атындағы өнер мұражайына бардым. Мұражайдағы көркемдік туындылар мені қызықтырды да өнерге деген арман, мақсаттарыма жетелегені анық. Әсіресе Бахтияр Табиевтің шығармаларындағы мазмұнды ойлары, идеялары және кескіндемелік шеберліктері маған ерекше әсер қалдырды. Мысалы «Кездесу» туындысында көне дүниені басынан кешкен кейуана ананың Ұлы Даладағы көне жәдігерге қараған мұңлы образы көрерменге көптеген ой салады, қиялын алысқа жетелейді, талай тарихты еске түсіреді. Б.Табиев шығармаларының композициясы қарапайым. Күнделікті өмір тіршілігіндегі көріністердің желісінен туындайтын мазмұнды сюжеттермен образдар болғандықтан жалпы халыққа жақын және түсінікті.

Ресей Өнер академиясының бірінші вице-президенті Виктор Калинин: «Әлемдік өнердегі 50-60-жылдардағы қазіргі заманғы көркемдік тенденциялардың еркін шығармашылықтың өзінше түсінілуі, айтқандай, қазақ суретшілерінің туған жерлеріне қатыстылық сезімін, өз халқының өмірін бейнелі түрде түсінуін күшейтеді». [10, old.liter.kz] Олардың жұмыстарына тән ерекшеліктер – декоративті түстер үйлесімі, позалардың статикасы және бет-әлпеті. Бұл суретшілер дәстүрлі мәдениеттің қуатын және энергиясын дәріптеді, олар үшін әрқашан өзекті болды. Бақтияр Табиевтің «Кегендегі таң», «Базар», «Мойнақтың шетінде» және басқа полотнолары суретшінің

дәстүрлі өмірді бейнелеуге деген ынтасын және Табиевтің өзінің интонациясын бейнелі дыбыста көрсетеді.

Бахтияр Табиев – өнер қайраткері, белгілі бір дәрежеде, қазақ кескіндемесінің культі. Оның жұмыстары үнемі көрермендер мен мамандардың қызығушылығын тудырады. Бақтияр Табиев Қазақстан бейнелеу өнерінің аға буынына жатады. XX ғасырдың 1960-70 жылдарынан бастап Қазақстан өнеріне сенімді қадам басқан суретші тәуелсіздік жылдары да шығармашылық белсенділігін жоғалтқан жоқ. «Арал және теңіз жағалауы» кескіндемелік жұмыстар сериясы үшін 1991 жылы КСРО Көркемөнер академиясының дипломымен марапатталды. 1998 жылы Париждегі Халықаралық Өнер орталығында жұмыс істеді.

Б.Табиев – арманына қол жеткізген суретші. Суретшінің шығармаларында өмір бойы жинаған шығармашылық тәжірибесі көрінеді, әсіресе қиын пластикалық формаларды емін-еркін жеткізе білген. Б.Табиевтің шығармаларындағы этюдтық мәнерде жазылған картиналарынан көрермен үшін өмірдің кіршіксіз шынайылығы сезіледі. Мысалы, Б.Табиев жазған «Тау етегінде», «Ыстықкөлдегі ауыл» (1992), «Каспий ауылы» (1985), «Ашық есік» (1997) сынды этюдтік жұмыстары адам жанына жылу ұялатып, сонау ауыл-аймақтың тынысын сездіртеді. Суретшінің өзі бірде «Юный художник» журналына берген сұқбатында былай дейді: «Этюдтермен жұмыс істегенді ұнатамын, онсыз өмір мен шығармашылықтың еш мәні жоқ. Суретші үшін Қазақстан – берекелі жер. Қазақ жерінде кез келген талғамға сай пейзажды кездестіре аласыз. [3, 192 б.] Айталық, кең жазиралы дала,шыңынан ақ қар кетпейтін таулар,құммен көмкерілген шөл дала, ну орман... Ал мені бәрінен де Қызылорда даласындағы, Арал маңайындағы биік таулы жайлауларда тіршілік кешіп жатқан шопанның өмірі қызықтырады». [4, 267 бет]

Б.Табиевтың өмірге деген қарапайым көзқарасын жазған жұмыстарынан көруге болады. Ол өз көрерменін туындылары арқылы сөзбен айтып немесе сөзбен жазып жеткізе бермейтін сезімдермен ұштастырады. Мәселен, «Құю» (1995), «Тікен алып отырған бала» (1994), «Бауырсақтар» (1995) атты жұмыстары оның балалық шақтың дәмін таттыратын суретші ғана емес, күнделікті тұрмыс тіршілікті көркемдеп көз жеткізе білген суретші екенін дәлелдеп тұрады. Шебер коларист өз сезімдерін түспен және формамен бере білген.

Белгілі өнертанушы, Қазақстан Суретшілер одағының мүшесі, ЮНЕСКО жанындағы көркемсурет сыншылары қауымдастығының мүшесі Рауза Көпбосынова:

– Бахтияр Табиевтың шығармашылығын «кеңістік» және «посткеңестік» мерзімге бөліп қарауға бола ма? Меніңше, болмайды.

Ол ұраншыл дүниеден аулақ жүрді. Ол кәдімгі өмір поэзиясын жан-тәнімен сүйе білді. Демек, суретшінің 1970 жылғы еңбектерін 1990 жылғы туындыларынан бөліп жаруға болмайды. Егер «Шопан әйелі» (1974) картинасын «Бала жетектеген адам» (1993) картинасымен салыстырсақ, шығармашылық дамудың өскенін байқайсыз. Мұнда метафораның қолданылуы, ішкі рухпен астарлы түрде ойдың берілуі бар. Айталық, «Түн» картинасында өгіз бен айдың образы қарапайым боп көрінгенмен, фантастикалық мағынаға жақынырақ, – дейді. [6, 376 б.]

Айта кету керек, 2016 жылы INNERLIFE салонында Б.Табиев шығармаларының көрмесі ашылған болатын. [9, mspkz.com] Салонның жиһаздары мен безендірілуі, суреттердің табиғатына органикалық түрде үйлескен қобыз бен домбыра үндері, қазақтың дәстүрлі өмірі тақырыбына мәңгілікке адал болып қалған суретшінің шығармашылығының жарқын идеясын қалдырды. Дәл осы тақырыпты зерттеу және қазақ халқының терең бейнесін жасау Бахтияр Табиевке шеберлік даңқын әкелді және ол XX ғасырдағы қазақ бейнелеу өнері тарихының ажырамас бөлігіне айналды.

Қазақстандық кескіндеме тарихындағы Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері Бахтияр Табиевтің (1940–1999) есімі сыртқы сұлулықтың маңыздылығы туралы иллюзияны сейілткен бейнелі және пластикалық интонацияның мәлімдемесімен және 60-жылдардағы суретшілердің шығармашылық ізденісімен байланысты екені анық.

Оның бар суретшілік тәжірибесі айқын көзқарас пен шынайы өмір сезімі, жоғары және батыл поэзия сияқты маңызды ұғымдарды тереңдету болып табылады. Бұл категориялар болмаса, XX ғасырдың ең үздік суретшілері қозғалысының мәні болмас еді.

Өзінің суреттер мен қысқа ескертулер жазылған шағын дәптерінде былай деп жазады: «Ең бастысы – сезімнің толықтығы мен қабылдаудың жеделдігі. Міне, алдымен не керек. Бір кездері өзіміз үшін мексикандықтарды аштық... Шығыс миниатюрасына деген сүйсіну кезеңі болды – менің кейбір жолдастарым ұзақ уақыт бойы соған әуес... Бірақ мен енді ғана басты нәрсені түсіне бастадым: ол тіпті ең керемет суретші болса да, ешкімнің мәнеріне еруге болмайды, өмірдің ғана соңынан еру керек. Мұражай үлгілерінен емес, табиғаттан, нақты сезімдерден шабыт алу керек, әйтпесе бұның бәрі де репродукция өнері сияқты екінші дәрежелі болып қалады».

Бахтияр Табиев жеріміздің батыл сұлулығын әлемдік құндылықтар деңгейіне көтерген шын жүректен шыққан суретші және романтик болып қалды. Ол ауылдың және дәстүрлі өмірдің әр күнінде өмірдің сұлулығын және адамдар арасындағы қарым-қатынасты, ұлттық өмір эстетикасының тереңдігін таба білді.

Суретшінің «Полдень» атты жұмысына талдау жасап өтейік. Прозаикалық тақырыпқа арналған тұрмыстық сюжет бірден іске асырыла бермейді, дегенмен суретші интерьерді де, қазақтардың тұрғын үйіне тән дәстүрлі жиһаздарды да бейнелей алған.

Бахтияр Табиев. «Полдень». 1974

Қарапайым түскі ас сипатталған: көшпенділер үйінде тән етіп еденге ысталған самауыр, дастархан жабылып, интерьер көлеңкесінде баланың фигурасы бар – бәрі кешкі асқа отағасын күтіп тұрған сюжет.Осындай қарапайым тақырыптарды өз шығармалары үшін таңдай отырып, суретші бізді өмірі баяу және өлшенген түрде өтетін, әр уақытта қайталанатын және іс жүзінде өзгермейтін адамның тіршілігімен таныстыруға тырысқан. Қазақ ортасында белгілі нәрселердің толық жиынтығы бейнеленген: қымыз шайқайтын күбіше, XIX ғасырдың соңынан бері дәстүрлі болып кеткен самауыр, шайнек, еденде дастархан. Жүкті әйелдің күнделікті, өте қарапайым киімі – қарапайым көйлек. Бірақ суретшінің күнделікті өмірді суреттеуі осы адамдардың әлемін этнографиялық бекіту шеңберінен де асып түседі. [5, 169 б.]

Композициялық техника ерекше жағдайда берілген, суретші екпінді алдыңғы жоспардан (бұл перспективалық кескін тұрғысынан дұрыс болар еді) екіншісіне ауыстырған кезде, күндізгі жарық сол интерьердің бір бөлігін кесіп, өзінің жарықтығымен даланың кеңістігін, әйел бейнесін ашады. Интерьердің ішкі әлемі, ішкі кеңістігі мен даланың сыртқы әлемі – бәрі айқын үйлесімдікте органикалық та, мистикалық та әсер береді, әрі ол жерде қол жетімсіз де бір нәрсе бар. Ашық және бәрі үлкен қашықтықта көрінуі, даланың ашық кеңістігі адам да дәл сондай қарапайым да ашық дегенді білдірмейді. Ашық есік – бұл көшпелі тұрғындарға таныс жағдай – шаңырақ арқылы ғана емес, ашық есік арқылы да киіз үйге күн шуағы түсірілген. Суретші бұл күн сәулесінің үлкен ағыны ішке кіріп, ішкі қарама-қайшылық пен көлеңке тереңдігін тудыратын есікті бейнелеген. Оның әсері композициядағы түстердің ауысуының пластикалық ойындарын тудырады, мұнда интерьердің терең көлеңкелері үлкен жарық ағынымен қарама-қарсы тұрады. Әдеттегідей, Б.Табиев өмірдің қазіргі сәтінен гөрі көп нәрсені сипаттауға тырысады. Шынында да, бұл жерде бір ғана сәт бейнеленгенімен, қандай да бір себептермен ол мәңгілікке созылатын сияқты. Интерьердің алдыңғы планы емес, дала әлеміне ашық кеңістік және босанатын болашақ әйел композицияның орталығы болып

табылады. Суретші оны композицияның ортасына басты кейіпкер ретінде орналастырды, оның жалпы сыртқы келбеті мен позасының табиғилығын дөрекі қарапайым адамға тән етіп әдейі сипаттады. Қарапайым өмір, баяу ағып жатқан уақыт, күн мен түннің үнемі өзгеруі – суретші біз үшін бұл әлемді осылай түсіндіреді. Ол, яғни өмір, дәстүрлі орта сияқты тұрақты, тіпті XX ғасырдың аласапыран кезеңдерінде де, өмір сүрушілер бар кезде де болады, ал мында бұл әйел өмірді сыйлаушы және қамқоршысы болып табылады. Шексіз болып көрінетін күнделікті өмір сияқты. Суретшінің шығармашылық мұрасының жақсы қасиеттерінің бірі – ол адам заттарының әлемі мен оны қоршаған кеңістіктің жұмбақ тоғысуын элемент ретінде бере алады. Б.Табиев бұл дүниені мақтамайды, оны бекітеді және оның негіздерінің тұрақтылығына таң қалады. «Полдень» шығармасында адамдардың уақыты мен өмірінің фрагментін әңгімелеу, ал ондағы суретші үшін дәстүрлі түрде қазақ этносы әлеміндегі сыртқы-ішкі салыстыру арқылы түсіндірілген. Интерьердің күндізгі жарық пен көлеңкенің қарама-қарсылығы қарапайым тұрмыстық оқиғаның артында тұрған күрделі ассоциацияны білдіреді.

Суретші өз туындысын Қазақстанға, қазақ өміріне арнады, шебердің шығармашылығындағы ұлттық тақырып этникалық тақырыптарға деген қызығушылықты көтереді, себебі бұл – өткен мәдениетке деген мүлдем басқаша көзқарас, және бұл қазақтың ұлттық бірегейлігін, сүйіспеншілігінен алыс, ұлттық кешендердің таптаурындарынан еркін адамның сырттан көзқарасы. Б.Табиевті нақты бір ортадағы өмір, сондай-ақ осы ортаның өзі де қызықтырды; суретші адамның ойлау жүйесіне әсер ететіндігін интуитивті түрде білген. Уақыт өте келе ол өзі көргендей бұл жұмбақ байланыста органикалық, тұрақты және өзгермейтін әлемді ол басқаша түсіндірді [8, 121 б.].

Бахтияр Табиев, «Соленый ветер». 1996

XX ғасырдың соңғы онжылдықтарындағы оқиғалар көп жағдайда басымдықтардың «өзгеруін» анықтады. Сонымен, ол келе жатқан өзгерістердің еркімен уақыттың оқиғаларына, бірнеше жыл ішінде орын алған және көптеген адамдардың қайғысына айналған трагедияны көрсетті – бұл Арал теңізінің тақырыбы. Суретші көтерген әлеуметтік тақырып бұрынғы Кеңес Одағы ыдыраған кезде ерекше

өткір болды. «Арал», «Тұзды жел» серияларының туындылары – осы проблемаларға деген жауап. Шебердің шығармашылығында табиғат жағдайы күрт өзгерген, бұл тақырып оның шығармашылығында әрдайым жіті назарда болды. Адамдардың бейнелері де үлкен өзгерістерді бастан өткерген. «Тұзды жел» суретіндегі үш ұрпақтың классикалық символикалық бірлігі әлемге пана іздеп әлемді кезуге мәжбүр болған үлкен апаттар сәттерінде адамның басына түскен азапты білдіреді. Ерекше ауырсынуды өзінің бір кездері органикалық әлемінің күйреуі тудырады, суретшінің осы символикалық картиналарын еске түсіреді.

Суық көлеңкелер мен қоршаған кеңістіктегі жарық «дақтарының» үлкен жарқылдары қозғалыс елесін және найзағайдың күшін елестетеді, бұл әрдайым даланың серігі болған сөзсіз күшті желдің кейпін танытады. Жел әлі жас, бірақ күнделікті тірліктің ауырлығын сезінген әйелдің бейнесін жалаңаштап тұр. Оның қасында тағы бір әйел фигурасы, оның қолында баласы бар, жасы үлкенірек және нәзік фигурасы өзінің қорғансыздығын көрсетеді, бұл расымен өте әсерлі. Олардың барлығы бірге келе жатқан стихиядан тез алыстауға тырысады. [6, 376 б.]

Үш буын, үш жас деңгейінің бейнесі, өмірдегі эстафета сияқты, әрдайым бейнелеу өнері шеберлерін қызықтырады, Б.Табиев бұны тұқымның өмір сүруінің символдық мәселесі деп атайды. Желдің екпінінен бой тасалаған жас әйелдің қолы, ал қонымды көйлектен көрінген ашық денесінде – өте аяусыз уақыт бейнесі аңғарылады. Егде жастағы әйелдің пішіні анағұрлым тұрақты, оның беті қатал және шешімді қадамы бар, ол өзінің бағалы түйіншегіне жабысады. Айта кету керек, табиғат катаклизмдерге толы және адам әрдайым оның табиғатымен санасуға мәжбүр. Бірақ мұнда, қиын-қыстау кезеңдердегідей, адамзаттың осал бөлігі өмір үшін кезекті қиындықпен бетпе-бет келеді.

Түстік бояу пластикасы суреттің көңіл-күйіне сәйкес келеді: суретші кең жазықтықта болашақ туралы үрейлі болжам жасайды. Адамдардың фигураларының артындағы қанды дақ жалпы шиеленісті баса көрсетеді. Туынды, әрине, тек белгілі бір мәселеге қатысты емес, оның мәні әлдеқайда тереңірек. Әңгіме елдің күйреуі кезінде әркім өзін тапқан адами жағдай және адамзат әрекеттерінің салдары тағы бір апатқа соқтырғаны туралы.

Жалпы, суретшінің соңғы жылдардағы туындылары көрермендер арасында үлкен қызығушылық тудырып, ешкімді бей-жай қалдырмағаны белгілі. Бахтияр Табиев өз шығармаларында көпшілікке өзінің туған халқының санасын, кешегі және бүгінгі оқиғаларды, осыдан туындайтын ұлттық ортақ мәселені ашады.

Ал суретшінің «Күн батуы» шығармасында архетип элементтері бар. Архетип ұғымын түсіну үшін Б.Барманқұлованың сөзіне назар аударайық:

«Архетиптердің катаклизмалар, қақтығыстар мен күйзелістер кезінде адамның немесе жалпы қоғамның басынан кешіретіні анықталды. Архетиптерді оятуға мәжбүрлеу немесе көндіру мүмкін емес, олар сана мен ерікке бағынбайды. «Архетиптер – бұл инстинктердің бейсаналық көріністері... Алайда инстинкттер – бұл белгілі бір қалыптасқан тартылыс күштері, олар сананың қалыптасуынан әлдеқайда бұрын және сана деңгейіне қарамастан, өзінің имманентті мақсаттарын көздейді. Ол әрқашан өзінің айқын және бірден мағыналы мағынасынан гөрі үлкен нәрсені қамтитын символ түрінде өмір сүреді. Архетип ... дегеніміз – динамикалық бейне, объективті психиканың бөлігі, оны автономды әріптес ретінде сезінгенде ғана дұрыс түсінуге болады. Суретшілер өз бейнелерін кейбірі өмір бойы есімізде болатын біздің түсімізді көргендей көрді». [2, 61 б.].

Осы көркем шығармада жоғарыда аталған архетипті байқауға болады. Шығармадағы күн сәулесі жақындап келе жатқан түннің қараңғылығымен қарама-қайшы келеді, ал киіз үйдің қасындағы қара өгіз бейнесі ерекше әсерлі, қорқыныш пен үрей сезімін тудырады. Қара түсті шығармада бәрі – жер, киіз үйдің есігі, келе жатқан адамның сұлбасы. Өшіп бара жатқан күн сізге соңғы үміт немесе өмір беретін үміттің де кететінін сездіреді.

Б.Табиев қалыптасқан заңдылықпен ғана шектеліп қалмай, әр суретті жазбас бұрын өз ойын нақты жеткізуге жаңа жол, жаңа шешім іздеген. Суретшіде адамның жан дүниесіндегі сол таңғажайып рухани сезімдерді бейнелеуге мүмкіндіктері мен дайындығы мол екендігі даусыз. Мұның өзі Б.Табиевтің кескіндемедегі көп қырлы шеберлігін терең меңгеруінен, өзіне қатаң талап қоя білуінен, жауапкершілікті терең сезінуінен болғанын түсіну керек. Соған қарамастан, оның суреттері қазақ бейнелеу өнерінің үздік үлгілері ретінде жақын және алыс шетелдерде көрмеге қойылып, үлкен назар аударды.[6, 376 б.]

Түс – кескіндеменің ең бірінші деңгейі. Б.Табиевтың шығармаларындағы түстері күрделі де таза. Көптеген суретшілер күрделі жазамын деп, түсті «кірлетіп» алып жатады. Ал Бахтияр Хасанұлының табиғатта таза ауада көп жұмыс жасағаны бірден көзге түседі. Шығармаларындағы қарапайым күнделікті өмірдегі сюжеттер: шай ішіп отырған отбасы, қайнап жатқан қазан, ойнап жүрген балалар сияқты өмірдің ажырамас бөлшегін көріп жазды. Нағыз суретші көре білу қасиетіне де ие болуы тиіс. Өзінің халқының сол кездегі тұрмыс

тіршілігін шағын этюдтер арқылы жеткізе білді, қазір көптеген жас суретшілер үшін қайталанбас мұра болып қалды.

Әдебиеттер :

1. Байжігітов Б.К. Бейнелеу өнерінің философиялық мәселелері. Кеңістік пен уақыт ырғағындағы тұрақты сурет үлгілері. Алматы, «Өлке», 1998. – 292 б.

2. Барманкулова Б. Архетипы в искусстве Казахстана / Актуально об актуальном. Сборник статей о современном искусстве. – Алматы,«АИК», 2000. – 61 с.

3. Барманкулова Б. Изобразительное искусство (1991 – 2005) / История искусств Казахстана. – Алматы: Маркет, 2006. – 192 б.

4. ЖаңбыршиеваА.О. Бақтияр Табиев шығармашылығындағы ерекшеліктер. «Рухани жаңғыру контекстіндегі заманауи кино өнері»Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары, 2018 ж. – 267-270 бб.

5. История искусств Казахстана: Очерки. – Алматы: Өнер, 2004. II том. – 169 б.

6. Копбосынова Р. Изобразительное искусство Казахстана, или тысячелетие традиций // Антология искусства Казахстана. Алматы: «Өлке», 2004. – 376 с.

7. Мастера изобразительного искусства Казахстана. Сборник научных статей. 4-выпуск. Алматы, «Жибек жолы», 2009. – 264 с.

8. 100 шедевров искусства Казахстана. Живопись. Скульптура. Графика. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2013. – 120-124 беттер.

9. http://mspkz.com/ru/9-all-languages/content-all-languages/182-otkrytie-vystavki-khudozhnika-b-tabieva.html

10. https://old.liter.kz/mobile/ru/articles/show/56904-kazahskoe_iskusstvo_v_centre_moskvy

Baibossyn Mukhtar

ON THE PECULIARITIES OF DRAWING UP A DRAMATIC PLOT IN THE PORTRAIT CANVAS OF YESTAI BERKIMBAEV

Байбосын М.Қ.

ЕСТАЙ БЕРКІМБАЕВТЫҢ ПОРТРЕТТІК КЕНЕПТЕГІ ДРАМАТИКАЛЫҚ СЮЖЕТ ҚҰРУДЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ ТУРАЛЫ

Портрет композициясы жайында көптеген сұрақтар мазалайды: портреттегі образ бен композиция қандай заңдылыққа бағынады, портреттегі сюжетін не арқылы іздеп табамыз, портреттегі драматикалық сюжетті көрерменге қалай жеткіземіз? Кескіндеме тарихынан, көркемдік образдың ерекшелігі – ол сақталған заңдылықтардың нәтижесі екені белгілі. Сонымен бірге – көркемдік тәсіл, мәнерлеудің сәйкестендірілген әдістері, форманың гармониясы. Көркемөнер саласында бұл компоненттер аса маңызды роль атқармақ, демек, көрерменге кенептегі образ танымал және көзге тартымды болмақ.

Тұңғыш кескіндемелік портреттер шамамен б.д.д. I – IV ғғ. бастамасын алған еді. Дәлірек айтқанда, энкаустика әдісімен өмірден өткен адамдарды бейнелеген. Энкаустика әдісі – балауыз бен темпера бояуымен жұқа ағаш тақтайша бетіне салынған портреттік кескіндеме техникасы. Бұл Фаюм портреті деп аталған дүниежүзілік өнер тарихына кірген күрделі әдіс. Мумия бетіне әдеттегідей Ежелгі Мысырдағы бетперде (маска) емес, кадімгі реалисттік түрде жазылған портрет орындалған. Көбінде мұндай бет бейнелері адамның өмір сүрген уақытта орындалған. Аяқталған осындай портретпен үйдің қабырғасын ұзақ жылдар бойы әшекейленген. Портреттік бейне жансыз болғанмен, оның образын, философиялық мәнін автор айқын жеткізе білу тиіс. Мәселен, портреттегі ең тартымды нүкте, ол, әрине, кейіпкердің көздері – оның ішінде оның көзқарасы. Кейбір туындыларда суретшілер кейіпкердің тұлғасын сәл жұмбақтау етіп көркемдейді: көздері сәл жұмылған, төмен қарап тұрған. Көрермен оның психологиялық жауабын іздегендей, ішкі сырын таба алмайтынын мәлім. Бұлар көбінде – психологиялық портреттерге жатады. Қазақстандағы нағыз кеңес дәуіріндегі портреттерде тұлғалардың бір қысыммен тұрғандарын аңғарамыз: мұнда бір қысым, кернеулік, қарбаластық сезімдер бар. Кейіпкерлердің демалыс пен ашық көңіл-күй сәтіндегі бейнелер олардың емін-еркіндігін,

босаңдығын білдіреді. Тұлғаның көңіл-күйін композицияға үйлестіруге көптеген шығармашылық талғам мен шеберлік қажет. Көрерменді бейне құбылысына кіргізу,тарту мәселелері.

Графика Қазақстанда кеңінен тараған бейнелеу өнерінің алғашқы түрі болды, ал бейнелеу өнерінің жеке түрі ретінде ол Қазақстанда XX ғасырдың басында пайда болып дами бастады. 30 жылдардың басында пайда болған кескіндеме мектебінің ізденістерінің бағыты мен сипатын көпке дейін анықтап берген кескіндемешілер ұжымы қалыптасты. Ол кездері суретші-графиктердің жұмысы кездейсоқ сипатта болып, олар газет бетіндегі мақалаларға иллюстрациялармен және этюдтермен бірге кескіндемелік жұмыстарға қосымша материал қызметін атқарған нобайлармен шектеліп отырды. Сол жылдардағы суретшілердің көптеген графикалық жұмыстары бір-бірінен тек ерекше көркемдік сапасымен ғана ерекшеленбейді, олар жиірек сол кезді бейнелейтін құжат ретінде тарихи қызығушылықты ұсынады.

Қай ақын, әнші, күйші болса да, елінің, жерінң тарихын әуен мен өлең арқылы жеткізетіні бәрімізге мәлім. Мұң мен сырын, махаббат пен қоштасуын лирикалық әуен құралымен сомдайды.

Портрет орындау барысында, әсіресе сюжеттік-драматикалық портрет жасаған кезде автор көп жағдайда кейіпкердің тағдыры мен философиялық болмыстарын зерделейді. Демек, оның махаббат пен арман айдынындағы жүздесу сәттері, трагедиялық жағдайлар, сонымен қатар сол заманындағы түрлі тарихи оқиғаларының мазмұнын бейнелегенде ірі, көлемді, композиция шықпақ. Дәлірек айтсақ, оның боз бала жасынан бастап қария жасына дейінгі сюжеттік-драматикалық кенепті ұсынуға тура келеді. Мәселен, арман болып қалған екң сұлу апалы-сіңілі Хұсни мен Хорланға деген нәзік, таза махаббатты, соларға арналған мұнды асыл әндері мен терең ойлары.

Статикалық портреттен гөрі драматикалық-сюжеттік композиция терең қарастылылу қажет деп санаймыз. Портреттік сюжетте композиция әрине ақын-әншінің бастан өткен мұң мен сыр, кездесу мен қоштасу, қуаныш пен реніш, жан толқуы мен тебіреністің ұштасуы бар екені айқын. Картинаның көңіл-күйін қалыптастыруға түстік-колористтік шешім зор ықпалын тигізеді. Мәселен, Естайдың шығармашылығы көп жағдайда махаббат тақырыбына арналса, мұндағы кейіпкердің ішкі ой-тұғыры дүние-думанының, қоштасуы мен мұңды сазбен ұштасуы және уайым-қайғы байқалса керек. Демек, кенептегі драмалық сюжет жылы түстес және жәйлы болғаны.

Қазақстан бейнелеу өнері шығармаларының тақырыптары сан алуан. Олар: «Ежелгі қазақ елінің салт дәстүрі», «Ұлттық ойындар», «Айтыс өнері», «Ұлттық киім», «Үй жиһаздары», «Азамат соғысы»,

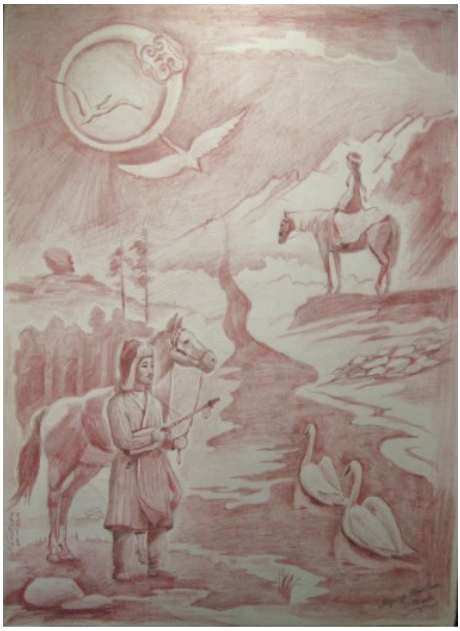
«Қазан төңкерісі», «Ұлы Отан соғысы», «Ана образы», «Тарихи тұлғалар бейнелері», «Қазіргі еңбек, өнер, әдебиет, музыка, ғылым, қоғам қайраткерлерінің образы» деген ауқымды мазмұнды қамтиды. Қазақстан бейнелеу өнері шеберлерінің шығармалары республикалық шет елдер мен халықаралық көрмелерге қатынасқан. Көптеген шығармалар Ә. Қастеев атындағы Мемлекеттік көркемсурет музейінде, Қазақстан Суретшілер одағының, Қазақстан дизайнерлер одағының, Қазақстан Мәдениет Министрлігінің қорларында, суретшілердің жеке қорларында сақтаулы. Қазақстан бейнелеу өнері шеберлерінің шығармашылығы туралы жеке кітаптар, монографиялар шығып, кезеңдік басылымдарда бірнеше жүздеген мақалалар жарияланған. Қазақ бейнелеу өнері басқа ұлт өнері сияқты графика, кескіндеме, сәндік қолданбалы өнер, мүсін түрлері кіретін жеке ұлттық өнер. Қазақ бейнелеу өнерінің қайсы саласы болса да мейлінше кең дамыған.

Қазақстан бейнелеу өнері музыка әлемі тақырыбына бай, оның ішінде портреттік жанры жақсы дамыған. XX ғасырдың II-ші жартсындағы ұлы шеберлер Ә.Қастеев, Ә.Ысмайылов, Қ.Тележанов портреттік музыкалық туындылары соған дәлел. Аталған қылқалам шеберлерінің әрқайсысы өзіндік қолтаңба әдістерін қолдана отырып, ерекше колористтік портреттерін орындалған болатыны мәлім. Дәлірек айтқанда, композициялық акцент (орта), портреттік ұқсастық, кейіпкердің көңіл-күйі, үстіне киген киімі мен бас киімі, шерткен домбырасының үлгісі. Сонымен қатар бұл туындыларында айналадағы қоршаған артқы фонына да зер салсақ, мұндағы стилистикалық шешімі де зор.

Естай Беркімбаевке арналған портреттер көп емес. Алайда Естайдың бейнесін суреттеуге бізге көптеген шығармашылық мүмкіндіктеріміз бар. Оның Хорланға деген ыстық махаббаты, көңілі, арнаған арман-тілегі, мұң мен сыр, жүздесу мен қоштасу жағдайлары көрсетілуде. Осындай ілтипатпен белгілі суретші Өсербай Шоранов әншіні төмендегі 1-ші суретте сәтті бейнелеген. Ашық қанық колоритте суреттегенін байқаймыз. Кенеп, жалпы айтқанда, дерлік гаммамен жазылса керек, кейіпкердің келбетінде байсалдылық, ұстамдылық, күйзеліс те байқалады. Бейненің айналасы ажарланған тәрізді: кескін бояулары көзге тартымды, эмоционалды және серпінді. Кескіндеме көбінде салқын гаммада жазылғанмен – көзге тартымды көрінеді. Портреттегі маңызды рөлін, әрине, кейіпкердің ұқсастығы атқарады, соған үйлестіріліп, бейненің айналасы да байланыстырылады. Образдың жалпы келбетін де келтіруге болса, екінші жағдайда оның тұтастай бет әлпетін нақ жазып шығуға да болады: көздері, қастары, мұрыны мен еріні, жалпы бет пішіні.

Сурет 1. Ө.Шоранов «Естайдың портреті», 2010 ж.

Сурет 2. М.Қ.Байбосын «Естай: Хорланға арнау», к.,м.б., 2015 ж.



Сурет 3. М.Қ.Байбосын «Естай мен Хорланың кездесуі». Графика, 2015ж.

Келесі кенепте Естайдың образы драматикалық-сюжеттік композиция арқылы табылғанын байқаймыз *(сурет 2)*. Кенеп жылы сары-қоңыр түсті гаммада жазылған. Көрініс 3 негізгі перспективалық план түрінде табылған және ирек бағытпен орналасырылған. Бергі планда жас Естай ат үстінде, домбыра ұстаған қалықтап ұшқан құстарға және көл айдындағы аққуларға арайды. Үшінші қатарда ат мінген апалы-сіңлілі Хұсни мен Хорлан әрмен ақырын кетеді, алыстайды. Әрі қарай, ең артқы план Баянауыл Торайғыр жақтағы Кемпіртас мүсінін көрсетеді. Ал 3-ші суретте автор ақын-сазгерді монохромды графика түрінде көрсетеді. Мұнда да автордың ой-өрісі кейіпкеріміздің терең философиялық сарынымен үндеседі. Графиканың жоғарғы сол жағында күн сәулесі сақина сұлбасымен үйлеседі. Бұл сақина – Хорланға арналған кәдесі

Осылайша ән-күй озаттарының портреттік сериялар көбінде лирикалық мағынасымен бейнеленген.

Қазақ әншінің ән өнерін суреттегенде суретшінің мақсаты – қазақ халық музыка өнерін терең білу. Сайып келгенде, автор шығармашылық кезеңде әнді сезіну, түйсіну, ырғақ пен серпінін байқау, оны көре білу, мазмұнын зерделеу, ойға салу, көзге елестеу – осылардың барлығы портреттік туындының сәтті нәтижесіне жеткізуіне зор үлес қосатынын тұжырымдаймыз.

Әдебиеттер:

1. Қазақ өнерінің тарихы. – 3 томдық (XIX ғасыр және XX ғасырдың бірінші
жартысы, III том, 1-кітап). – Алматы: «Өнер», 2008. – 608 бет.

2. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары: Өңд.толық. 2-бас. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 440 б.

Turbay Muratbek
Izhanov Baikonyr

NEW DIRECTION OF REFLECTION AND MOTIVATION FOR FORMATION OF MODERN DUAL ARTS OF KAZAKHSTAN

Тұрбай М. О.
Ижанов Б. И.
кандидат педагогических наук, профессор

ОТРАЖЕНИЯ И МОТИВЫ В ФОРМИРОВАНИИ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

С обретением независимости казахстанское изобразительное искусство получило интенсивный импульс развития. Мировоззренческие концепции, лежащие в основе композиционных схем произведений современных казахстанских художников, созданных в независимом Казахстане, ситуативно отражают процессы переоценки ценностей, происходящие в настоящее время в казахстанском искусстве. Таким образом, с одной стороны, происходит дальнейшее закрепление и развитие европейских тенденций в искусстве. Они представлены широчайшим спектром стилистических предпочтений – от фактического воспроизведения наиболее известных течений европейской живописи XX века до попыток работы в разных жанрах современного искусства. Наиболее плодотворным направлением является сложный синтез всех тенденций, опирающийся на традиционные этнокультурные коды, одним из которых является традиционная система знаков и символов.

Рассматривается два направления современного казахстанского искусства, использующие традиционные знаки и символы. Первый представляет творчество художников, работающих в традициях классической европейской школы реалистического искусства. Второй – недавно возникший в казахстанском актуальном искусстве. Специфика работы с традиционными знаками и символами у представителей этих двух направлений не только различна, но и глубоко индивидуальна. Однако очень показателен факт приверженности традиционным способам создания художественного образа. Например, в основе произведений многих казахстанских художников лежат традиционные художественные образы, элементы и предметы общности, архетипы, древние знаки и символы.

В конце 80-х годов прошлого века возникла такая тенденция, как «андеграунд». Художники незаметно продвигали «запрещенные» идеи, устраивая художественные выставки в собственных квартирах. Искусство того периода нельзя назвать прекрасным, гуманистическим или национальным, поскольку в нем нет конкретной идеологии. Художник начинает использовать разные приемы для создания собственной «картинки», зритель иногда видит процесс появления картины. Культуролог Ауэзхан Кодар замечает: «Во-первых, было странно, что современное искусство – это прежде всего обнажение методов, уничтожение всех прикрытий и упущений, строгая концептуализация, допускающая любую степень свободы. В то же время современное искусство – это некое условное пространство, созданное именно для этого конкретного вида действия, именно для этой ситуации. Все остальное в современном искусстве было естественным (взятым из жизни), но отказавшись от этого условного момента, оно могло потерять статус искусства…»[1, с.15].

Зал галереи «Тенгри-Умай»

Творческий процесс в период обретения Казахстаном независимости и до наших дней определяется стремлением к познанию источников древнего времени и архетипов, «возвращением» к существенным и первоисточникам и выражается в концептуальных произведениях художников в виде аллегорий, космогонические структуры и архетипы тюркской модели пространства.

Проведенный анализ показывает, что в современных художественных произведениях каждый знак ведущих отечественных худож-

ников обладает определенными смысловыми уровнями и кодами. В содержании многих произведений современного искусства возможность их интерпретации обнаруживается в неразрывной связи с традиционным образом мира кочевого народа. При анализе знакового содержания в произведениях современного казахского искусства, как определенной структуры, становится ясно, что эта знаковая система органично вплетена в общую картину традиционного образа казахского мира, особо-временного континуума и традиционного мировоззрения. Высокое знаковое исполнение традиционного и современного искусства позволяет более детально изучать функции знаков и семиотический статус отдельных элементов и форм искусства. Эти элементы и формы позволяют детально исследовать архаические пласты духовной культуры этноса, архетипы и другие универсальные символы, характерные для многих человеческих сообществ. Значительная часть элементов и форм выражения современного искусства имеет семантическое значение, восходящее к архаическим временам, во времена различных верований и религий (тотемизм, шаманизм, тенгрианство и др.). Исторические пути возникновения, становления и социальной адаптации традиционных форм искусства подробно рассмотрены в специальной литературе, поэтому мы не выделяем их из круга исследуемых объектов. Семантика цвета (как символа божественного, религиозного, космического, сверхъестественного и т.д.), Особых объектов (небо-земля-подполье), знаковое содержание ритуалов и традиций и другие составляющие искусства Казахстана переосмысливают синкретическую культуру.

В художественной жизни Казахстана начали встречаться с середины 1990-х годов и осваиваться новые «западные» виды и жанры искусства, остро встал вопрос самоидентификации. Начали проявляться тяготение к доисторическим архаическим знакам-архетипам: огонь, земля, камни, человеческое тело, тело животного, жест и действие. Первые попытки переосмыслить традиционные представления казахов современными средствами стали происходить с самыми «продвинутыми» видами изобразительного искусства.

В настоящее время традиционные образы, соотнесенные с национальным образом мира, прочно закрепились в казахстанском искусстве. Эти изображения являются определенными маркерами, подчеркивающими наличие либо элементов традиционной культуры, либо составных частей традиционного образа мира.

В разделе рассмотрены трансформации традиционной знаковой системы, существующие в произведениях казахстанского искусства, рассмотрены на примерах искусства ярких представителей этого ново-

го вида изобразительного искусства. Это художники Галим Маданов, Бахыт Бапишев, Амандос Аканаев, Абдрашит Сыдыханов и др.

Вопрос, откуда у этих дыханий первоисточники и причины возникновения, до сих пор полемический: либо они происходят из Запада и Америки, либо имеют корни культуры кочевников. Оба влияют на появление новых форм в изобразительном искусстве сегодня в Казахстане.

Конец 1980-х годов – время в изобразительном искусстве Казахстана, когда наблюдается расширение диапазона тематических произведений искусства: от изображения предзнаменований визуального мира, тем не менее, указывающих смыслы, скрытых за покровом вещей и моделей религиозных, традиционных мировоззрений, вплоть до языков архаических знаков, представленное в формах и тенденциях авангардного искусства.

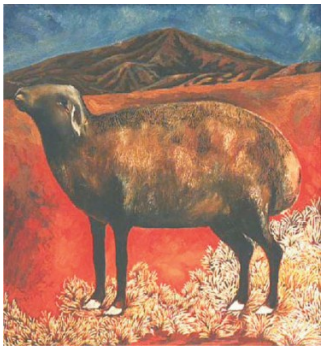
В своих живописных работах этого периода художники обращались к тенгрианским образам: Б. Бапишев, Б. Абишев, А. Сыдыханов, Г. Маданов, К. Хайруллин, А. Игембаев и др. Образы тюркской богини Умай и каменных балбалов флегматичны хранители вечного покоя кочевников, природные стихии и архетипы: вода, огонь, глина, камни, древо жизни, казахский генный знак (тамга), символизирование божественного дара, энергию жизни, молитву Богу, спасающую человека от диссонанса с миром и собой. Это основная тематика произведений искусства данного периода.

Конечно, это не означает, что этот поворот к мифическим образам и религиозным моделям мира испытали все художники. Некоторые из них нашли ценности «ближе», передающие своеобразный личный мир. Это автопортреты, портреты детей, женщин, самых родных и близких, в которых художники стремятся добиться сходства не только с физическим образом изображаемого человека, но и с внутренним «я» человека.

Творческий путь известного казахстанского живописца Бахыта Бапишева своеобразным образом отражает состояние общественного сознания казахстанцев в период «лома веков»– с конца 1980-х годов до настоящего времени. В их работах он чувствует изменение непростой реальности и создает своеобразный портрет времени – казахстанского «сегодня».

Развивая эту тему, художник стал возвращаться к архаизму, углубляться в мир простых сильных страстей, пытаясь разбудить генетическую память и чувства своих кочевых предков. В результате таких попыток возникли картины с нагромождениями камней разной конфигурации – произведения, представившие Казахстан как страну с историей, уходящей в прошлые тысячелетия и наполненной грандиозными

событиями. В тот период Бахыт Бапишев стоял в одном ряду с известнейшими казахстанскими художниками.



Б. Бапишев «Символ плодородия» (1983).

В конце 2000-х художник снова вернулся к живописи, особенно к пейзажной живописи. Эти композиции Б. Бапишева только кажутся простым возвращением от декоративных композиций к натуралистическому образу. Это впечатление ошибочно. Наблюдая за этими пейзажами, зритель может подумать, что перед ним сознательное воспроизведение действительности. Но на самом деле очевидно, что Бапишев отнюдь не натуралист, и в каком-то смысле это что-то вроде реалистической живописи – это продолжение его формальных поисков, а не реальное изображение природы. Это результат мысли, а не углубления в природу в рамках безусловного сохранения в живописи сходства с миром реальных предметов.

Камень становится чуть ли не главным элементом его работ. Причем не просто камень, а оживший камень в одних работах превращается в «сакральную» мировую гору, в других – в загадочных, «сверхъестественных» духов. При богатой и сложной фактуре камней отдельные элементы: фон, небо и земля взяты в местном, символическом цвете. Таким образом, Природа и Культура в его произведениях обладают сильной силой и в первую очередь обновляются, являясь лейтмотивом картин.

Другой известный художник – казахстанский художник Абдрашит Аронович Сыдыханов начал свой творческий путь в середине 1960-х годов и создал серию работ, прославивших «молодого талантливого живописца». Все они представляли собой лирическое отличие строгого стиля 60-х годов прошлого века. Это фигурные композиции с фоном, уходящим к поверхности.

Галым Маданов, "Уголок отдыха" (1989)

В творчестве Г.Маданова конца 1990-х – начала 2000-х годов материальность и субъективность мира носят второстепенный, зависимый от вибрации духовный фактор. Вещи и предметы теряют очертания, в его работах начинают господствовать законы духа, меняя структу-

ру и систему привычной организации живописи. В этом контексте динамика зарождения и становления духа и производного от него материала во всех его многочисленных вариациях является важнейшим мотивом для Галыма Маданова. Ведущий мотив его искусства – непрерывное возвращение потока ассоциаций, образов, символов и знаков к первоисточнику, наполняя его энергией природы.

От прямых ассоциативных связей с тюркской мифологией, от традиционных представлений об устройстве мира, его генезисе; он обращается к пониманию более универсальных определений. Понимание Г.Мадановым архаизма как новизны и свежести восприятия жизни реализуется в поверхностных композициях, восходящих к супрематизму.

Система работ Г.Маданова по глубине входных ощущений обладает пространством и свободой выражения и напрямую связана с традиционным мировосприятием. Творчество Галыма Маданова – это попытка разделить Вселенную на соединения, а затем снова синтезировать, создав ее общий образ. В произведениях художника сложные знаковые системы. В роли знаков играют не только графические символы, но и выразительная фактура из различных материалов (песок, пластическая масса, папье-маше).Философское осмысление мира становится важным внутренним ядром произведений художника. Он заставляет зрителей задуматься о том, что происходит с другой стороны повседневного пространства и времени. Как отмечает Р.Ергалиева: «Такие свойства традиционного сознания, как четкая структурная система мира, необходимость самораскрытия через Универсум, переосмысление жизни как непрерывно возобновляемого, незавершенного, протекающего процесса, составляют суть произведений Г.Маданова.»[2, с. 101].

Г.Маданов, “Архетипы” (1992)

Таким образом, современное концептуальное искусство Казахстана представляет собой своеобразный синтез двух явлений – европейского и национального, являясь предпосылкой для возникновения казахстанской художественной модели современного искусства. Отношение к новому искусству с самого начала не было однозначным. В наиболее сложной ситуации оказались зрители, привыкшие наблюдать за творческими работами на живописных холстах или в классической скульптуре. Представленные произведения современного искусства не соответствуют обычным представле-

ниям о изобразительном искусстве, являясь портретами, характер которых определяется происходящими социальными процессами. Это не обычное для простого зрителя, шокирующее, но наполненное смыслом и подписью зрелище. Зрителю необходимо перейти на новую волну, т.е. воспринимать это искусство в других координатах. Но благодаря новым направлениям в современном искусстве традиции, религиозные представления и мировосприятие, в основе которых лежит тенгрианство, по-прежнему живы и сохраняются в современном мире.

Искусство Казахстана и других стран Центральной Азии, таких как Кыргызстан, Узбекистан, сегодня ориентировано на Запад и Восток, но все больше и больше растет интерес к их наследию. Грань между этими двумя ориентировщиками довольно расплывчата, однако, намеренно или нет, тема традиционной культуры всегда волновала и привлекала художников, несмотря на периодические изменения идеологической обстановки в стране. Условно обозначая или выделяя эту невидимую грань, мы отмечаем ее как важнейший современный аспект государственно-идеологических архетипов.

Литература:

1. Ауэзхан Кодар. Развитие современного авангардного искусства Казахстана. // статья. Керуен 2009, С. 182- 190 с.

2. Ергалиева Р.А. Казахское изобразительное искусство XX в и традиционное мировозрение. Живопись. Скульптура: дис…док. Искусствознания- Алматы, 2001.- 292 с.

3. Айхенвальд Ю. И. «Чехов»/ Серия «Силуэты русских писателей» в трех книгах. Москва.:Мир, 1913–1914 гг. Элек.ресур :http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2593985.

4. Ергалиева Р. Современное изобразительное искусство Казахстана. Алматы 2002.- 54 с.

5. Уморбеков Г. Развитие современного авангардного искусства Казахстана. // статья. Керуен 2009, С. 182- 190 с.

V СЕКЦИЯ
МӘДЕНИЕТТАНУ/ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Kassabekova Ainur

BASICS OF KAZAKH PRAGMATISM

Қасабекова А.И.

ҚАЗАҚЫ ПРАГМАТИЗМНІҢ НЕГІЗДЕРІ

Елбасының «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» атты бағдарламалық мақаласы қазақстандықтарды жаңа ойлар мен бастамаларға жетеледі [1].

Елбасының мақсаты – ұлттың ұлы мұратын сақтай отырып, болашақтан өз орнын айқындау. Онда прагматизмнің орны мен рөлі өте жоғары. Прагматизм қазіргі жастар үшін аса қажет. Осы тұрғыдан алғанда прагматизм өзіңнің ұлттық және жеке байлығыңды нақты білу, ысырапшылдық пен астамшылыққа, даңғойлық пен кердеңдікке жол бермеу деген сөз. Ол – ұлы дала елінің бойында белгілі тарихи себептермен қалғып кеткен прагматизмді ояту арқылы ұлттық, қоғамдық ойға, іске сілкініс әкелу, тәуелсіз елдің санасы мен ағзасын жайлаған отаршылдық, кембағалдық, бойкүйездік комплекстерінен тұтастай арылту. Шынайы мәдениеттің белгісі орынсыз сән-салтанат емес, ұстамдылық, қанағатшылдық, қарапайымдылық, үнемшілдік пен ресурстарды орынды пайдалану.

Жаңа ғасырда өмір сүру үшін өзгере білу, жаңа дәуірдің жағымды жақтарын бойға сіңіру керектігі, оған көнбегендердің көш соңында қалатындығы айтылған. Елбасының көзқарасы шындығында бұқаралық сананы өзгертуге ықпал етті. Мақала XXI ғасырдағы ұлттық сана мен оның мәселелерін және таяу жылдардағы еліміздің алдындағы міндеттерді айқындап берді.

Елімізде барлық сала бойынша бәсекеге қабілетті, тез өзгеріп жатқан өмірге жылдам бейімделе алатын жоғарғы білікті мамандар қажет. Қазіргі заманғы білім беру саласының басты мақсаты үйлесімді дамыған, саяси-әлеуметтік белсенді, шығармашыл тұлға қалыптастыру болып табылады. Жас ұрпақты оқыту мен тәрбие берудің әдіс-тәсілдерін жаңа заман талаптарына сай ұйымдастыру аса өзекті мәселенің бірі. Білім мен тәрбиені қатар алып жүру, білім берудегі жаңа технологияларды пайдалану, адамның өзін-өзі үздіссіз жетілдіруі, өмір бойы оқу, әлеуметтік ортаға бейімделе білу, шығармашыл тұлға

даярлау сияқты міндеттер білім берудегі прагматистік ұстанымдардан басталады.

«Прагматизм өкілдері тәрбие дегеніміз баланы алдағы ересек өмірге даярлау ғана емес, ең алдымен оның осы шақта өмір сүруі, тәжірибе жинақтауы деп қарастырады. Сол себепті тәрбиенің міндеті – баланы нақты өмірлік мәселелерді шешеуге, осындай тәжірибе жинақтау арқылы әлеуметік ортада табысқа, игілікке қол жеткізуге көмектесу. Тәрбиеленушілер кәдімгі өмірде адаммен бебпе-бет келетін проблемаларды шешудің қағидалары мен әдісін қйренуі тиіс және сонда ғана оның қоғамдағы өмірге, әлеуметтік ортаға кірігуі табысты болады», - дейді Д. Имамбаева [2,57 б.]

«Төл тарихымызға, бабаларымыздың өмір салтына бір сәт үңіліп көрсек, шынайы прагматизмнің талай жарқын үлгілерін табуға болады», - дейді Елбасы мақаласында [1]. Халқымыз ғасырлар бойы туған жердің табиғатын көздің қарашығындай сақтап, оның байлығын үнемді, әрі орынды жұмсайтын теңдесі жоқ экологиялық өмір салтын ұстанып келді.

Елбасының прагматизмнің жарқын үлгілерін бабаларымыздың өмір салтынан іздеп, оны бүгінгі өскелең ұрпақтың мінез-құлықтық негізі, іргетасы ретінде қалыптастыру, бүгінгі ұлттық идеологияның басты бағыттарының бірі екенін баса көрсетуі өте орынды. Ұлт менталитетінде өзіндік орны бар құндылықтардың бірі үнемшілдік, қанағатшылдық. Соңғысы астамшылдық пен ысырапшылыққа жол бермеудің тегеріштері, тосқауылдары.

Олай болса, еңбекқорлық, үнемшілдік, тәртіп, адалдық, кімге де болса ортақ қасиет. Ұлт мәдениеті неғұрлым осы жоғарыда аталған құндылықтарды адамдар іс-әрекетінің негізі ретінде қалыптастыруға ұмтылса, ықпалы мен пәрмені күшті болса, саналы түрде бағытталса, аталған құндылықтар солғұрлым адамдар санасы мен мінез-құлқында көрінері сөзсіз. Елбасының ұлт менталитетінсіз, мәдениетінсіз жаңғыру дегеніміз құр жаңғырыққа айналуы оп-оңай деп отырғаны да осы.

Астамшылдық пен ысырапшылдыққа жол бермеудің озық үлгілері ұлт мәдениетінде, қазақтың мақал - мәтелдерінде, дүниетанымы мен философиясында үлкен орын алған. Мәселен, Абай өзінің қарасөздерінде, ішсем, жесем, ұйықтасам деп туатын бала емес, көрсем, білсем, үйренсем деп туатын баланы тәрбиелеп, оны білімге, ғылымға үйретіп, жеңдіріп, қанағатшылдық пен үнемшілдікке үйрету керектігін талай айтқан болатын. Сонымен қатар, ол жиырма бірінші қара сөзінде мақтаншақтықтың түрлерін көрсетіп, «десін» дейтіндердің «демесін» дейтіндерден озып кету себебін іздеп, оның түбі надандық екенін, адам баласы адам баласынан ақыл, ғылым, ар, мінез деген

нәрселерден озбақ. Одан басқа нәрселерменен оздым ғой, демектің бәрі де ақымақтық, – деп, ой түйген болатын [3. 106-107 б]

Бұған қояр тосқауыл қайда? Тосқауыл – білім мен тәрбиеде. Бірақ, бізде білім жалаң. Бұл оның қазіргі кездегі басты ерекшелігі. Ол адам бойындағы ізгілікті еселеуге бағытталмаған. Ол үнемдеуді, рационалды өмір салтын құруды, соған сәйкес мінез-құлық салтанатын орнықтыруды үйретпейді. Себебі, қоғамда тұтыну психологиясын насихаттайтын ұстанымдар басым. Ол табиғат, жер, адам және қаржылық, технологиялық, экологиялық ресурстарымызды пайдаланған кезде көрініп жатады.

Кейбір жоғары оқу орындарында гуманитарлық, дүниетанымдық пәндер мен кафедралар жабылып, білімнің гуманитарлық, тәрбиелік бағыты кейінге ысырылылып, білімге жалаң утилитарлық көзқарас қалыптасып отыр. Абай: «ғылымсыз ахирет жоқ, дүние де жоқ. Ғылымсыз оқыған намаз, тұтқан руза, қылған қаж ешбір ғибадат орнына бармайды»,- деген еді. Сол тәрізді, бүгінде гуманитарлық білімсіз, шынайы ғылымсыз прагматизмді тек жалаң пайда табудың көзі деп түсінсек тағы да қателескен болар едік**.** Білім беру жүйесінде прагматизм шынайы шығармашылықтың негізі және адам ойының қозғаушы күші бола алмайтыны тағы белгілі. Ал, бола қалған жағдайда мұндай білімнен өзіндік ойлау, дүниетанымдық құндылықтар шет қалады, білімге деген тұтынушылық көзқарас қалыптасады. Бұл үрдіс, әсіресе, ақпараттық қоғамда кең етек алып отыр. Соның нәтижесінде, жастардың дүниетанымы мен санасы басқа, жат идеологиялық ағымдардың ықпалына тез түсуде. Олай болса, білім беру жүйесінде қазақы прагматизм адамдардың тұлғалық қасиетін дамыту арқылы жүзеге асуы тиіс. Ұлттық мәдениетіміздің асыл құндылықтары негізінде тәрбиеленген, ұлттың рухани тамырынан нәр алған адам ғана, мына аумалы төкпелі заманда өмір сүру үшін өзгере алады және заман ағымындағы өзгерістерді дұрыс қабылдай біледі.

Сондықтан да, білім беру жүйесінде тұлғаны қалыптастыру декларация күйінде қалмай, нақты тұрғыдан іске асуы тиіс. Ондай адам мақсатшыл, нәтижеге қол жеткізу үшін еңбектенетін, өз тағдырының иесі. Ол өз өмірін жоспарлай алатын, стратегиялық тұрғыдан болашағын болжай алатын тұлға. Абай: «Өзің үшін еңбек қылсаң, өзі үшін оттаған хайуанның бірі боласың; адамшылықтың қарызы үшін еңбек қылсаң, Алланың сүйген құлының бірі боласың» демеп пе еді? Қазақы прагматизмнің ерекшелігі де осында. Елбасының прагматикалық философиясы осындай ойларға жетелейді.

Елбасы үшінші жаңғырудың басты ұстанымы ретінде прагматизм қағидасын алды. Бұл бізге жалпы мемлекеттік, қоғамдық деңгейде керек ұстаным. Бірақ екінші жағынан қарағанда бәсеке, жеке бастың

қамын ойлайтын әрекет бар. Ол бұрыннан айтыс- тартыс болып келе жатыр. Қоғамдық деңгейде бәсеке бар, адамдар арасындағы бәсеке бар, біз соны ажыратып жатырмыз ба?

Рухани жаңғыру дегеніміз – ұлттық салт - сана, әдет-ғұрып, мәдени дәстүрлерді берік сақтай отырып, оны жаңа заман жетістіктерімен, жалпыадамзаттық құндылықтармен байыту деп түсіну керек. Жаңа тұрпаттағы жаңғырудың ең басты шарты – ұлттық кодты сақтау екені мақалада анық атап көрсетілген. Сондықтан да Елбасының «Ұлттық салт-дәстүрлеріміз, тіліміз бен музыкамыз, әдебиетіміз, жоралғыларымыз, бір сөзбен айтқанда, ұлттық рухымыз бойымызда мәңгі қалуға тиіс» дегені бүгінгі мен ертеңнің және болашақтың, жалпы «Мәңгілік ел» идеясының басты шарты болуы тиіс. Елімізде ұлттық бірегейлікті сақтай отырып, үшінші жаңғыруды жүзеге асыратын ұлттық идеологияның басты қағидасы жастардың санасында туған жер мен туған елге деген ерекше сезімді, ілтипатты оятып, оны дәріптеу арқылы ел бірлігін сақтаудың жаңа заңдылығын ұсынды. Абай әлемін, Абай әлемі арқылы зерттеп-тану, меңгеру, ғұламаның ілімі бойынша өмір сүру – Елбасымыз айтқан Рухани жаңғыру мен Ел мәңгілігінің де ең басты кепілі. Абай әлемі – ұлтымыздың мінез-құлқы, болмыс-бітімі, тұрмыс - тіршілігі, дүниетанымы, жаны, тілі, діні, ділі, рухы жан-жақты көрініс тапқан бірегей құбылыс. Мемлекет басшысы Қасым-Жомарт Тоқаев «Егемен Қазақстан» газетінде жарық көрген «Абай және XXI ғасырдағы Қазақстан» атты мақаласында Абайдың 175 жылдығына арналған мерейтой аясында мемлекет көлемінде және халықаралық деңгейде ауқымды іс-шаралар ұйымдастырылды, «той тойлау үшін емес, ой-өрісімізді кеңейтіп, рухани тұрғыдан дамуымыз үшін өткізілді»,- деген сөздерінде [4]. ысырапшылдыққа жол бермей, пайдалы істермен айналысу қажеттігін айтады.

Білімнің салтанат құруы дегенде елімізде «Болашақ» бағдарламасы бойынша жастарымыз әлемнің таңдаулы университеттерінде оқып, бәсекеге қабілетті білім алып жатқанын баса айтуымыз қажет. Елімізде білімнің салтанат құруына кері ықпалын тигізетін мәселелер де бар, оларды шешуде әлемдегі дамыған елдердің тәжірибесі бізге үлгі. АҚШ мектептерінде зерттеу нәтижесі көрсетіп отырғандай, ер балалар мен қыз балалардың оқу үлгерімін салыстырғанда ұлдар қыздардан әлдеқайда артта екен. Олар бұл мәселені экономикалық жағынан қызықтыру арқылы шешкен. Біздің елде де жастар тәрбиесі мен мектептегі мұғалімдердің ішінде ер азаматтар үлесі де аз. Сондықтан осындай тәжірибені пайдалану арқылы шешуге болады. АҚШ-та ер мұғалімдердің айлық жалақысын 25-30 пайызға көтеріп, олардың мектептерге көбірек келуіне жағдай жасаған.

Экономикалық дамудың кәсіптік сипаты бүгінгі таңда жедел өзгеруде. Технологияның қарқынды төңкерісі бізге таяу онжылдықта қазіргі кәсіптердің біразы жойылып кететінін көрсетеді. Осы жайлы Елбасы былай дейді: «Жастарымыз басымдық беретін межелердің қатарында білім әрдайым бірінші орында тұруы шарт. Себебі, құндылықтар жүйесінде білімді бәрінен биік қоятын ұлт қана табысқа жетеді». Ғаламдану жағдайының заңдылығына сүйенсек, сананың ашықтығы адамзат баласын үлкен жетістіктерге жеткізеді. Ұлы даладағы қалыптасқан сананың ашықтығы мен ой еркіндігі нәтижелі түрде дала демократиясына әкеледі. XX ғасырда егемендікке қол жеткізсек, рухани жаңғыру арқылы XXI ғасырда «Мәңгілік ел» бағытында көшімізді түзедік. Ендеше, ғаламданудағы бәсекелестікте ұлттық кодымызды сақтай отырып жаңғыру біздің ең басты құндылығымыз екенін естен шығармайық. XXI ғасырдағы ұлттық сана туралы айтқанда, Ұлы дала елінің рухани қайта түлеп, жаңғыруына төмендегідей тарихи факторлар: сенім, қазақы мінез, бейімделу, бейбітшілік сүйгіш, Отан сүйгіштік қасиеттер әсер етті.

Жеке тұлғалар мен азаматтардың елдің болашағына сеніммен қарауы үлкен рөл атқарды. Қазақстанның 2050 жылға дейінгі даму стратегиясы болашаққа деген сенімділікті, түсінушілікті арттыратын құжатқа айналып, қоғамымыздың қарқынды түрде дамуын алға жетелеудің болжамды жоспарын ұсынады. Стратегияда айтылған жоспарларды сатылай жүзеге асыру ел азаматтарының әлеуетін кеңінен пайдалануға зор мүмкіндіктер береді. Яғни, бұл – Ұлт жоспары «Бес институционалдық реформа: 100 нақты қадам», «Қазақстанның үшінші жаңғыруы: жаһандық бәсекеге қабілеттілік», «Төртінші өнеркәсіптік революция жағдайындағы дамудың жаңа мүмкіндіктері атты жолдаулар сияқты саяси мәні бар құжаттар.

Қазақы мінез еліміздің жүріп өткен тарихымен байланысты. Халқымыз кең байтақ ен даласына көз алартқан сыртқы дұшпанға ұлтарақтай да жерін бермей, жауымен қасық қаны қалғанша шайқасатын қаһарлы қазақ болса, енді бірде табалдырығын аттаған қонағын құдайдай күтіп, оған дастарқан боп жайылуға дайын дарқан қазақ екенін ұмытпайық. Бұл осы бүгінгі таңдағы толеранттылық сөзінің бір синонимі ретіндегі «қазақы мінез» деген сөзді алуға болады.

Қазақтар – мыңдаған жылдар бойы сыртқы жағдайлардың өзгеріп тұруына өзіндік бейімделу мүмкіндіктерін көрсете алған ұлы көшпенділер мәдениетінің мұрагерлері.

Қазақтар – бейбітшілік сүйгіш халық. Қазақ ұлтында өзінің ұрпағын кек сақтамайтындай етіп тәрбиелей білетін қасиеті бар. Қазақ басынан тағдырдың талай қатал сынын кешірді. Беріден қайырғанның өзінде, XVI-XVIII ғасырлардағы Жоңғар шапқыншылығын, Ресей

империясының езгісі мен кешегі Кеңес өкіметі заманындағы зобалаң аштықты басынан кешіріп, саяси қуғын-сүргіннің де құрбаны болған халық. Алайда қылышынан қан тамған замандарда таңдары азаппен атса да, басқадан кек алу мақсатында қылышын қайрамаған, тағдырдың ауыртпалығына қайсарлық танытқан халық. Өткенге бой ұсынбай, келешекті аңсап, ел бірлігі мен молшылығын бата тілегіне қосып, ұрпағына аманат ретінде қалдырып отырған халық. Тарихы бар халық қана – ұлы халық.

Жазба әдебиеті кешірек дамығанмен, ғасырлар бойы ұрпақтан-ұрпаққа аманат ретінде жеткен. Сарқылмас мол қазынасы бар ауыз әдебиеті, батырлар жырлары, Қазтуған, Шалкиіз толғаулары мен Доспамбет, Бұқар, Дулат, Махамбет сынды жалынды ақын-жыраулардың отаншыл шығармашылығы арқылы бүгінгі ұрпағына Отанға деген сүйіспеншілікті дәріптеп, қазақ болып туғанын мақтанышпен ауыз толтыра айтуға мүмкіндік беріп отыр.

Халықтың ұлылығын танытатын тағы бір белгі – оның тілі. Сонау XIX ғасырда қазақ мәдениеті мен тілін зерттеген Европа ғалымдары түркітанушылар В. Радлов, П. Мелиоранскийлер «түркі тілдерінің ішінде ең таза тіл – қазақ тілі» екенін атап айтқан-ды. Қазақ тіл білімінің негізін қалаушы А. Байтұрсынов қазақ тілін былай деп бағалайды: «түркі тілін XX ғасырға дейін аздырмай, қаз-қалпында сақтап келген алғыс пен абырой қазаққа тиіс». Тілге деген бұдан асқан баға болмаса керек. Қандай қиын кезеңдерді бастан кешірсе де, қиыннан қиыстыра алатын тілінің байлығын, оның тазалығын кейінгі ұрпағына жеткізе алған халық ұлы халық емес пе?!

Қазақ халқының болашаққа деген үміт пен сенімі қай кезеңде болсын жоғары. Жаугершілік замандарды басынан кешіріп, халық ретінде жойылудың аз-ақ алдында болған қазақ «қой үстіне бозторғай жұмыртқалаған» заманды аңсап, бейбіт өмірді қалаған халық екенін танытып, бауырына сан ұлттың баласын басып, дастарқанын бөлісіп, талайға баспана беріп отыр. Бүгінгі көпэтносты Қазақстандағы татулық пен келісімнің болуы да, ең алдымен, қазақтың ұлылығын танытса керек. Мемлекет құраушы халық ретінде қазақ халқы елдегі этносаралық бірлік пен келісімнің сақталуына қалай жауапты болса, басқа этностар да мемлекеттің алдында өз жауапкершілігін соншалықты сезінуі қажет. Осыған орай тәуелсіздікке қол жеткізген кезеңдегі рухани түрде қайта түлеп жаңғыруымызға әсер ететін ең маңызды факторлар әрі жетістігіміз десек артық айтқандық болмас еді.

Президентіміз Қ.К.Тоқаев биылғы жылғы 5 қаңтарда жарияланған «Тәуелсіздік бәрінен қымбат» атты мақалаласында жастарымыздың жер қадірін біліп, оны құрметтеп, сақтаудың жолдарын көрсетеді:

«Жер қадірін білу жалаң ұранмен өлшенбейді. Өкінішке қарай, асқар тауларымыз бен айдын көлдерімізді, ұлан-ғайыр даламызды ластап жатқан да өз азаматтарымыз. Көкжайлауға от жағып, қоқыс шашып кеткен де, Көбейтұздың батпағын шелектеп тасып, көлдің ортасында көлікпен ойқастаған да солар. Бір тұтам мүйізі үшін көзін мөлдіретіп киіктерді қырған да өзгелер емес. Қасиетті жеріміздің киесінен қорықпай, жат жұрттың да қолы бармас әрекеттерді жасап отырып, қалайша осы мекеннің иесіміз деп кеуде соға аламыз? Бұл – ащы да болса, шындық. Біз жеріміздің шын жанашыр иесі екенімізді нақты іспен көрсетуге тиіспіз. Ол көшеге қоқыс тастамау, көрінген жерге от жақпау сияқты қарапайым нәрселерден бастап, жалпыхалықтық сипаттағы ауқымды экологиялық шаралар арқылы көрініс табуы қажет.

Мұның бәрі тәлім-тәрбиеден басталады. Ата-анасымен бірге ауласына ағаш екпеген, үлкендердің жан-жануарға мейірімін көрмеген, кішкентайынан табиғатты аялауға дағдыланбаған бала өскенде туған жеріне жаны ашымайды. Мәселе экологияда емес – отаншылдықта, заңда емес – санада.

Елі мен жерін сүю үшін жас ұрпақ байтақ Қазақстанның ғажайып жауһарларын білуге тиіс. Батыста Бозжыра мен Шеркала, күнгейде Ақсу-Жабағылы мен Сайрам-Өгем, Жетісуда Хан Тәңірі мен Шарын, Көлсай мен Қайыңды, Қапал - Арасан, Алтынемел мен Бұрхан бұлақ, шығыста Мұзтау мен Шыңғыстау, Марқакөл мен Рахман қайнары, Арқада Бурабай мен Баянауыл, Ұлытау мен Қарқаралы, теріскейде Имантау мен Айыртау және басқа да көрікті жерлеріміз жетіп артылады. Жер жәннатын алыстан іздеудің қажеті жоқ. Бәрі өзімізде бар. Жастарға осындай керемет табиғатымызды танытып, оны қадірлеуге баулуымыз керек» [5].

Әдебиеттер:

1. Назарбаев Н.Ә. Болшаққа бағдар: Рухани жаңғыру. //Егемен Қазақстан. 2017. 12 сәуір.

2. Имамбаева Д. Білім берудегі прагматистік ұстанымдар. //Ақиқат. -2019. №8. 57- 60.

3. Абай. Шығармаларының екі томдық толық жинағы. 2-том. Алматы. Жазушы. - 2016. 336-бет.

4. Тоқаев Қ.К. Абай және XXI ғасырдағы Қазақстан. //Егемен Қазақстан. 2020. 9 қаңтар.

5. Тоқаев Қ.К. Тәуелсіздік бәрінен қымбат. // Егемен Қазақстан. 2021. 5 қаңтар.

Borambaeva K.S., Kasymova A.A.

KAZAKH SONG CULTURE IN THE REPERTOIRE OF THE CHOIR CLASS

Борамбаева К.С, Касымова А.А

КАЗАХСКАЯ ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА В РЕПЕРТУАРЕ ХОРОВОГО КЛАССА

«Эффективность воспитательной роли хоровой музыки, а также направленность и характер её социального воздействия представляются важнейшими критериями, определяющими общественную значимость хорового искусства и его места в системе духовно-культурных ценностей», Н.И. Скрябин

На сегодняшний день в обществе созрело понимание того, что культура – важнейший фактор развития страны, ее благосостояния и безопасности. Она служит приумножению созидательных, творческих возможностей человека, способствует экономическому и социально-политическому процветанию державы, а вместе с этим и возникновению чувства патриотизма. Этой же цели служит хоровое пение – могучий источник нравственных ориентиров, важная составляющая культуры.

Хоры объединяют людей по возрасту, социальному положению, работе, а главное по-любви к музыке. Студенческие хоры существуют практически во всех высших учебных заведениях мира. Очень часто их уровень практически сравним с профессиональным, но это может быть и просто объединение молодых людей, которые в нашем быстро меняющимся современном мире, находят удовольствие, в одном из проявлений творческого начала - в совместном пении. В каждом творческом коллективе всегда очень остро стоит проблема репертуара, связанная с народными истоками. Народная музыка, народное творчество, к сожалению, не всегда занимает достойное место как в репертуаре хорового коллектива, так и в учебных программах по хоровому классу и дирижированию , хотя отрицать значение, роль и влияние народной музыки на все аспекты музыкальной деятельности невозможно. Использование народной песни, народной музыки в хоровой работе является крайней необходимостью. Хоровое искусство — не только неповторимое богатство прошлого, но и источник развития музыкальной культуры.

Народное музыкальное творчество - уникальное явление художественной культуры социума, в котором закрепляются эстетические ценности и отражается национальное художественное сознание нашего народа. Народное музыкальное творчество является исторической ос-

новой художественной культуры, источником национальных художественных традиций, выразителем народного самосознания.

Исторически, в казахском традиционном песенном исполнительстве хоровое пение, как вид искусства, не был развит. В Казахстане хоровая культура была полностью создана после Октябрьской Социалистической революции. Росту хоровой исполнительской культуры в Казахстане в большей степени способствовали обработки казахских народных песен. Следует отметить обработки народных песен того периода композитора Е. Ерзаковича, который сохранил национальность звучания в своих песнях. Популярны обработки для хора Д. Мацуцина, А. Жубанова, Е. Брусиловского, Л. Хамиди. Ряд композиторов Казахстана, для воплощения сюжетов и образов в своих операх как и русские композиторы, использовали хоры. Первопроходцем был Е. Брусиловский. в творчестве таких копозиторов как М. Тулебаева, С. Мухамеджанова, Г. Жубановой, вслед за обработкой казахских народных песен стали появляться хоровые сюиты, оратории, кантаты.

Лащенко А.П. в своей работе пишет, что на данный момент «…… необходимо искать новые средства выразительности, соответствующие происходящему вокруг. Тогда возможно дальнейшее процветание духовных ценностей хоровой культуры» [2]. Как сказала О. П. Соколова о значении хорового искусства в современном мире: “Хоровое пение — это одна из самых массовых форм народного музицирования и поэтому оно может и должно решать важные и актуальные проблемы художественного воспитания народа” [3].

Общая тенденция искусства XX века — сжатость, концентрированность информации. Время крупных форм постепенно уходит прочь, наступает время камерной музыки, ускоряется процесс овладения новыми и новейшими исполнительскими технологиями. В Казахстане композиторы все больше обращаются к народной тематике, создавая новые оригинальные по своему музыкальному языку обработки казахских народных песен. Среди таких композиторов следует отметить преподавателя Казахской национальной консерватории имени Курмангазы — Л. И. Ясонову. Она — автор многих обработок и переложений для хора, выпустившая в Австрии четыре лазерных диска хоровых произведений. Ее произведения отличаются современным музыкальным языком. Руководитель хоровой капеллы им. Б.Байкадамова заслуженный деятель культуры РК Б.К.Демеуов внес большой вклад в обогащение репертуара хоровых коллективов, его хоровые обработки народных песен написаны академическим стилем хорового письма. Также интересные хоровые обработки традиционных песен, написанных в джазовом стиле, представлены в работах Ғ.Берекешева. Практика показывает, что роль хоровой обработки народной песни не снижа-

ется, на лицо подъем творческой активности в указанной жанровой сфере и неугасающий интерес к этому виду исполнительского материала.

Хоровые обработки народных песен, песен народных композиторов должны быть включены не только в репертуарный список хоровых коллективов, но и должны составлять репертуар для изучения в классах по хоровому дирижированию. У будущего хормейстера, подробно изучающего народно-песенный материал формируются патриотические идейные убеждения, нравственные идеалы и эстетических вкусы, свойственные казахской национальной культуре. Хоровой музыкант должен хорошо знать песенную культуру своего народа, которая представлена как народной песней, так и композиторской, акынской. Имена Курмангазы, Даулеткерея, Таттимбета, Казангапа, Дины, Биржана, Ахана, Жаяу Мусы, Естая, Ибрая, Мухита, Абая, вошли в историю не только казахской, но и мировой музыкальной культуры. Их творчество, отличающееся яркой индивидуальностью стиля, характерным образным строем и кругом музыкально-выразительных средств, составляет гордость, классику казахской музыкальной культуры. Произведения инструментального жанра так же хорошо передаются средствами хорового письма, существуют примеры хоровых обработок кюйев Б.Байкадамова и др.авторов.

В музыкальных учебных заведениях исполнение хоровыми коллективами народной музыки, на наш взгляд является оправданным и необходимым.

Правильно подобранная народная песня действительно является иногда лучшим материалом и для учебной работы, т. к. именно в этих песнях можно найти все необходимые элементы для работы не только над техническим оснащением хора и отработкой средств музыкальной выразительности, но и в работе над созданием художественного образа, она может как это ни странно стать и первым концертным произведением ибо, правильно выбранная (в зависимости от установок дирижера) может нести в себе все черты будущего художественно творческого лица хора.

Постепенно дирижер может ставить самые сложные технические и художественные задачи и народная песня вновь будет в этом случае необходима. Масса классических и современных обработок в разных стилях и жанрах, огромное тематическое разнообразие народной песни делают ее незаменимой в репертуарной папке концертирующего хора.

Обработки для хора a capella являются существенной тенденцией в развитии хорового искусства. Обработка или аранжировка народной песни может быть рассмотрена, как проблема перевода и поиска смыслового эквивалента. Таким образом композиторские обработки

народной музыки являются авторским пересказом, переводом на язык хорового искусства. Вот поэтому иногда народный напев профессиональные композиторы воспринимают и обрабатывают по-разному.

В своей практической деятельности, я, Борамбаева К.С., являясь хормейстером с 30-ти летним стажем, использоала собственные хоровые обработки. Моя композиторская деятельность, обращение к народной песенной культуре, была связана с тем, что учебные коллективы состовляли студенты казахских групп, с казахским языком обучения. Мой опыт работы с хором, знание исполнительских возможностей коллективов, которые представляли собой разные составы, требовало от меня как руководителя хора, «адаптировать» известные произведения или готовить авторские переложения, обработки. Моим коллективам предоставлялась возможность знакомиться с высокохудожественными образцами народной музыки.

Основная задача обработчика в этом случае, минимизировать изменения, вносимые в профессиональный музыкальный текст, стараясь не нарушить замысел создателя и сохранить стилистические, жанровые особенности произведения. Выбор произведения для своего коллектива зависит от задачи стоящей перед певцами. У хоровых певцов появляется прекрасная возможность, помимо овладения определенными вокально - хоровыми навыками, исполнить давно известное и любимое произведение. А слушателям интересно услышать известные песни акынов, или популярные казахские песни в новом интересном звучании - хоровом.

При исполнении хоровой народной музыки можно использовать приемы театрализации или пластической изобразительности.

Пополняя репертуар хорового коллектива образцами народной музыки руководитель должен знать о закономерных связях между исполнительской формой и жанрово – стилевыми особенностями песни, он должен быть знаком с закономерностями национальных певческих традиций, с характерными особенностями композиторской школы. Понимание и сохранение художественной природы - очень важный аспект в работе с произведениями казахской хоровой музыки. Хормейстерам и хоровым певцам очень важно слушать певцов традиционного пения, знакомиться с художественно- смысловым содержанием песен, понимать музыкально-поэтическую природу национально-песенного достояния. Каждый дирижер, руководитель коллектива это человек на плечах которого лежит обязательный груз ответственности за предоставления хористам возможности познакомиться с лучшими образцами национального музыкального искусства, воспитывать в них высокие

нравственные качества, воспитывать уважительное отношение не только к собственной культуре но и к ее носителям.

Музыка – это сильнейшее средство формирования интеллекта, эмоциональной культуры, чувств, нравственности. Хоровое пение – искусство уникальных возможностей как исполнительских, так и образовательных. Оно всегда было, есть и будет неотъемлемой частью отечественной и мировой культуры, незаменимым, веками проверенным фактором формирования духовного, творческого потенциала общества. Хоровое пение с его возможностями, глубоким духовным содержанием, огромным воздействием на эмоциональный, нравственный строй как исполнителей, так и слушателей остается испытанным средством музыкального воспитания.

Литература :

1. Батырхан, М. Б. Новые тенденции в хоровой музыке Казахстана / М. Б. Батырхан, С. И. Жайназарова. — // Молодой ученый. — 2017. — № 10.1

2. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. — М.: 1972.

3. Соколова, О. П. Двухголосное пение в младшем хоре (для руководителей детских хоровых коллективов) / О. П. Соколова. — М.: Музыка, 1987. С. 95.

4. Самарин, В. (2002). Хороведение и хоровая аранжировка. Москва: Академия.

5. Струве, Г. (1996). Когда запоет школа? Искусство в школе. № 1., С. 50-54.

6. Сухомлинский, В. (1985). Сердце отдаю детям. Издательство: Радяньска школа.

7. Тевосян, А. (1982). Хоровое искусство России 70-х годов. Москва.

8. Ушинский, К. (1998). О народности в общественном воспитании. Москва.

VI СЕКЦИЯ

КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ/ КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Aben Gulmira
Mukusheva Nazira

THE IMAGE OF A MAN AND THE NATIONAL MENTALITY IN THE KAZAKH CINEMA (1960-1970)

Әбен Г.С.
Мұқышева Н.Р.
өнертану кандидаты, профессор

ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ ЕР АДАМ БЕЙНЕСІ ЖӘНЕ ҰЛТТЫҚ МЕНТАЛИТЕТ (1960-1970)

1960-1970 жылдардан бастап күні бүгінге дейін қазақ кино өнеріндегі ер адам бейнесі қаншалықты өзгерсе, соншалықты ұлттық менталитетіміздің көрінісі де бөлек суреттеле бастады. Заман ағымы мен талабына сай ер адам бейнесі мен ұлттық менталитетке деген көзқарасымыз да жан-жақты қалыптасуы заңды құбылыс.

Кейіпкер дегеніміз шығармадағы негізгі ойды алға тартушы, біртұтас қоғамның бейнесін көрсетуші, сол заманның көрінісін қалыптастырушысы. Қазақ көркемсуретті киносындағы кейіпкер бейнесі – фильмдегі уақыт көрінісін суреттеуші, тақырып пен негізгі ойды көрерменге жеткізуші. Олай болса 1960-1970 жылдардағы қазақ киносындағы ер адам бейнесі мен ұлттық менталитеттің көрінісі қандай сипатқа ие болды?

«Кино өнерінің қоғаммен және адаммен тығыз байланысын, оның көрерменге берер тәрбиелік-тәлімдік функциясын зерделей отырып және қандай кейіпкері болмасын оның экран алдындағы болмысын шынайы бедерлеуге күш салып жүрген актерлердің шығармашылық ізденістерінен, олардың экран алдындағы сөз саптауы мен мінез-құлқынан, әрекет қимылынан бүгінгі өскелең ұрпақтың бейнесін көруге болады» [1, 11 б.]. Расында да қазақ кино өнерінің тарихындағы алтын кезеңнің жарқын өкілдері Ш. Айманов, М. Бегалин, А. Қарсақбаев, Ш. Бейсембаев, С. Қожықовтардың шығармашылығындағы ер адам бейнесі мен қазіргі заманауи қазақ көркемсуретті киносындағы ер адам бейнесінің арасындағы байланысынан бүгінгі ұрпақтың да бейнесін аңғаруға болады. Кейіпкердің киношығармадағы бейнесі оның жүріс-тұрысы, сөйлеу мәнері, өзіне тән мінез-құлығы мен іс-әрекеті арқылы жүзеге асады.

Ұлттық менталитет дегеніміз әр елдің салт-дәстүрі мен тіл ерекшелігі, рәсімдері, мінез-құлқы мен наным-сенімінің шынайы көрінісі. Мәдениет кеңістігінде кеңінен қолданылады, өзге халықтар танымына тікелей ықпал ететін тарихы терең ұғым. Режиссерлер шығармашылығындағы қазаққа тән мінез-құлық пен ұлттық менталитетті тығыз байланыстыратын тағы бір компонент – ол ұлттық болмыс. Ұлттық болмыс дегеніміз – өзге елдің өкілдеріне айрықша көрінетін белгілі бір халықтың ерекшелігі. Ұлттық болмыс пен ұлттық менталитет бір-бірімен тығыз байланысты. Осы ретте Б.Ф. Поршнев былай дейді: «Ұлттық болмыстың ядросы – «біз» ұғымының жеке немесе ұжымдық деңгейі. Материал алғашқы қауымдық қоғам өмірінде ғана емес, әртүрлі тарихи кезеңдерде де көрінеді. Кейде, тіпті, «олар» деген ұғым болса да, «біз» ұғымы жоғалып кетеді. «Олар» – «біз» емес немесе керісінше, «біз» – «олар» емес» [2, 12 б.].

1960-1970 жылдардағы және бүгінгі қазақ көркемсуретті киносындағы ер адам бейнесінің арасында айырмашылық та, ұқсастық та кездеседі. Қазақ кино өнерінің тарихында өжет, батыл, батыр кейіпкерлерімен қоса жеңілген, әлсіз, жалған намысты ер адамның бейнесі де бар. Тарихи оқиғаларды суреттейтін фильмдерде, тиісінше нар тұрғалы, кесек мінезді батырлардың бейнесін ұсынады. Осы ретте Ш. Аймановтың «Махаббат туралы аңыз» фильміндегі (1954) кейіпкерлердің кескін-келбеті, бейнесі түпнұсқадан алшақтамауға тырысқан. Мәселен, ертедегі (XII-XIII) қазақтардың киім үлгілері мен әдет-ғұрпы фильмде көрініс табады.

1950 жылдардың екінші жартысынан бастап қазақ киносының тарихында кейіпкер бейнесі тұрғысынан тың өзгерістердің орын алғаны көпшілікке белгілі. М. Бегалиннің «Оның уақыты келеді» (1957) фильміндегі Шоқан Уәлихановтың (Нұрмұхан Жантөрин) бейнесі – аталған өзгерісті енгізушілердің бірі. Ғалым, ағартушы Ш. Уәлихановтың өмір жолына арналған бұл тарихи ғұмырнамалық фильмнің қазақ киносының «алтын қорынан» орын алғаны сөзсіз. Кинотанушы Бауыржан Нөгербек өзінің «На экране «Казахфильм» атты кітабында сол кезеңдегі ресейлік және отандық кинотарихшыларының фильм туралы ойларын сараптай келе былай дейді: «Қазақ кино өнерінің тарихында алғаш рет дәстүрлі кеңестік тарихи-биографиялық жанрдағы фильмдерде интеллектуалды кейіпкер пайда болды. Идеялық тұрғыда кейіпкердің басты ерекшелігі өзінің мінез-құлқының арқасында жарқын болашаққа деген күресін көрсетті» [3, 49 б.].

Расында да, тарихи тұлға Ш. Уәлиханов арқылы қалың көрермен ағартушылықтың қыр-сырын түсінуге қызыға бастады. Шоқан Шыңғысұлының ғылымға көңіл бөлуі оның отансүйгіштік қасиетін

арттыра түсті. Мысалы, фильмде өзінің үйіне оралған сәттегі дастархан басында әкесімен тілдескен диалогы бар. Ғылым жолында шет жүрген баласына алаңдаған әкесі бірнеше сұрақ қояды. Киім үлгісінен бастап сөйлеу мәнеріне дейін аса мән берген әкесі өзгерген баласын қабылдай алмайды. Қашқарияға жасаған саяхатын сынға алып, бар атқарған жұмысына күмәнмен қарап, қолдау көрсетпейді. «Түптің түбіне келгенде ол жақ саған не үйретті?» деген сұрақ қояды. Сол кезде Шоқан Шыңғысұлы: «Әділдік пен шыншылдыққа үйретті», - дейді.

Шын мәнінде, қай елде, қай жерде жүрсек те, ең басты құндылығымыз – әділдігіміз мен адалдығымыз бізді алға жетеледі. Отыз жылдық ғұмырын ағартушылыққа арнаған Шоқан Уәлихановтың бейнесі – қазақ қоғамындағы ер адам бейнесінің үлгісіне айналып отыр. Кеңестік кезеңде түсірілген бұл тарихи-биографиялық фильм белгілі этнограф әрі саяхатшы Ш. Уәлихановтың қызметтік өмірін баяндап қана қоймай, шыншылдыққа да жетелейді. Киношығармадағы басты кейіпкердің бейнесі ер адам бойындағы ержүректілікті көрсетеді.

Шәкен Аймановтың «Бір ауданда» (1960) фильмінің басты кейіпкері Сабыр Баянов (Шәкен Айманов) қазақ қоғамындағы орта жастағы ер адамның бейнесін сипаттайды. Ер адамның бойынан әрқашан табылуы керек қасиеттердің бірі – қызметте де, отбасында да, дос-жараның арасында да сыйлы болуға деген ұмтылысы көрсетіледі. «Бір аудандағы» Сабыр Баянов бейнесі арқылы сол кездегі халықтың ішкі психологиялық жай-күйі мен сыртқы әлеуметтік жағдайына үңіле аламыз. Аудан басшысы Сабыр Баяновтың ішкі мұңы сол уақыттағы халықтың кеңес үкіметіне деген наразылығын тудырушы фактор ретінде қабылдауға мүмкіндік береді. Бір қарағанда бейбіт өмір сүріп жатқан аудан халқының тыныштық пен қақтығыс, үміт пен күдік, ескілік пен жаңашылдық арасындағы арпалысын көрсетеді.

Идеялық көзқарастары әрқилы, ара қатынасы өзара қақтығысқа толы аудан басшысы Баянов пен белсенді жас буын өкілі Дүйсен Бектасовтардан (Асанәлі Әшімов) 1960-1970 жылдардағы қазақ киносына тән типтік бейнелерді көреміз. Бұл – ұрпақ сабақтастығы арасындағы сызаттың пайда болуы. Орта және жас буын өкілдерінің ойлау қабілеті, таным кеңістігі әртүрлі екеніне байланысты түсініспеушіліктердің туындауы заңды. Д. Бектасов пен С. Баяновқа тән ортақ ұқсастық – екеуі де ел болашағы үшін алаңдайды. Ұлт тағдырына бей-жай қарамайтын намыстың болуы – ер адам бойынан табылуы керек ең басты қасиеттің бірі.

Кинотанушы Нәзира Рахманқызы өзінің «Шәкен Айманов фильмдеріндегі көркемдік тартыс» деп аталатын ғылыми зерттеу мақаласында екі көзқарастың қақтығысын, өзара тартысын фильмдегі

мына бір диалогтар арқылы кеңінен талқылайды. Мақалада бұл диалог былай беріледі:

«С. Баянов: Қателесесің, қымбатты Александр Михайлович! Мақаланың маған, менің мақалаға ешқандай қатысымыз жоқ. Оның үстіне мен бұл мақалаға аудан басшысы ретінде қарсымын. Иә, қайталаймын, қарсымын! Тіпті, бюро жолдас Бектасовтың ұстанымымен келісіп отырса да. Маған партияның мал шаруашылығына қатысты мәселелерге кесірін тигізіп отыр деген ауыр айып тағылды. Бюро мені әрі қарай ауданды басқара алмайды деп отыр.

А. Крылов: Солай ма?

Айша: Қалайша, сол мақала үшін бе? Сабыр? Дүйсен?

Д. Бектасов: Мәселе мақалада емес.

С. Баянов: Сонда неде болыпты?

Д. Бектасов: Барлығына өзіңіз кінәлісіз, Сабыр аға. Бюрода көрсеткен қылықтарыңыз, мінезіңіз...

С. Баянов: Менің мінезім ұнамайды екен бұларға. Өйткені, бос сөзді жаным жек көреді.

Әбіш: Сабыр, мақала ұнады емес пе (Александр Михайловичті көрсетіп)? Маңызды мәселе.

С. Баянов: Ол жергілікті жағдай туралы не біледі? Саша, біздің аудан туралы не білесің? Ал айтшы.

А. Крылов: Енді... Аз білемін, мойындаймын…

С. Баянов: Міне бәрі осылай. Білмейді, бірақ, іске араласады.

А. Крылов: Алғабас ауданының «пекин» үйректерінен бас тартқаны рас па?

С. Баянов: Иә, бас тарттық. Ол үйректердің бізге қажеті жоқ. Біздің аудан асыл тұқымды қой өсіреді. Ең жақсы жүн де бізде.

Әбіш: Ең жоғарғы сапалы сүтті де біз береміз.

А.Крылов: Аудандағы қойдың саны қанша?

Әбіш: Жүз елу мың.

А. Крылов: Мемлекетке жылына қанша ет өткізесіздер?

С. Баянов: Бір жарым мың тонна.

А.Крылов: Олай болса, жыл сайын елу мың қой етке өткізіледі. Әрине, егер олар етті, қоңды болса ғана. Солай емес пе? Мұндай қойды өсіру үшін қанша уақыт кетті? Ең аз дегенде, екі жыл қажет болады. Ал бес жүз мың үйректің етінің салмағы елу мың қойдың салмағымен бірдей.

С. Баянов: Олармен кім айналысады? Қарт Атабай, әлде Смағұл ма? Әлде Айша ма? Мүмкін, мені өтінесіңдер?

Д. Бектасов: Адамдарды табамыз. Жастарды шақырамыз. Әйелдер көмектесетін болады.

С. Баянов: Әрине, сіздер табасыздар. Бүгін үйрек, ертең қоян, ал бүрсігүні шошқа асыра деп бұйырарсыңдар, мүмкін. Қалауың осы ма?

Д. Бектасов: Неге өсірмеске?

С. Баянов: Өйткені, біздің ауданда тұратын жергілікті тұрғындардың басым көпшілігі – қазақтар. Ғасырдан ғасырға, ұрпақтан ұрпаққа жалғасып келе жатқан өзіміздің салт-дәстүріміз бар. Оларды сыйлау керек.

Д. Бектасов: Мен де осы жерде туып-өстім. Бірақ, сіз екеуіміз оны әрқалайша сүйеді екенбіз және түсінеді екенбіз.

С. Баянов: (мырс етіп): Міне, міне! Әрқалайша!

Д. Бектасов: Сіз, мысалы, шопан үшін ең жақсы өмір қой бағу және жыл бойы киіз үйде тұру деп есептейсіз. Ал мен басқа өмір бар деп отырмын. Болуы тиіс! Бізге ендігі жерде аталарымыздың романтикасы қажет емес!

С. Баянов: Барлығынан бас тартқаның, безінгенің ғой!

Д. Бектасов: Иә, солай! Біздің мәдениетті әрі бақытты өмір сүруімізге кедергі жасайтын барлық жағыдайдан бас тартуымыз керек! Тіпті, ішіңіз ашып тұрса да, бас тарту қажет! Менің таңғалатыным – сіз ақылды адам, коммунист бола тұра, осыны түсінгіңіз келмейді.

С. Баянов: Сенің жүрегіңде қасиетті ештеңе де қалмағанына таңғалып отырмын. Халықтың дәстүрлері де, оның ұлттық ерекшеліктері де сен үшін маңызды емес. Ештеңе де! Бәрін ұмытыпсың! Барлығын!

Д. Бектасов: Жоқ, ұмытқан жоқпын! Мен тек дәстүріміздің барлығын сіз екеуміз коммунизмге алып бара аламыз ба деп ойлаймын. Екеуміздің қайсымыздікі дұрыс екенін уақыт көрстеді.

С. Баянов: Уақыт емес, халықтың өзі дәлелдейді. Сен өзіңнің халқыңды білмейді екенсің.

Д. Бектасов: Меніңше мына сіз білмейсіз халқыңызды. Шынтуайтына келгенде, тіл тигізіп отырсыз. Айналаңызға қараңыз, әлемге көзіңізді айқара ашыңыз. Адамдар ғарышты игеріп, атомдық мұзжарғыштар салып жатыр. Ал сіз қаусаған, ескі киіз үйден айырылғыңыз келмейді» [4, 28-30 бб.].

Кинотанушы Нәзира Рахманқызы фильмнің дәл осы сәтін кеңінен талдай келе: «Шын мәнінде, кеңес өнері мен әдебиетінде «қызыл цензураның» қайнап тұрған кездің өзінде кейіпкерлер тарапынан (әсіресе, Баяновтың) экраннан дәл осы сөздерді айтқызу Шәкен Айманов болмысының кесектігін айқын дәлелдейді» [4, 84-85 бб.] дейді. Расында да, Сабыр Баянов бұл кикілжіңде жеңілдім деп бас изегенімен, оның ішкі жан-дүниесінің наразылығын фильмдегі соңғы кадрлар суреттеп береді. Назира Рахманқызы панорама арқылы түсірілген тылсым табиғаттың көрінісі Сабыр Баяновтың өз өміріндегі

аса бір қымбат дүниемен қоштасып тұрғандай оқылады деген пікірімен бөліседі. Шынымен де сол бір аса қымбат дүниенің бірі – ұрпақ сабақтастығы. Сабыр Баяновтың даналығы өзінен кейінгі ұрпаққа – Д. Бектасовқа жол беруінде болып отыр. Бектасов екеуі арасындағы өмір жайлы көзқарастары екі түрлі бола тұра, Сабыр Баянов үлкендік ізетін танытты.

1960-1970 жылдардағы қазақ киносының «алтын қорына» енген фильмдердің ұқсастығы – олардың барлығында кездесетін қандай да бір қақтығыстың орынды әрі көркем суреттелуінде. Мәселен, М. Бегалиннің «Оның уақыты келеді» фильмі мен Ш. Аймановтың «Бір ауданда» фильміндегі басты кейіпкерлердің қақтығысы, ішкі наразылығы, оқиғаның өрбуі ұқсас келеді. Мысалы, екі фильмдегі Сабыр Баянов пен Шоқан Уәлихановтардың бейнесі – қазақ қоғамындағы үлгілі, парасат пайымы жоғары ер адамдардың бейнесі. Ш. Уәлихановтың өмірі арқылы мыңдаған көрерменнің ойына сан сауал қалдыра білген «Оның уақыты келеді» фильмінің белгілі классик режиссер М. Бегалиннің шығармашылығында алатын орны ерекше. Нұрмұхан Жантөриннің сомдауындағы Шоқан Уәлиханов ақсүйектердің бейнесін еске түсіреді. Ал Ш. Аймановтың «Бір ауданда» фильміндегі Сабыр Баяновтың бейнесі өзінің даналығымен есімізде қалды.

«Қазіргі заманғы мәдениеттегі ер адам бейнесін төрт типке жатқызамыз. Бірінші, табандылық қасиеті басым, екінші ер мен әйел арасындағы теңдікке (феминист) көзқарасы бейім, үшінші екіжақты бағытты ұстанушы, соңғысы – өзіндік ойы толығымен қалыптаспаған ер адам бейнелері. Бірінші типке үздік фермер, мінсіз тұлғаны суреттейтін кейіпкер бейнесін айтамыз. Екіншіге, инфантилзм мен сентиментализмге шалдыққан ер адам бейнесін, үшіншіге қарапайым, жағдайы орта азаматтарды қоссақ, соңғысына жалқау әрі ынжық, ішімдікке әуес кейіпкерлерді жатқызамыз» [5, 5 б.].

Қай киношығарманы алып қарасақ та, міндетті түрде кездесетін батыр мінезді ер адамға қарсы келетін жағымсыз кейіпкерлер бар. Ш. Аймановтың «Дала қызы» фильміндегі Малбағар (Жағда Оғызбаев) – байлық құмар, ынжық, мінез-құлқы жағымсыз кейіпкер. Фильмдегі қақтығыстың тууына себепші Малбағарды салыстырмалы түрде алып қарасақ, біздің қоғамдағы материалдық құндылықтарды биік қоятын, дүниеқоңыз, айлакер адамның бейнесін көз алдымызға әкеледі. Озбырлығымен көзге түскен Малбағарға кереғар болған Ақтанбайдың адамгершілігі мен көрегендігін байқаймыз. Қазаққа тән сабырлылық пен азсөзділіктің астарында дұрыс тәрбиенің жатқандығы, мінез-құлықтың көркемдігі көрінеді. Қалың көпшілікке үлгі ретінде берілген бұл Ақтанбай болмысының жағымды тұстары басым. Малбағар мен

Ақтанбай бейнелері ер адам бойындағы ішкі қақтығыстарды суреттейді. Әрбір адамның ішінде позитивті және негативті ойлардың күресуі, эмоцияны сыртқа шығару қаншалықты маңызды екенін ұғындырады. Егер ер адам өзінің ішкі жай-күйін, күйзелісі мен уайымын немесе қандай да бір қуанышы мен жетістігін өзгелер жеткізер болса, ең алдымен Ақтанбай кейіпкер секілді салқынқандылық танытып, ақылға жүгінуі тиіс. Ер адамның мінез-құлқын көрсететін негізгі факторлардың бірі – ақыл.

Кинотанушы Н. Рахманқызы өзінің «Қазақ киносындағы әке бейнесі» мақаласында «Тұлпардың ізі» фильміндегі қарт Танабай мен ұлы Тұрар туралы былай дейді: «Тұлпардың ізі» фильмінде әке мен бала болмысының арасында рухани алшақтық жатқанын жоғарыда айтып өттік. Яғни баласы әке ұстанған дала заңына қарсы шықты, қасындағы серігін боранды түнде жалғыз қалдырып кетті. Баласының қорқаулығы, сатқындығы мен ездігі әке болмысына, дүниетанымына тым жат, тым бөтен. Әке – балаға сыншы. Әкесі Тұрарға сынап қарайды. Іштей тынады. Әке тарапынан айтылып жатқан артық сөз жоқ. Бірақ актердің бет-жүзінің, көзқарасының, қас-қабағы мен қимыл-қозғалысының өзінде-ақ барлығы сайрап жатыр» [6].

Қазақ қоғамына тән ұяңдық, аз сөзділіктің астарында рухани алшақтықтың барын байқамыз. Әкені қас қабағынан түсіну принципі әр балаға әртүрлі әсер ететінін ескерсек, есейген Тұрардың есті әрекеті қатаңдықпен ғана өлшеніп қалды. Тереңіне үңілсең астарын таба алмай қаласың, ал әке бейнесіндегі бір ғана көзқарастың өзі іштей тынуды айрықша суреттеп берді.

Белгілі режиссерлер Ш. Айманов, М. Бегалин, А. Қарсақбаев шығармашылығындағы ер адам бейнесі табиғатынан батыр, өжет, күресшіл ұрпақ ретінде көрсетіледі. Кейіпкері арқылы өзінің көзқарасын білдіру, ішкі жан толғанысын көрсету 1960-1970 жылдары түсірілген, соның ішінде Абдолла Қарсақбаевтың тарихи-революциялық жанрындағы фильміндеріне тән негізгі ерекшеліктердің бірі екенін айтуымыз керек. Мысалы, «Даладағы қуғын» (1979) фильміндегі хронологиялық уақытты алып қарасақ, әр кейіпкердің өз дәуіріне тиесілі айырмашылығын көрсетеді. Хамит – аңғал кейіпкер, аққөңіл, бұйрықты бұлжытпай орындайтын тәртіпті адам. Оны елін сүймейді, өзгелерге қарсы шығады не болмаса сатқын деп жазғырудың еш қажеті жоқ. Хамит бейнесін сомдаған белгілі актер Досхан Жолжақсыновтың ішкі энергиясы, жастық жалыны кейіпкерінің қызбалығын, ызасын, намысын жеткізе алды.

«Даладағы қуғын» фильміндегі кесек бейненің бірі деп Құдірені айта аламыз. Бірі жағымды, бірі жағымсыз кейіпкерлердің бейнесі де

диалогтар арқылы ашылады. Төменде Ақан шал пен Құдіре арасындағы әңгімеден мысал келтірсек.

Ақан шал: Шашымның ағын сыйласаңшы.

Құдіре: (сәл ойланып) Қымыз ішкім кеп тұр. Шаштың ағын сыйлап, сөзге тоқтауы – қазақ жігітіне тән мәрттік пен тектіліктің көрінісі.

Құдіре: (қымыз ішіп болған соң) Жарайды. Бір жолға аядым сені. (Кетіп бара жатып бұрыла қап, дастарханда ғы кесені атып түсіреді. Сейсенбаев жылайды)

Құдіре: (қарқылдап күліп) Өкіметтің жылағанын көрсем, рахаттанам. Бейшаралар! Жылайды.

Қырғыз актері Әшір Шоқыбаев сомдаған Құдіре бейнесі еркіндікті қалайтын есті кейіпкер. Еркін деп айтуымыздың себебі ол үкіметке бағынбайтын қарсылық таныта білді. Шынымен де, «Қилы кезең», «Даладағы қуғын» фильмдеріндегі кейіпкерлердің болмысынан қазақилықтың иісі аңқып тұрады, қазақ кино әлеміне талантты актерлер келе бастайды. Бұл – кеңестік кезең цензурасының сүзгісінен аса ұқыптылықпен өткен, кейіпкерлердің терең психологиялық бейнесін қалыптастыра алған фильмдердің бірі.

Қорыта айтқанда, 1960-1970 жылдар аралығында жарық көрген көркемсуретті кинофильмдердегі кейіпкер бейнесінің қазіргі көрерменге берері көп. Классик режиссерлердің шығармашылығындағы қай фильмі болмасын, өз заманының көрінісін суреттеп бере алғанымен ерекшеленеді. Олардың фильмдеріне тән ортақ ұқсастықтың бірі деп мәңгілік тақырыптардың қозғалуын айтуға болады. Жер мәселесі, ұлт тағдыры, салт-дәстүр көрінісі, ер адам болмысы арқылы суреттелген елдің әлеуметтік жай-күйі сынды өзекті мәселелерді жеткізуі қоюшы режиссердің шеберлігін аңғартады. Алайда сол жылдарға тән цензураның көп тақырыпты ашық айтуға мүмкіндік бермегені белгілі. Дегенмен көптеген фильмдерде бұл мәселелер кейде кейіпкердің көзқарасымен, іс-қимылымен немесе қарапайым детальдың көмегімен-ақ айтылған еді. Ол шығармалар ең алдымен өз ұлтына деген шын жанашырлықтың көрінісін суреттейді. Әр кейіпкердің оғаш қылығының артында оны ақтап алуға тұрарлық іс–әрекеті дайын тұрады. Жоғарыда аталған кейіпкерлердің бейнесі олардың ішкі психологиясымен тығыз байланысып жатыр. Ал бұл ер адам бейнесі мен ұлттық менталитет арасындағы тығыз байланысты анықтауға көмектеседі.

1960-1970 жылдарғағы қазақ киносына тән жаңалықтардың бірі – фильмнің идеялық мазмұнының трансформацияға ұшырауы болды. Фильмде кейіпкер психологиясы арқылы берілетін тәсіл – оңтайлы шешім деп есептелді. Бұл сол уақыттағы цензураға деген қарсылықтың

бір көрінісі еді. Есесіне жылымық кезеңін қамтитын бұл фильмдерге тән ортақ қасиет – шынайылық болды. Ал бүкпесіз шындық әрқашан өз көрерменін табатыны анық.

Жалпы кейіпкер бейнесінің түрлі өзгеріске ұшырауы уақыт тұрғысынан алып қарағанда заңды құбылыс. Әсіресе қоғамның әлеуметтік және саяси жағдайын сипаттайтын, идеологияны көрсететін бірден-бір дәлелі – кинематография саласы. Кино әлеміндегі кейіпкерлер үлкен бір ұжымның көрінісін сипаттап қана қоймай, ер адам бейнесі немесе әйел адам бейнесі болсын, әрқайсысының айтар ойы мен идеологиялық бағытта атқаратын қызметі бар. Осы тұрғыдан алып қарағанда, 1960-1970 жылдардағы қазақ киносындағы ер адам бейнесі мен ұлттық менталитеттің көрінісі, оның атқаратын маңызы орасан зор.

Әдебиеттер:

1 Туякбаева А. Қазақ кино өнеріндегі салт-дәстүрлер мен рухани құндылықтардың көрінісі // 6D040600 «Режиссура» мамандығы бойынша Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. – Алматы: Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2018

2 Ногербек Б. На экране «Казахфильм». – Алматы: RUAN, 2007

3 Орлянский С. Трансформация образа мужчины в современной культуре // Кандидатская диссертация на соискание научного звания кандидата философских наук. – Москва: 2004

4 Рахманқызы Н. Қазақ киносы: кеше және бүгін. – Астана: Фолиант, 2017

5 Исакова И.Н. Теория литературы: Анализ художественного произведения // Лингвокультурологический тезаурус «Гуманитарная Россия». – Москва: ООО «ОСЗ» по заказу Федерального Агенства по образованию, 2009

6 Рахманқызы Н. Қазақ киносындағы әке бейнесі // «Қазақ әдебиеті», 4 наурыз, 2016

Kurmangaliyev Yerkebulan
Mukusheva Nazira

FEATURES OF CAMERA MOVEMENT IN THE FILM «BRAVE THOUSANDS OF CHILDREN»

Құрманғалиев Е.У.
Мұқышева Н.Р.
өнертану кандидаты, профессор

«ЖАУЖҮРЕК МЫҢ БАЛА» ФИЛЬМІНДЕГІ КАМЕРА ҚОЗҒАЛЫСЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Қазақ киносы – ұлттық құндылықтарымызды айшықтайтын өнер әрі патриоттық рухтың қайнар көзі, рухани болмысымыздың айнасы іспетті. Әсіресе, соңғы он-он бес жылда түсірілген патриоттық сипаттағы фильмдер еліміздегі кино өнерінің абыройын асқақтатып, көрермен санын едәуір арттырды. Қазақ киносына деген үмітті көзқарасты, оң имиджді қалыптастырды. Осы ретте бұл фильмдерді түсіруге тікелей атсалысқан операторлардың еңбегін жоққа шығара алмаймыз.

Операторлардың кәсіби шеберлігі мен тәжірибесі фильмдерден анық көрінеді. Осы мақалада жастарды отансүйгіштікке баулитын, Тәуелсіздік жылдарында жарыққа шыққан, патриоттық рухты оятатын фильмдердің бірі – «Жаужүрек мың бала» фильміндегі камера қозғалыстарының ерекшеліктері қаралады. Операторлардың кино түсіру барысындағы батыл қадамдары бағаланады және ондағы камера қозғалысының ерекшеліктері талданады.

Кинодағы операторлық өнер және оның маңызы туралы аз зерттеліп, айтылып жүрген жоқ. Бұл мәселе кино пайда болғалы талай зерттеушінің еңбегіне арқау болды. Дегенмен әлі де зерттеуді қажет ететін маңызды тақырып. Себебі, операторлық өнер – күрделі әрі қызықты өнер, ондағы түрлі детальдар мен қозғалыстың өзі ғылыми зерттеулерге арқау болары сөзсіз.

Белгілі ресейлік кинорежиссер *Вадим Абдрашитов:* «Оператор – экрандық бейне мен кино-видео фильмнің мәнін келтіретін маңызды маман. Фильмнің стилі мен жанрын айқындау операторлардың жұмысы мен шығармашылық шеберлігі арқылы жүзеге асады. Олардың ең жақсы туындылары – кинематографияның жоғары жетістіктері» деген тұщымды пікірін айтқан болатын [1]. Кинорежиссердің бұл сөзі ақиқат деп пайымдаймыз. Себебі шын мәнінде фильмнің сапалы немесе сапасыз шығуы, тартымды немесе қызықсыз болуы оператордың қарым-қабілетіне, тәжірибесі мен тәліміне, тапқырлығы мен көрегенділігіне тікелей байланысты болмақ.

«Оператор – шығармашылық мамандықтың бірі. Оның көмегімен қозғалмалы сурет пленкаға түсіріледі және сол түсірілім аппаратына жауапты маман. Оператор фильмнің визуалды шешімі мен кескіннің фотографиялық сапасына жауап береді, сонымен қатар арнайы эффекттер жасауға тікелей қатысады» [2]. Нақтырақ айтсақ, оператор – бұл жарықтандырудың экспрессивті мүмкіндіктерін білетін, кинотеатрлар мен оптика құралдарын, сондай-ақ қосалқы камера жабдықтарын, яғни вагонеткалар мен крандарды, стедикамдар және тағы басқа құралдарды жетік меңгерген маман.

Қазақстандағы кинооператорлық өнер ұлтты кино өнерімен бірге дамыды. Ал Тәуелсіздік алған жылдардан бастап жаңаша мазмұнға ие болды. Сонымен қатар, кино саласының менеджерлеріне берілген мүмкіндік пен заманауи технологиялардың, киноаппараттардың мүмкіндіктері шығармашылық топтардың шабытын одан сайын шыңдай түсті. Тарихи, ұлттық құндылыққа толы, рухани бай фильмдердің дүниеге келуіне себеп болды. Соның бірі – «Жаужүрек мың бала» көркем фильмі. Бұл қазақ халқының асыға күткен тарихи фильмі болды. Онда қазақ халқының жоңғар шапқыншылығына қарсы ерлікпен күрескен ерлігі баяндалады. Тарихи оқиға XVIII ғасырдың бірінші жартысын қамтиды. Сол кезде қазақ жасақтары бірігіп, басқыншыларға тойтарыс беріп, майданда шешуші жеңістерге жеткен көріністері бейнеленеді. Фильм желісі бойынша, осы соғыста ел үшін күрескен жауынгер ер-азаматтар қатарында жаужүрек Сартай батыр да ту көтеріп, өзі қатарлас өрімдей жас сарбаздарды жорыққа бастап шығады. Мың бала атанған Сартай жасағының табандылығы, ұлттың болашағы үшін жас басын өлімге тіккені көрсетіледі. Шәкен Айманов атындағы «Қазақфильм» киностудиясы түсірген «Жаужүрек мың бала» көркемсуретті фильмін 2012 жылғы қазақ киносындағы ең ірі әрі бірегей жоба деп атауға толық негіз бар. Режиссер Ақан Сатаев түсірген бұл фильм қазақ қоғамының үлкен қолдауына ие болды. Себебі, шын мәнінде патриоттық рухты оятатын құдыретке ие әрі сапалы түсірілген фильм болды. «Жаужүрек мың бала» бұған дейінгі көтере алмаған жүкті арқалауға тырысты. Аталған фильмде 99 пайыз өз еліміздің мамандары, актерлері жұмыс жасады. Басты рөлдерді ойнаған жастар – Асылхан Төлепов, Аян Өтепберген, Құралай Анарбековалар аға буын актерлер – Досқан Жолжақсынов, Төлеубек Аралбай, Болат Әбділманов, Берік Айтжанов, Нұрлан Әлімжан сынды актерлерден еш кем түскен жоқ. Фильмнің тұсауы Қазақстанда 2012 жылы 3 мамырда кесілді. Фильмнің ұраны – «Туған ел, сүйген жар, намыс үшін от кешкендер» деп аталды [3].

Ұлыбританияның кинопродюсері Пьер Спенглер: «Фильмнің сапасы, актерлердің шеберлігі үлкен әсер қалдырды. Барлығы,

эпикалық аясы, трюктері және басқа элементтері де жоғары деңгейде. Бұның барлығы көрерменді қызықтыруы керек. «Мың баланы» көрген сайын Қазақстанға баруға себеп іздеп, сонда бір фильм түсірсем деймін. Осындай сапалы кино мен үлкен әлеуетке ие қазақстандық кинематография саласының бағындырар биігі әлі алда» деп фильмге жоғары баға береді [4].

Қазақ тарихын бейнелейтін фильм тоқсан күнде түсірілді. Әуелі фильмнің түсірілімі ақпан айында Қапшағай аумағында басталды. Көктемде Шарын шатқалында, кейін Қапал-Арасан өлкесінде түсірілді. Жаз мезгіліндегі түсірілім жұмыстары Қапшағай аумағында, Таңбалы тас шатқалында жалғасты. Соңғы түсірілім жұмыстары Үлкен Алматы көлінде жүргізілді. Басты және басқа да кейіпкерлердің костюмдері фильмнің оқиғасы өтетін уақытқа сай арнайы тапсырыспен тігілген. Жоңғар мен қазақ сарбаздары үшін оқа-әшекейлер, қару-жарақтар, сауыт-саймандары мен ат-әбзелдерін отандық шеберлермен қатар, Британия, Қытай, Үндістан, Беларусь компаниялары арнайы жасаған. Тарихи әрі шынайы шығу үшін барлық реквизиттер көне үлгіде жасалған. Фильм түсіру жұмыстары басталмай жатып, барлық актерлер атқа жайдақ міну, қару-жарақтарды ұстау, садақ ату сияқты тағы да басқа көптеген өнерден дәріс алған.

Жоңғар шапқыншылығы кезінде өр мінезді өжет жастар жауға қарсы шығып, ересек сарбаздармен бірге кең байтақ жері мен елін қорғауға бел буады. XVIII ғасырдың басында орын алған «Ақтабан шұбырынды» ұлы қайғысы мен қазақ халқының жоңғар халқымен болған соғысы көрініс табады. Шытырман оқиғаға толы тарихи кезеңде ерлік көрсеткен қазақтың ұл-қыздары мен батыр тұлғаларының болмысы бейнеленеді. Фильм соңында қазақ пен жоңғар тартысының аяқталуына ықпал еткен Аңырақай шайқасы көрсетіледі.

Фильм туралы тарих ғылымының докторы, профессор Қинаят Зардыханұлы: «Жаужүрек мың бала» – тарихи деректі емес, көркем фильм. Сондықтан картинада тарихи оқиғалар образды түрде берілді. Мұнда көркемдік әрлеу, мәнерлеу және сюжет бар. Тарихта нақты «Мың бала» деген оқиға жоқ. Бұл – арманнан туған аңыз. Алайда жер-жерде ауыздан ауызға тараған жырларда Сартай батыр туралы, «Мың бала» оқиғасына қатысқан адамдар туралы аңыздар бар. Негізінен «Жаужүрек мың бала» режиссердің, операторлардың, актерлердің қабілеттілігінің арқасында сәтті шықты деп ойлаймын», - деп шынайы лебізін білдіреді [5].

Фильм түсіру тек өнер ғана емес, сондай-ақ үнемі шеберлікті дамыту және киноға деген қызығушылықты арттыру үшін көп жылдық тәжірибе қажет екенін және фильмнің сапалы әрі шынайы шығуына оператордың қосатын үлесінің зор екенін жоғарыда айттық. Ал

«Жаужүрек мың бала» фильмін түсірген операторлар кино саласында өзіндік бай тәжірибесі бар кәсіби мамандар болды.

«Жаужүрек мың бала» фильміндегі камера қозғалысының түрлері мен ерекшеліктерін, қолдану аясы мен тәсілдерін талқыламас бұрын, фильм түсіру кезінде операторлардың жиі қолданатын камера қозғалысының негізгі түрлері мен олардың ерекшеліктеріне назар аударайық. Камераның қозғалысы әдетте механикалық қозғалыс түрінде сезілетін (Pedestal, Dolly және Truck) және адамның қозғалысы ретінде сезілетін (Tilt, Pan, Roll) болып екі түрге бөлінеді.

1. Dolly: алға немесе артқа жылжу. Бұл стедикамдар шықпай тұрған кезде салмағы ауыр камераларды арбаға салып жылжытып жүру үшін қолданылған, теміржолға өте ұқсас рельстерге байланысты шыққан атау. Dolly-in тіркесі затқа камерамен жақындауды білдіреді, ал Dolly-out масштабтаусыз объектімен камерадан алшақтауды білдіреді.

2. Pedestal: мұндай қозғалысты әдетте Boom, Jib немесе Crane деп те атайды. Бұл камераның жоғары немесе төмен осін өзгертпестен тік немесе көлденең жылжыту болып табылады. Оператор тіреуіштің екі түрін жасай алады: pedestal – pedestal up «камераны жоғарыға жылжыту» дегенді білдіреді; ал pedestal down – «камераны төмен жылжыту» дегенді білдіреді. Мұндай қозғалыс кезінде камера қисаймайды, бірақ лифт сияқты толығымен жоғары және төмен қозғалады. Ол үшін көбінесе арнайы операторлық, камералық крандар қолданылады.

3. Truck: dolly-ға ұқсайды, тек қозғалыс артқа және алдыға емес, оңға және солға болады. Trucking сол жаққа апару көлденең осін қозғалыс осіне перпендикуляр ұстай отырып, камераны физикалық түрде солға жылжыту дегенді білдіреді. Trucking-ті тасымалдауды панорамамен (pan) шатастыруға болмайды, мұнда объектив бір жағына немесе екінші жағына бұрылған кезде камера тік осіне бекітілген.

4. Pan (панорамалау): камера объективін бір бағытқа немесе қарама қарсы бағытқа бұру. Осы кезде камера бір орында тұрады. Оң жаққа қараңыз, сосын сол жаққа бұрылып қараңыз десе, бұл панорама деген сөз.

5. Tilt (еңкею): камера объективін жоғары немесе төмен қарату. Осы ретте объективтің бағыты өзгеріссіз қалады. Басыңызды жоғары-төмен изеу – tilt болып табылады.

6. Roll (кран): камераны бүйіріне қою – roll. Әдетте, ит жануар адамды түсінбегенде солай басын төмен салбыратады. Өте сирек орындалатын қимыл және ол тек спецификалық мақсатта ғана қолданылады.

7. Zoom сияқты камераның «қозғалыс» типіне жеке тоқталу қажет деп есептейміз. Zoom (зум) – бұл көптеген адамдар білетін камераның белгілі бір қабілет түрі. Бұл объектіні алшақтату немесе тым жақындату үшін объектінің фокустық қашықтығының өзгеруі. Қазіргі күні камералардың көпшілігінде zoom функциясы орнатылған. Кейбіреулерде zoom-ды қолмен реттеу мүмкіндігі бар және олардың басым бөлігінде zoom қызметінің жылдамдығы да сан алуан, ал көбінесе бірнеше есе үлкейту жылдамдығы бар. Zoom – бұл ең көп қолданылатын камера қозғалыстарының бірі және мұны операторлардың көпшілігі қолданады. Zoom объективтің фокустық қашықтығын өзгертеді, бұл кең бұрышты бұрмалауды немесе өріс тереңдігінің өзгеруін тудыруы мүмкін. Бұл өте табиғи емес қозғалыс. Осы себепті zoom-нан гөрі dolly-ді қолданған тиімдірек болады. Егер сізге zoom-ды қолдану қажет болса, оны өте баяу режимге қойған абзал.

Осылайша біз камера қозғалысының түрлері мен ерекшеліктерін ажыратып, қай типті қолданғанда қандай өзгеріс болатынын жіктеп алдық. Енді зерттеу нысаны болып отырған «Жаужүрек мың бала» фильміндегі камера қозғалысының түрлері мен ерекшеліктерін, қолдану аясы мен тәсілдерін қарастырайық.

«Жаужүрек мың бала» 2012 жылы жарыққа шықты. Кеңес дәуіріндегідей емес, бұл кезеңде технологиялық мүмкіндіктер зор болды. Кино түсіруге қатысушы операторлар жоғарыда аталған камера қозғалыстарының негізгі түрлерін толық меңгере отырып, оны фильм барысында кеңінен қолданды. Оған «Tokio Pioniwa film» президенті Такаши Ниваның: «Өте тамаша фильм! Көп нәрсе тарта білді, тарихи кезең жақсы бейнеленген, көрікті табиғи орындар көрсетіледі. Техникалық орындалуы мен фильм сапасы да керемет» деген пікірі дәлел болады [4].

«Жаужүрек мың баланың» қоюшы-операторы Хасан Қыдыралиев фильм тарихи жанрда болғандықтан, ашық түстерді қолданбағанын айтады. Фильмді түсіру барысында техникалық тұрғыдан айтарлықтай жаңа әдіс, құралдар, ерекше технология қолданылмаған. Тек қимыл үстіндегі актерларды түсіру қиынға соққан екен. Әсіресе атпен шауып келе жатқан адамды түсіру қиындау болған көрінеді, сондықтан түсіру тобы ақылдаса келе, Украинадан арнайы мамандарды шақырған. Олар авторобот деп аталатын құралдардың көмегімен 20 күн бойы қуғын-шайқастарды түсірген. Жалпы фильмді үш камерамен түсірген, ал көп адам қатысқан қолма-қол шайқасты алты камерамен екі топ болып жүріп түсірген екен. Операторлық жұмысты жүргізу барысында аса қиындық болмаған, шығармашылық топ жұмыс атқаруының

нәтижесінде жақсы жетістікке қол жеткізді. Бұл фильмнің сапалы шығуына септігін тигізді.

Хасан Қыдыралиевтың айтуынша, операторлар бәрін режиссермен келісіп, бекітіп барып түсірген. Қандай ракурс пен объективті қолданатындарын, яғни бәрін талқылап, кеңесіп, шешіп отырған. Фильмнің қалай түсірілгені туралы қоюшы-оператор Х. Қыдыралиевтың өзі былай дейді: «Жеке өзім, мәселен, ұзынфокусты оптиканы жақсы көремін, ол фонға ерекше рең беріп, тереңдетіп көрсетуге мүмкіндік береді. Тарихи кино болған соң ашық түстер барынша аз болсын, монохронды болсын деп айтып отырдым. Костюмдер бойынша суретшіден әлем-жәлем киімдердің болмауын өтіндім. Қоюшы режиссер екеуміз киіз үйлердің ішкі көрінісін де барынша қарапайым жасауға тырыстық» [6].

Шын мәнінде фильмнің басынан соңына дейін ашық, бояуы қанық түстерді көре алмайсың. Қолданылған бұлыңғыр түстердің өзі сол кездегі халықтың басына түскен ауыртпашылықты айшықтай түскендей болады. Фильм барысында оператор басты кейіпкерлердің көңіл-күйін, ішкі жан-дүниесін анық көрсету мақсатында объектіні үлкейтіп алу арқылы ондағы болмашы қимылдың өзінің айтары бар екенін көрсетеді. Әсіресе, фильм басталған кездегі Сартайдың әке-шешесінің өлімі тіпті әсерлі берілген. Бүкіл фильмнің эмоциясы осы жерден басталатындай. Оператор басты кейіпкердің әкесіне жоңғар найза тыққан сәтінде оны ту сыртынан түсіреді. Бұл ақ көйлектің ішінен найзаның қанды ұшы шығып келе жатқандай әсер береді. Анасын қылышпен шапқан сәтті алдыңғы жағынан түсіреді. Осы сәттегі олардың бет-жүзін жақындатып алып, жан қиналыстарын көрсетеді. Фильм барысында осы сияқты мысалдар өте көп. Бұл – қоюшы оператордың тапқырлығы мен кәсіби шеберлігінің арқасында оқиғаны шынайылылыққа жақындату мақсатымен жүзеге асырылатын шығармашылық әдістердің бірі. Әрине, фильмді өңдеу барысында қазіргі заманауи технологиялардың көмегіне де жүгінгенін аңғару қиын емес. Сондай-ақ, монтаждау барысында компьютерлік графиканың мүмкіндіктері мен түрлі бағдарламаларды да қолданған.

Хасан Қыдыралиевтің өзі былай дейді: «Түсірілім жұмыстарын енді бастай беріп едік, қаулап көк шығып кетті. Көктем болатын. Ақан не істейміз дейді. Ештеңе етпейді, түсті өзгерту бағдарламасымен өңдеп аламын дедім. Кейін кейбір жеріндегі жасыл шөпті әлгі бағдарламамен сарыға бояп қойдым» [6]. Сондай-ақ, фильмнің кейбір сәттеріне қатысты өкініші бар екенін де айтады: «Мәскеулік топ компьютерлік графикамен айналысты. Мәселен, Аңырақай шайқасының жалпы көрінісі солай істелген. Атпен шауып келе жатып, жебені суырып алып ату өте қиын, сондықтан актерлардың садағынан

суырылып ұшқан жебелерді де компьютерде салдық. Шынымды айтсам, компьютерлік графика жеке өзімнің көңілімнен шыға қоймайды. Мультипликациялық дүниеге ұқсап кеткен сияқты» [6].

Бұдан шығатын тұжырым: біздің қазақ кино өнері әлі де үздіксіз дамуды, операторлық шеберлікті шыңдауды қажет етеді. Сондай-ақ, заманауи құрал-жабдықар мен киноаппараттарын жетілдіру мәселесі де осы саладағы мәселе ретінде қатар тұрады. Дегенмен, бұл қазақ киносы саласында жетістік жоқ деген сөз емес. «Жаужүрек мың бала» фильмінде операторлар механикалық және адамның қозғалысы ретінде сезілетін камера қозғалыстарының барлық түрлерін кәсіби деңгейде шебер әрі жан-жақты қолдануға барынша тырысқанын айтуымыз керек.

Қорыта айтқанда, Қазақстанның кино өнерін әлемдік деңгейдегі сапаға көтеру үшін Голливудтың тәжірибесіне сүйену қажет. Голливуд – әлемдегі басты киноиндустрия және фильмдері орындау сапасымен ерекшеленеді. Тек кәсіби мамандардың шоғырланғаны соншалық, үздіктердің үздіктері фильм түсіруге қатысады және бұл негізгі мамандықтарға – режиссерлерге, актерлерге, сценаристерге ғана емес, сонымен қатар, операторларға, одан бөлек, костюм дизайнерлеріне, визажистерге, дыбыс инженерлеріне де қатысты. Өндірістің барлық кезеңі жақсы жолға қойылған, сондықтан голливудтық фильмдердің әрқайсысы, тіпті шедевр болмаса да, кем дегенде белгілі бір деңгей мен сапаға ие болады. Бізге осындай деңгейге жету үшін жекеменшік киностудияларды көбейтіп, олардың арасында өзара шығармашылық бәсекелестікті қалыптасыру қажет. Сондай-ақ, бірлесіп жұмыс істеу, тәжірибе алмасу мәселесін де жан-жақты қарастыра отырып, қазақ киносын әлемдік деңгейге жеткізуге болады деген ойдамыз.

Әдебиеттер:

1. Головня А.Д. Мастерство кинооператора / А.Д. Головня. – М.: «Искусство», 1965. – 239 с.

2. Гордийчук О.Ф., Пелль В.Г. Раздел II. Киносъёмочные аппараты. Справочник кинооператора / О.Ф. Гордийчук, В.Г. Пелль. – М.: «Искусство», 1979. – С. 68-142. – 440 с.

3. Жаужүрек мың бала. Kazakhfilmstudios.kz. сайты

4. Жаужүрек мың бала. Уикипедия ашық энциклопедиясы. https://kk.wikipedia

5. Сенбаева А. «Жаужүрек мың бала» – Азаттықтың айнасы // «Алаш айнасы» газеті, 3 маусым, 2012

6. Қыдыралиев Х. «Тарихи фильм болғандықтан ашық түстерді қолданбадық». Сұхбат. https://old.kinostan.kz

Nursultan Abylay
Mukusheva Nazira

STAGES OF DEVELOPMENT OF KAZAKH AND WORLD COMMERCIAL CINEMA

Нұрсұлтан А.Ж.
Мұқышева Н.Р.
өнертану кандидаты, профессор

ҚАЗАҚ ЖӘНЕ ӘЛЕМ КОММЕРЦИЯЛЫҚ КИНОСЫНЫҢ ДАМУ КЕЗЕҢДЕРІ

1895 жылдың 15 ақпанында ағайынды Люмьерлер жеңіл кинопроекторлы «синематограф» құрылғысын ойлап тауып, оған патент алады. Олар осы аппаратпен көптеген фильм түсіреді. Киноның алғашқы ресми бастауы ағайынды Люмьерлердің танымал фильмі – «Ла-Сьота бекетіне пойыздың келуі» («Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота») болды. Фильм көрсетілімінен бірнеше күн бұрын Франция астанасы Париж қаласының көшелерінде түрлі-түсті плакаттар пайда бола бастады. Суреттерде орындықтары бар кішкене бөлме, оларда ересектер мен балалар жиналып отыр және барлығы қара және ақ түске боялған экранға таңдана қарап отырды. Бұл кино тарихындағы алғашқы жарнама болатын. Алғашқы кинотуындының сюжеті өте қарапайым, Ла-Сьота бекетіне пойыздың келіп тоқтауы және вагондардың есігі ашылып, шығып жатқан жолаушылар көрсетіледі. Фильмнің көрсетілімі ақылы болды. Көрсетілімнің алғашқы күнінде Люмьерлер бар жоғы 35 франк қаржы жинайды. Ол сол күнгі көрсетілімнің шығынын ғана өтейді. Десек те келесі күннен бастап жаңа өнер түрін тамашалауға келушілердің қарасы көбейеді. Күніне 20 көрсетілімнен қойып, тіпті бір күнде 2500 франкқа дейін ақша табады. Осындай көрсетілімдерден Люмьерлер жақсы табыс тауып үлгереді. Дегенмен 1902 жылы «синематограф» көрсетілімдері тоқтатылып, жаңа жетілдірілген құрылғыларға жол берді.

Ал 1900-1908 жылдар кинематография тарихына «жәрмеңкелік киноның» кезеңі ретінде енді. Бұл атаудың өзі сол кездегі киноның негізгі ерекшеліктерін анықтайды. «Жәрмеңкелік кезең» кино көріністерінің әртүрлі формаларын жасау үшін өте маңызды болды. XX ғасырдың басында көрермендер аудиториясы, алғашқы киносүйер топтары пайда болып, кинотеатрларға деген қоғамдық қажеттілік туындайды. Ендігі фильмдер арнайы бір жабық орындарда көрсетілді. Әр түрлі елдерде бұл процесс әр түрлі жүрді, бірақ нәтиже барлық жерде бірдей болды. Бірнеше жылдар ішінде таңдаулы адамдарға арналған техникалық жаңалықтан шыққан кино миллиондаған

көрермендерге эстетикалық әсер беретін ең танымал көрініске айналды.

1908 жылы Голливуд пайда болды, ол 1914 жылға қарай әлемдегі ең үлкен киноөндіріс орталығына айналды. Мұнда фильмдер көптеп түсірілді. Олардың негізгі жанрлары комедия мен вестерн болды. Вестерннің тарихы кино ойлап табылғаннан жарты ғасыр бұрын басталды. Бұл жанрдағы алғашқы туындылар әдебиетте 1860 жылдары пайда бола бастады. Батысты жаулап алу сол кезеңдегі романдардың танымал тақырыбы болды. Кітаптар американдық фольклорға негізделсе, кейіпкерлері шынайы адамдар еді. Шығармалардың танымал кейіпкерлері – қылмыскерлер Билли Кид және Джесси Джеймс, аңшы Буффало Билл, мерген Билл Хикок және заң қорғаушысы Уайеет Эрп болды. Олардың барлығы кейінірек фильмдердің кейіпкерлеріне айналды.

Вестерн жанрының кинематографиядағы тарихы 1903 жылдан бастау алады. Дәл осы жылы «Пойыздың тоналуы» («Большое ограбление поезда») атты дыбыссыз фильмі шықты. Бұл фильмде вестерннің алғашқы ерекшеліктері қалыптасты. Студияларға үлкен декорациялар тұрғызудың қажеттілігі болмады. Түсірілімдердің көп бөлігі шөл далада өтті, ал күрделі сюжеттер мен эффектілердің болмауы вестерн жанрының көптеп түсірілуіне түрткі болды. Фермалар, ранчо, пабтар, шағын дүкендер жиі түсірілім алаңдарына айналды. Мұнда әрдайым жақсылық пен жамандық арасында күрес жүреді. Басты кейіпкер қарақшыларға қарсы күреседі. Тіпті Голливудтағы алғашқы фильм осы жанрда түсірілді. Бұл 1914 жылы жарық көрген кинорежиссер Сессил де Милляның 72 минуттық «Индианканың күйеуі» («Муж индианки») атты фильмі еді. Және де бұл фильм режиссердің алғашқы дебюттік фильмі болатын. Белгілі француз кинотарихшысы, киносыншы Андре Базен вестерн жанры туралы былай дейді: «Вестерн – бұл шығу тегі киноның өзімен дәл сәйкес келетін әрі әлі күнге дейін өміршеңдігін жоғалтпаған жалғыз жанр. Отызыншы жылдардың басынан бастап стилі әрдайым біркелкі болып келгеніне күмәнданғанның өзінде, жанрдың термометрі ретінде қызмет ететін коммерциялық жетістігінің табандылығына таң қалуға болмайды» [1, 231 б.]. Голливуд әу бастан-ақ коммерциялық кәсіпорынға айналды. Голливудта үнемі жұмыс істейтін жиырмаға жуық ірі киностудиялар болды. Сол жылдардағы фильмдердің көпшілігі дыбыссыз болды. Бірақ түсірілім барған сайын ауқымды, қымбат және техникалық тұрғыдан күрделене түсті.

Америкада прокаттық жүйе жақсы дамыды. Тіпті 1920-1930 жылдардың өзінде көптеген қаржы жинаған фильмдер болды. «Мәселен: Дэвид Уорк Гриффиттің «Өмір сарқырамасы» (1920,

«Водопад жизни») фильмі – 4500000 доллар, Фред Ниблоның «Үш мушкетері» (1921, «Три мушкетёра») – 1500000 доллар, Чарльз Чаплинның «Кішкентай баласы» (1921, «Малыш») – 2500000 доллар, Джеймс Круздың «Жабық фургоны» (1923, «Крытый фургон») – 3800000 доллар, Кинг Видор мен Джордж Хиллдың «Үлкен парады» (1925, «Большой парад») – 5000000 доллар, Рекс Ингрэм, Кристи Кэбэнн, Чарльз Бребин, Фред Нибло, Дж.Дж. Конның 1925 жылы түсірген «Бен-Гур» фильмі – 4395000 доллар, Алан Кролендтың «Джаз әншісі» (1927, «Певец джаза») – 3000000 доллар, Рауль Уолштың 1928 жылы түсірген «Сэди Томсоны» -–1000000 доллар, Гарри Бомонттың «Бродвейлік әуен» (1929, «Бродвейская мелодия») – 2808000 доллар, Кларенс Брауның 1930 жылы «Анна Кристи» фильмі 1013000 долларлық прокаттық табыс тапты» [2].

Кино өндірісі Еуропа мен Голивудта ғана дамыған жоқ. Әлемнің барлық елдерінде кино өндірісі қалыптасқан алғашқы жылдарында пайда болды. Дегенмен шағын және кедей мемлекеттерде кино өндірісі баяу қарқын алды. Ал Кеңес үкіметінде коммерция түсінігі болған жоқ. Алайда кинопрокаттық жүйе жақсы дамыды. Кеңес үкіметі жылдарында түсірілген көптеген фильмдердің басым бөлігі кеңестік идеологияны дәріптеді және мұндай фильмдер көрермен жинауда қиындықтар әкелген жоқ. Кеңес дәуірі кезінде адамдар кинотетрларға көптеп барды. Бұл сол уақыттағы фильмдердің шығынын жауып қана қоймай, кейде бірнеше еселік табыстар әкелді. Коммерция түсінігі болмаса да, кеңестік кинематографияда кассалық табысты фильмдер көп болды. Олардың ішінде Қазақ КСР-де түсірілген бірнеше фильмдерді атап өтсек. Ресейлік кинотанушы Сергей Кудрявцев кеңес үкіметі кезінде елімізде қаржы табуда жетістікке жеткен бес кинотуындымызды атап, фильмдердің кірісі туралы мынадай ақпарат береді: «Қазақфильм» (бұрынғы – Алматы көркемсуреттті және хроникалық деректі фильмдер студиясы). Шәкен Аймановтың «Атаманның ақыры» («Конец атамана», 1972) революциялық фильмі – 30,6 млн. (таралымы – 1274 дана), Степан Пучинянның шытырман оқиғалы «Вонг ханымның құпиялары» («Тайны мадам Вонг», 1986) фильмі – 30,1 млн. (таралымы – 982 дана), Павел Боголюбовтың «Шабандоз қыз» («Девушка-джигит») әлеуметтік музыкалық комедиясы –27,8 млн, Ефим Арон мен Шәріп Бейсембаевтың «Еңлікгүл өсетін асқар шың» («Там, где цветут эдельвейсы», 1966) шытырман оқиғалы фильмі – 25,3 млн. (таралымы – 928 дана), Эльдор Уразбаевтың «Транссібір экспрессі» («Транссибирский экспресс», 1978) тарихи-революциялық фильмі – 238 млн. (таралымы – 1189 дана)» [3, 722 б.].

1980 жылдардың соңында КСРО-да жалпы ішкі саяси өмірінен бөлек, кино саласында да бірталай өзгерістер болды. Бұл кезеңде көптеген режиссерлер фильмдерінде жаңа тәжірибелер жасай бастайды. Осы тұста кеңестік киноцензура өз күшін жоя бастады. 1980 жылдардың аяғында кеңес кинематографиясында біртіндеп жеке киностудиялар қалыптасып, коммерциялық фильмдер түсірілді. 1989 жылдары режиссер Анатолий Эйрамджан көптеген комедиялық фильмдер түсірді. Оның 1989 жылы жарыққа шыққан «Әдемі ханымдар үшін!» («За прекрасных дам!») фильмі кеңес киносындағы алғашқы коммерциялық фильм болып есептелінеді. «Әдемі ханымдар үшін!» («За прекрасных дам») «Фора-Фильм» кооперативінің жеке қаражатымен түсірілген алғашқы кеңестік фильм болды. Қайта құру жылдары кеңес киносында бірталай өзгерістер болды. Кино әлеуметтік сынға бет бұрды, бұрын тыйым салынған тақырыптардағы фильмдер түсіріле бастады. Мемлекет тарапынан цензуралық кедергілердің болмауы, өткір тақырыптарды зерттейтін жаңа туындылардың пайда болуына ықпал етті.

Тәуелсіздік алған жылдары Қазақстанда авторлық фильмдер көп түсірілді. Қазақ фильмдері халықаралық кинофестивальдерге қатысып, өзінің тың ерекше жаңа көзқарастарымен «жаңа толқын» деген атауға ие болады. Бұл кезеңде елдегі әлеуметтік және саяси тақырыптарды сын көзіне алған әр түрлі жанрдағы фильмдер түсіріледі. Сондай-ақ, КСРО кезеңінде орын алған жайттарды сынға алған фильмдерде жарық көреді. Көп фильмдер жастар тақырыбын қозғайды. 1990 жылдары түсірілген фильмдердің басым бөлігі жастар тақырыбына бет бұрды. Балалар мен жастарды фильмнің негізгі кейіпкерлеріне айналдыра отырып, сол кезеңдегі әлеуметтік және саяси тақырыптарды көтерді. «Жаңа толқын» фильмдерінің басым бөлігі ауыл мен қала арасындағы байланысты ұстады. Кейіпкерлері қаладан ауылға немесе ауылдан қалаға қарай қоныс аударып отырды. Режиссерлер осы кейіпкерлердің сол ортадағы өмір тынысын назарда ұстады. «Жаңа толқын» киносы, мінезі бір қалыпты, эмоцияға салына бермейтін кейіпкерлерді алып келді. Мәселен, Серік Апрымов фильмдерінде ауыл өмірін көрсетсе, Дәрежан Өмірбаев қала өміріне назар аударды.

«Жаңа толқын» киносының кейіпкерлері туралы кинотанушы Назира Рахманқызы (Мұқышева) былай деді: «Жаңа толқын» режиссерлерінің фильмдерінде ішкі сезімді, ойды жеткізу үшін қолданған кинематографиялық бейнелеу тәсілдері де өзгерді. Монтаж ритмі алдыңғы онжылдықтармен салыстырғанда, өзге қырынан жол тапты. Ұзақ пландармен түсіру, кейіпкеріне барлай қарау, «үңіле» түсу бұл шығармалардың басты ерекшелігіне айналды. Кейіпкерінің кескін-келбеті, мінез-құлқы, қимыл-қозғалысы да өзгерді. Небәрі он жылдың

ішінде қазақ киносы танымастай өзгеріп, өзін-өзі талдау (самоанализ) жасауға бет бұрды. Осының нәтижесінде – Шоқан, Мәншүк, Қожа, Қыз Жібектердің қатарына, олармен үш қайнаса да сорпасы қосылмайтын кейіпкерлер келіп қосылды» [4, 164 б.].

«Жаңа толқын» режиссерлері бұрын түсірілмеген тақырыптық және стильдік өзгерістер алып келді. Серік Апрымовтың «Қиян» фильмінде деректі киноның сарыны байқалды. Камера қозғалысы да баяу ырғақпен жылжып отырды. Жалпы және орта пландарды жиі қолданды. Камера көріністер мен кейіпкерлерді ұзақ бақылап отырды. «Жаңа толқын» фильмдері туралы кинотаушы Бауыржан Нөгербек былай дейді: «Әрине, қазақтың «жаңа толқын» фильмдерінің стилі, негізгі параметрлері Д. Вертовтың авангардтық фильмдерінің эстетикасымен байланысты, онда қарапайым адамдардың өмірін бақылайтын кинематографиялық принцип жарияланды» [5, 271 б.]. Оқиғалар баяу ырғақта өрбіді. Және «жаңа толқын» киносында, кәсіби актерлерге қарағанда, актерлікке қатысы жоқ адамдар көп ойнады.

Коммерциялық фильмдер 2000 жылдардың екінші жартысында түсіріле бастады. Бұл кезеңде Ақан Сатаев пен Еркін Рақышевтың алғашқы фильмдері жарыққа шығады. Алғашқы қазақ коммерциялық фильмдері белгілі бір кезеңнін мәселелерін қозғады. Мысалы, «Рэкетир» 1990 жылдары елімізде болған оқиғаларға негізделсе, «Жаралы сезім» фильмі жастарға қатысты өткір тақырыптарға бет бұрды. Бүгінгі таңда елімізде коммерциялық фильмдер көп түсірілуде. Олардың санымен қоса сапасы да артуда. Техникалық сапасының өсуі мен қатар құрылымдық сипаты да өзгеруде.

Коммерциялық кино көпшілікке түсінікті және сұранысқа ие фильмдерді түсіреді. «Адамдар әдетте өздеріне ұнамайтын нәрселерден бірден бас тартады, бірақ олар шынымен де өздеріне жақын деген дүниеге сенімсіздік танытады. Сондықтан, аудитория талғамын қанағаттандыруға ұмтылатын продюсерлер амал-тәсілін таңдауда белгілі бір еркіндікке ие болып келеді. Тіпті көрерменнің көргісі келетін фильмдердің көріністері шынайы өмірден алыс болса да, олардың бұл сұранысын әр түрлі жолмен қанағаттандыруға болады. Сонымен, көрермендердің арманы мен фильмдердің мазмұны арасында үнемі өзара байланыс болады. Коммерциялық фильмдердің көпшілігі жаппай тұтынушыға арналатындықтан, олардың сюжеті мен көрерменнің арманы арасында белгілі бір байланыс орнайды. Басқаша айтқанда, экранда көрсетілген оқиғалар көрермен аудиториясының арманына жақын, сондықтан оларды фильмдердің кейіпкерлерімен өзін-өзі сәйкестендіруге ықпал етеді деп болжауға болады» [6, 219 б.].

Коммерциялық фильмдер көрермен талғамына көп мән беріп, сол негізде жұмыс істейді. Көрермен сұранысындағы фильмдерді түсіреді.

Коммерциялық фильмдер үнемі көпшілікке түсінікті оқиғаларды суреттейді. Көрермен деңгейіне ықшамдалады. Көп жағдайда жеңіл сюжеттерді қамтиды. Сол себепті бұл фильмдердің көрермен жинауда көп қиындақтарға тап бола бермейді. Қазірде қазақ киногерлері де осындай коммерциялық фильмдерді көптеп түсіріп жатыр. Басым көпшілігі комедия жанрына назар аударуда. Мұның негізгі себебі– көрермен жинау. Уақыт өткен сайын көрерменніңде бұл жанрға деген сұранысы артып келеді. 2010 жылдан бері қарай комедиялық фильмдер дәуірі басталды деуге болады. Дегенмен соңғы жылдары саяси, әлеуметтік тақырыптарда да фильмдер түсіріліп жүр.

Комедия – әзіл-сықақ немесе сатиралық тәсілдермен сипатталатын көркем шығарманың жанры. Комедия ертеректе пайда болған жанр. Бүгінгі күнге дейін ол киноның танымал жанрларының бірі болып келеді. Комедия көрермендерді күлкіге бөлеп, оларға жақсы көңіл-күй туғызуға арналған. Ағайынды Люмьерлердің «Суға малынған суарғышы» («Политый поливальщик») қысқаметрлі фильмі әлемдегі алғашқы комедиялық фильм болып есептелінеді. Бұл фильм кезінде көпшіліктің көңілінен шығып, бірқатар еліктеулерге себеп болды.

Комедия мен оның элементтері қазақ фольклорлық шығармаларында да жиі кездеседі. Ол біздің ежелден келе жатқан айтыс өнерінде де көп қолданысқа ие болды. Ақындар әлеуметтік, саяси ахуалдарды әзіл арқылы жеткізіп отырды. Айтыс өнері көбіне траги-комедиялық бағытты ұстанды. Комедия – театр саласында да кеңінен қолданылатын жанр. Бүгінгі таңда елімізде әзіл-сықақ театрларының қарасы көп. Мәселен: «Қызық театры», «Назар аудар», «Әзіл әлемі», «Өнер қырандары», «Шаншар», «Алдараспан» театрлары. Комедиялық театрдың көбейуіне көрермен сұранысы да негіз болып отыр. Әрине бұл жанр қазақ киносына да бөтен емес.

«Ақ гүл» (1943, реж. Е. Арон) – қазақ жерінде түсірілген алғашқы комедиялық фильм. Фильм туралы«Қазақ киносының тарихы» оқулығында былай дейді: «Алғашқы комедиялық «Ақ гүл» фильмінің мазмұны соғыс тақырыбын жанамалай ғана қамтиды, мұнда басты кейіпкерлер – ауыл жастары. Қысқаметрлі комедиялық фильм түсіру мол жауапкершілікті қажет етеді. Жаңа өркендеп келе жатқан қазақ киносының алғашқы жылдарында бірден комедиялық фильм түсіру уақыт талабымен келген құбылыс болды. Соғыс жүріп жатқан қиын кезеңде тылда тынбай еңбек еткен ауыл адамдарының еңсесін көтеру мақсатында осындай комедиялық фильмдер түсіру қажет болды» [7, 82-83 бб.].

Бүгінгі таңда коммерциялық немесе авторлық фильмдер әртүрлі жанрларда түсірілуде. Жанрдың нақты шекарасы жоқ, яғни түрлі жанрдың элементтері бірінен екіншісіне үздіксіз ауысып, өзара

байланысып жатыр. Әрбір жанр өз кезегінде бірнеше кіші жанрларға бөлінуі мүмкін. Нәтижесінде сол фильмді бірнеше жанрлық топтарға жатқызуға болады. Дегенмен фильмдерде негізгі басымдылыққа ие бір жанр болады. Ол фильмнің негізгі жанрлық бағытын анықтауға мүмкіндік береді. Коммерциялық фильмдер көбіне көрермен сұранысына байланысты әрекет етеді. Осылайша көрермен сұранысына ие жанрда фильм түсіреді.

Көрермен фильм жанрының құрылымына тәуелді болған оқиғаларды деконструкциялауға психикалық тұрғыдан қатысады. Мысалы, қорқынышты фильмдердің басты кейіпкері әдетте «құбыжық» болады, одан өзге қосалқы кейіпкерлері мен күлкі тудыратын белгілі бір кейіпкерлері жүреді. Көрермен оларды алғашқы минуттардан бастап тануы керек деп болжанады. Кейде бас кейіпкерді қосалқы кейіпкерлерден ажырату қиын болуы мүмкін. Бірақ көбінесе басты кейіпкер «құбыжықтан» қашып құтылса, ал екінші кейіпкер оның құрбанына айналады. Бұл әдіс фильмдегі «құбыжықтың» мінезін ашуымен қатар, көрермендердің көңілін көтеру үшін қолданылады» [8, 10 б.].

2010-2020 жылдар аралығында елімізде қорқынышты фильм жанрында Ренат Елубаевтың «Полигон», Еркін Рақышевтың «М-агент», Дәулет Әуелбековтың «Өлілермен селфи» («Selfie с мертвецами»), Данияр Акчабаевтың «Қараңғыда» («Во мраке»), Нұрлан Батыров, Нияз Әбдіғаппардың «Елес» («Проявление»), Дастен Шәкіров пен Марат Абай-Дильданың «Қараман», Рустем Әбдрашев пен Самад Сұлтанның «Фуга: Ешқайда апармайтын жол» («Фуга: Дорога в никуда») секілді бірнеше фильм жарыққа шығады. Бұл фильмдерде елес, құбыжық, кісі өлтіруші сияқты бірнеше жаңа кейіпкерлер пайда болды. Дегенмен бұл аталған фильмдер комедия, кылмыстық драма, мелодрама жанрларында түсірілген фильмдер секілді аса танымалдыққа ие болған жоқ.

Сонымен кино өндірісі бүгінгі технологияның дамыған заманында қолжетімді болды. Экономикалық қатынастардың жаһандануы мен жаңа ақпараттық технологиялардың пайда болуының арқасында кино өндірісі едәуір дамып, кең өріс алды. Соңғы жылдары елімізде көптеген коммерциялық фильмдер түсірілді. Жыл өткен сайын кинотеатрларға келетін көрерменнің саны да артты. Прокатқашыққан коммерциялық фильмдер өз қаражатын ақтап қана қоймай, еселеп пайда табуда. Мәселен, «Brod.kz» сайты Ален Ниязбековтың «Қазақша бизнес Кореяда» фильмі 1 миллиард 107 миллионнан аса қаржы жинағаны жариялады [9]. Ал Ернар Нұрғалиевтың «Жаным, айтсам сенбейсің!» («Жаным, ты не поверишь») фильмі Ресейлік «Киношок» кинофестивалінің «Үздік фильм» және «Үздік сценарий»

номинацияларын жеңіп алды. Сондай-ақ баспасөздің арнайы дипломына ие болды. Бұл дегеніміз отандық коммерциялық фильмдеріміздің жаңа деңгейге көтеріліп жатқандығының айқын дәлелі.

Әдебиеттер:

1.Базен А. Что такое кино?. – Москва: Искусство, 1972

2. История кинопроката. https://www.kino-teatr.ru/box/history/

3. Кудрявцев С. Почти сорок четыре тысячи. Персональная киноэнциклопедия Сергея Кудрявцева. – Том второй. – Москва: 2016

4. Рахманқызы Н. Қазақ киносы: кеше және бүгін. – Астана: Фолиант, 2017

5. Ногербек Б. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN, 2008

6.Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – Москва: Искусство, 1974

7. Ногербек Б., Наурызбекова Г., Мұқышева Н.Р. Қазақ киносының тарихы. Оқулық. – Алматы: ИздатМаркет, 2005

8. Janet S. Hybrid or Inbred: The Purity Hypotesis and Hollywood Genre History // Film Criticism VoL 22, 1997, №1

9 .Фильм «Бизнес по-казахски в Корее» побил рекорд «Мстителей» // «Brod.kz», 26.01.2020. https://brod.kz/news/200124-film-biznes-po-kazahski-v-koree-pobil-rekord-mstitelej/

Madiyarova Makpal, Mukanova R.K.

THE SPECIFICS OF BIOGRAPHICAL GENRE IN CINEMA-TOGRAPHY: HISTORICAL PROTOTYPE AND ARTISTIC IMAGE

Мадиярова М.Б.,
Мұқанова Р.Қ., профессор

КИНЕМАТОГРАФИЯДАҒЫ БИОГРАФИЯЛЫҚ ЖАНР СПЕЦИФИКАСЫ: ТАРИХИ ПРОТОТИП ЖӘНЕ КӨРКЕМ БЕЙНЕ

Қазіргі уақытта әлемдік киноиндустрияда биографиялық фильмдер түсіру тенденциясы қарқын алды. Әсіресе, АҚШ-тың заманауи киноөнімдерінің басым бөлігі – кинобайопиктер. Сәйкесінше, бұл ғаламдық кинематографиядағы осы бағыттың дамуына барынша ықпал етіп отыр. Жалпы, Америкада алғашқы биографиялық фильмдер 1930 жылдары пайда бола бастады («Scarface», 1932; «The Great Ziegfeld», 1936). Ал сексенінші жылдары байопиктер көбейді:

«Шахтердің қызы» («Coal Miner's Daughter», 1980), «Ызалы бұқа» («Raging Bull», 1980), «Нағыз жігіттер» («The Right Stuff», 1983) т.б. Биографиялық фильмдерге сұраныстың артуы заңды еді. Өйткені мұндай картиналардағы «өзін-өзі жасаған адамдардың» (self-made man) аңызға, мифке бергісіз оқиғалары американдық ұлттық сананы қалыптастыру шарттарының бірі болатын [5]. Қазақстандық кинорежиссер Сатыбалды Нарымбетовтың сөзімен айтсақ, «Голливуд Американың образын жасады» [2]. Тіпті, американдық ғалымдар биографиялық кинокартиналарды зерттеу нысанына айналдырып, бірнеше сүйекті ғылыми еңбек жазды. Бұл ретте Стивен Нилдің «Жанр және Голливуд», Деннис Бинхэмнің «Биографиялық картиналар заманауи жанр ретінде», Джордж Кастеннің «Биографиялық картиналар: Голливуд тарихты қалай жасады?» атты теориялық зерттеулерін атап өтуге болады. Мысалы, Дж.Кастен кинобайопикке былай деп анықтама береді: «Қысқаша айтқанда, фильм-биография (немесе biopic) атақты, танымал тұлға өмірінің драмалық сәтін яки бүкіл ғұмырын баяндайтын кинематографиялық жанр» [1]. Ал ресейлік өнертанушы Ирина Морозова биографиялық жанр элиталық және массалық мәдениеттің арасындағы делдал рөлін атқарып отырғанын және бұл бағыт кинематографистерге коммерциялық тұрғыдан тиімді әрі ұлттық сана мен мәдениетті қалыптастыруға әсерін тигізетін көркем дүние жасаудың бірден-бір жолы екенін жазады [9]. Сондай-ақ кинобайопиктер тарихты танып, түсінуге, үңілуге септігін тигізеді. Сергей Эйзенштейннің сөзімен айтсақ: «өткенге негізделген көркем картина характерлер мен кейіпкерлер жүйесі арқылы жасалады» [17].

Биографиялық фильмдер – идеология құралы. Кез келген билік өз жүйесін, режимін қоғамға мойындату үшін өткен тарихтан сабақтастық іздейді, ұлттық батырлардың бейнесін өнер сахнасына шығарып, насихаттайды. Бұл ретте, мысалы, кезінде Совет үкіметі Александр Невскийді халықтық батыр деңгейіне көтерді. Ал режиссер С.Эйзенштейннің 1938 жылы түсірген «Александар Невский» фильмі совет кинематографиясындағы Ресейдің ортағасырлық тарихы негізінде әлеуметтік, идеологиялық тапсырысты жүзеге асыруды тәжірибеден өткізген ең атақты биографиялық картина болды [3]. Дәл сол жылы «Ленфильм» киностудиясының «Амангелді» фильмі жарыққа шықты. Кинотанушы Бауыржан Нөгербек «кез келген көрермен «Амангелді» сол кезеңнің идеологиясы мен саясатын алға тартатын, революционерлер кинобиографиясы туралы үгіт-насихат фильмдердің жалғасы екенін түсінеді» деп жазады [11].

Совет билігі киноны өз мүддесі үшін шебер пайдаланды. Белгілі кинотанушы, өнертану кандидаты Нәзира Рахманқызы «Тұлпардың ізі» атты еңбегінде 1948 жылғы 18 қаңтар күнгі «Социалистік Қазақстан»

газетінде жарық көрген сол кездегі кинематография министрі В.Якуповтың «Қазақстанда кино көркемөнерінің өркендеуі» тақырыбындағы мақаласынан мынадай үзінді келтіреді: «Ұлт кадрларының күшімен социалистік құрылысты, ауыл шаруашылығын, мал шаруашылығын, олардың алдыңғы қатарлы адамдарын, Ұлы Отан соғысының батырларын, совет адамдарының адамгершілік бейнесін, олардың халық шаруашылығын қалпына келтірудегі ерлік күрестерін көрсететін көркем картиналар жасауымыз керек» [14]. Мұндай жоспардан бөлек, ондай фильмдерге қойылатын қатаң талаптар мен шарттар да бар еді. Мысалы, КСРО құрамындағы елдердің кинематографиясында «аға ұлт» өкілінен жағымды кейіпкердің жүруі заңдылық болды. Сондай-ақ бай-шонжарларды адамзатқа зиянды элемент ретінде көрсету, ал кедей, жұмысшы тап өкілдерін «толық адам» бейнесінде шығару режиссер мен сценаристке қойылатын басты талап еді. Мысалы, біздің елде әр жылдары түсірілген «Абай әндері» (1945 ж., Г.Рошаль), «Жамбыл» (1952 ж., Е.Дзиган), «Шоқан Уәлиханов» (1957 ж., М.Бегалин), «Артымызда Мәскеу» (1967 ж., М.Бегалин), «Мәншүк туралы дастан» (1969 ж., М.Бегалин) сияқты байопиктер советтік идеология шеңберінен ауытқымаған көркем дүниелер ретінде саналды. Бірақ партияның цензурасы мен қысымына қарамастан жарыққа шыққан қазақтың біртуар азаматтарының бейнесі туралы бұл картиналардың ұлттық кинематографиядағы орны да, бағасы да бөлек.

Егемендікке қол жетіп, еңсемізді тіктеген соң қазақ кинематографиясының қоры «Абай» (1995 ж., А. Әміркұлов), «Мұстафа Шоқай» (2008 ж., С.Нарымбетов), «Аманат» (2015 ж., С.Нарымбетов), «Біржан сал», (2009 ж., Д.Жолжақсынов, Р.Әлпиев), «Құнанбай» (2015 ж., Д.Жолжақсынов), «Балуан Шолақ» (2019 ж., Н.Садығұлов), «Әміре» (2018 ж., Е.Нұрғалиев), «Томирис» (2019 ж., А.Сатаев) т.б. автобиографиялық туындылармен толықты. Бұл фильмдер тарихи тұлғалардың ғұмырындағы ең тартысты драмалық кезеңдерді, олар өмір сүрген дәуірдің атмосферасын шама-шарқынша экранға шығарды. Сөйтіп, тәуелсіздіктің арқасында есімін атауға тыйым салынған арыстарымызды іздей бастадық.

Қазақстан ғана емес, постсоветтік барлық ел тарихын түгендеуге кірісті. Алысқа ұзамай-ақ, 2014 жылы жарыққа шыққан қырғыз режиссері Садық Шерниязды «Құрманжан Датқа» атты фильмін мысалға алсақ... Бұл - қырғыз халқының XIX ғасырда бастан кешкен нәубеті туралы картина. Басты кейіпкер Құрманжан Датқа елінің амандығы үшін мәжбүрлі түрде Ресей империясына қосылып, бірлік келісіміне қол қояды. Ол таразы басына ұлт тағдыры түскенде туған ұлын да өлімге қияды. Фильмнің мазмұны, режиссурасы көпшілікке

ұнады. Олардың қатарында қазақстандық қайраткерлер Олжас Сүлейменов, Асанәлі Әшімов, Мұрат Әуезов және киносыншы Гүлнәр Әбікеева бар. АҚШ киносының жарық жұлдызы Шерон Стоун да фильмге оң бағасын берді. Ал көрермендер: «Ең бастысы бұл картина XIX ғасырдағы қырғыз тарихын шынайы, Ресей патшалығының озбырлығын ашық көрсетті» [12], - деген пікір айтты.

Совет Одағы тұсында кино, әдебиет, музыка, сурет, жалпы, өнер қатаң бақылауда болды. Қырағы цензура сүзгісінен көп дүние оңай өтпейтін. Нәтижесінде тарих та, тұлға да бұрмаланды. Ақиқатқа көлеңке түсті. Тоталитарлық режим құлаған соң, бертінде, тіпті, Ресейдің өзі тарихына, тұлғаларына жаңа көзқараспен қарай бастады. Бір ғана мысал, 2008 жылы режиссер А.Кравчук заманында халық жауы болған, ақтар қозғалысының қолбасшысы А.В.Колчак туралы «Адмиралъ» атты фильм түсірді. Бұл туындыда Колчактың ұсталып, өлім жазасына кесілгені, яғни, өмірінің ең соңғы трагедиялық үзігі көрсетіледі. Фильмдегі драмалық ситуация мықты, нәтижесі – ашық саспенс. Кейіпкер қауіп-қатердің төніп тұрғанына қарамастан, мақсатынан айнымайды [8]. Бұл жолда жеңе ме, жеңіле ме? Колчактың жауларының құрығы ұзын. Елі үшін басын өлімге тіккен Колчакқа көрермен тілеулес болады. Көзіне жас алады. Қолға түспей, қашып кеткенін қалап отырады. Міне – саспенс! Бірақ режиссер кейіпкерді де, көрерменді де аямайды. Нәтижесінде, маңдайына қару қадалып тұрса да иілмей, мүжілмей, еңсесі тік, асқақ, ақсүйек қалпында атылып кеткен адмирал Колчакқа көрерменнің құрметі арта береді, арта береді... Осылайша, бір кездері жүйеге қарсы болған «халық жауы» А.Колчакқа, сол заманға, тарихқа көзқарас өзгереді. Қорыта айтсақ, уақыт өз кейіпкерлерінің бағасын өзі береді.

Ал Қазақстанның белгілі режиссері Сатыбалды Нарымбетов Мұстафа Шоқайды, қазақтың соңғы ханы Кенесарыны және Кенесарыны зерттеген Е.Бекмахановты ақтап алуды мақсат етті. Осы тұлғалардың тартысқа, қайшылыққа толы ғұмырын «Мұстафа Шоқай» (2008 ж.) және «Аманат» (2018 ж.) фильмдерінде көрсетті.

Елді азаттыққа жетелеген Кенесары хан мен Мұстафа Шоқайдың есімдері советтік идеологияда теріс көзқараста айтылды. Кенесары ханды ғылыми тұрғыдан зерттеп, оны «XIX ғасырдың 20-40 жылдарындағы Қазақстан» атты еңбегінде «отаршыл үкіметке қарсы шыққан, ұлттың азаттығын ойлаған тарихи тұлға» деп қарастырған Ермұхан Бекмахановтың тағдыры тәлкекке түсті. 1946 жылғы күзде аталған ғылыми жұмысын аяқтап, 1947 жылы жеке монография етіп шығаруы «қылышынан қан тамған» жүйенің назарына бірден ілікті. Қазақтан шыққан алғашқы тарих ғылымының докторы осылайша қуғынға ұшырап, оның еңбегінің мазмұны қазақстандық тарихшы

ғалымдардың ұсынысымен Мәскеуде қаралды. Мәскеудегі жиын Алматыда да жалғасып, талқылаулар мен жиындар 1952 жылға дейін созылды. Осы жылы Е.Бекмаханов ғылыми атағынан айырылып, село мектебіне мұғалімдікке жіберілді. Жыл соңына қарай Е.Бекмаханов тұтқындалып, 25 жылға сотталды [10]. 1953 жылы И.Сталин дүниеден өткеннен кейін, Н.Хрущевтің тұсында Е.Бекмаханов ісі қайта қаралып, 1954 жылы сот үкімімен ақталып шықты. Бірақ советтік көзқарас Кенесары ханды «феодалдық дәуірді аңсаған, монархиялық қозғалыстың бастаушысы» деп көрсетуін жалғастыра берді. Осы оқиғалар Нарымбетовтің «Аманат» картинасында суреттеледі. Режиссер үш дәуірді қатар өреді. «Фильмді түсірудің басты қиыншылығы да осы үш дәуірді қатар өру, үш дәуірдің атмосферасын дөп басып көрсету болды» дейді өзі [13]. Сатыбалды Нарымбетов тарихтың аманатына қылаудай қиянат жасамай, көрерменге жеткізу үшін, «ұлт ретіндегі автопортретімізді қалпына келтіру» үшін үш линиялы драматургиялық форманы қолданды. Бұл тәсіл, яғни шегініс, шегіністің ішіндегі шегініс, параллель желі әлемдік киноматография тәжірибесінде бұрыннан бар. Осы тәсілмен Сатыбалды Нарымбетов ұлттық кино тарихында алғашқы болып, қазақтың соңғы ханы Кенесарының, тарихшы ғалым Ермұхан Бекмахановтың экрандағы бейнесін жасады.

Кинематографиядағы биографиялық жанрдың тағы бір қиындығы – тарихқа, архив деректеріне адал болу [13]. Адал бола тұра, көркем картинаны деректі фильмге айналдырып алмау. Бұл туралы әлемге танымал сценарист, педагог Сид Филд былай дейді: «Тарихи тақырыпты қолға алған сценарист тұлғаның шешімдері мен сезімдерін шындықтан айнымай жазуға міндетті емес, бірақ тарихи оқиғалар мен оның салдарына құрметпен қарауы керек» [16]. Сатыбалды Нарымбетов Е.Бекмахановтың ғылыми еңбегі талқыланған жиналыстың стенограммасынан ауытқымаған әрі ол құжатты өте ұтымды пайдаланған. Дәл сол эпизод ғалым Бекмахановтың тарихи шындық үшін «мыңмен жалғыз алысып», «соқтықпалы, соқпақсыз» жол жүргенін көрсетеді. Ғылым академиясының ішіндегі сол уақыттағы түрлі қитұрқы интриганы жайып салады.

Кинобайопиктерге қатысты тағы бір нәзік тұс - деректі фильм мен көркем фильм арасындағы айырмашылыққа, жанрлар шекарасына ұқыпты болу. Дерек пен көркемдіктің тігісін жатқызып, кіріктіру – режиссердің шеберлігін көрсетеді. Ең қызығы, шетелдік және ресейлік кинотанушылар әлі күнге биографиялық жанрдың нақты анықтамасына қатысты пікірталасты тоқтатар тұжырым жасай алмай отыр. Көбінің пікірі кез келген фильм-биография полижанрлық картина санатына жатады дегенге саяды. Себебі биографиялық

фильмдерде деректі, тарихи фильмнің, вестерннің, тіпті мюзиклдың, комедияның элементтері болады [5].

Сатыбалды Нарымбетов «Мұстафа Шоқай» (2008 ж.) атты биографиялық картинасында бүкіл түркі тектес халықтардың басын біріктіріп, Түркістан мемлекетін құруды арман еткен, Еуропаның қақ жүрегінде отырып, «Яш Түркістан» журналын шығарған, 180 мыңдай мұсылманды соғыстан аман алып қалған, бірнеше тілде еркін сөйлеген, асқақ идеяға сенген, ешқашан жақсылықтан үміт үзбеген, үміт үзбеген күйі үзіліп кеткен Мұстафа Шоқайдың адамдық, азаматтық, қайраткерлік қырын экранға шығарды. Тағы да Сид Филдке жүгінсек... Американдық сценарист, жазушы биографиялық фильм сәтті шығу үшін кейіпкер өміріндегі ең қызық, ең маңызды аз ғана эпизодты таңдап алу керек екенін жазады [16]. Мысалы, «Амадей» (М.Форман, 1984 ж.) фильмінің сценарисі Питер Шеффер Вольфганг Амадей Моцарт биографиясының санаулы эпизодтарын және Антонио Сальеримен қарым-қатынасын ғана сценарийге арқау еткен. Сатыбалды Нарымбетовтің де «Аманатында», «Мұстафа Шоқайында» көп эпизод жоқ. Сценарий кейіпкерлердің дүниеге келгені, ержеткені, әріп танығаны, үйленгені сияқты хронологиядан тұрмайды. Маңызды, салмақты, өзекті, қызық оқиғалардан құралған. «Аманатта» Кенесары ханның көтерілісі, Созақты алуы, Бекмахановтың сол көтерілісті зерттеуі, түрлі кедергілерге төтеп берген күрескерлігі, ал «Мұстафа Шоқайда» Мұстафаның Түркістан үкіметінің төрағасы болған сәті, Мария Горинамен танысуы, табысуы, Парижге кетуі, онда «Яш Түркістан» журналын шығаруы, 180 мың мұсылманды құтқаруы, қайтыс болуы сияқты эпизодтар таңдалған. Сондықтан да қос картина әр кезеңге шашырамай жинақы шыққан.

Сатыбалды Нарымбетов «Мұстафа Шоқай» фильмінде де қазіргі заманауи кинематографияда белең алған үрдіс тарихи фактілер мен көркемдікті үйлесімді біріктіріп, жанрлар шекарасын сақтай алған. Бұл ретте режиссер кинематографияда қалыптасқан тәсіл, яғни оқиғаны бір кейіпкердің естелігі арқылы баяндауды қолданды. Естелік айтушы – Мұстафа Шоқайдың сүйген жары Марина Горина (рөлде Карина Абдуллина – Авт.). Екеуінің махаббаты, кездесуі, қоштасуы фильмді әсірелей түседі. «Ұлы ер азаматтардың артында ұлы әйелдер тұрады» дегенді, әйел махаббатының құдыретін режиссер шебер көрсетеді. Картинада драма жанрының заңдылықтарына сәйкес, бірінші және екінші актіде үшінші актіде болатын апатқа дайындық көрсетіледі [8]. Мұстафа Шоқай бірінші актіде-ақ кеңес билігінің ұсынысын қабыл алмай, тасқынға қасқайып қарсы тұрады. Олардың оғынан аман шығып, шетел асады. Туған-туысын, анасын бәрін қынадай қырып тастаса да, идеясынан бас тартпайды. Конфликт күшейе береді, күшейе

береді. Шарықтау шегінде ардақты азамат аяусыз, ымырасыз күрестің құрбаны болады. Бұл ретте фильм сценариінің авторлары (Ә.Тарази, Е.Тұрсынов) драмалық ситуацияны дамытып, драматизмді күшейту үшін альтернативті факторларды ұтымды қолданған. Ал альтернативті фактор кейіпкерге төнген қауіпті қоюландырады [8]. Мәселен, Мұстафа Шоқайдың ар-намысы тапталады, жаланың құрбаны болады, карьерасы күйрейді, қайда барса, «Қорқыттың көрі» алдынан шығады, отбасы, туған-туысы қамалады, атылады, туған жерінен жырақтатылады, ел-жұртының басына қара бұлт үйіріледі.

Биографиялық фильмде тарихи тұлға көркем бейнемен ұштасып дамуы маңызды. Негізінде барлық көркем бейненің арғы жағында прототип жатады. Жазушы сол прототипті негізге алып, оның өмірдегі моделін өзгертіп, құбылтып, құлпыртады, әр алуан мінез, бітім, рух, әрекет, парасатты жинақтап, даралау арқылы образды типтендіреді. Бұл туралы Зейнолла Қабдоловтың «Сөз өнері» оқулығында түсінікті жазылған, яғни, «типтік образдарға қарап отырып, белгілі бір уақыт пен кеңістіктегі қоғамдық дамудың негізгі және шешуші тенденциясын байқауға болады» [6].

Мұстафа – күрделі бейне. Жалқы тұлға. Бірақ әбден жинақталған бір адам, яғни - сол дәуірдегі қазақ елінің азаттығы үшін күрескен ерлердің жиынтық образы. Мұстафаның әрекеті, шешімдері, оған қатысты оқиғалардың өзегі сақталғанмен, жалпы болмыс-бітімі, түр-келбеті сценарист пен режиссердің көзқарасына байланысты жасалған. Сатыбалды Нарымбетовтың Мұстафасы саяси фигура ғана емес, мұңаятын, қуанатын, ғашық болатын, сүйгеніне гүл сыйлайтын, ыңылдап ән айтатын кәдімгі адам. С.Эйзенштейн «Александр Невский» фильмін түсіру кезінде сол дәуірдің реконструкциясын және кейіпкердің бейнесін жасау процесінде көп кедергімен бетпе-бет келгенін айтады [18]. Өйткені сол уақыт туралы материал аз болған. «Ержүрек», «данагөй» сияқты жалпыхалықтық сипаттардан басқа Невский бейнесін, характерін толық ашатын да естеліктер, жазба деректер, көркем шығармалар жоқтың қасы. Сондықтан режиссер Невскийдің Русьтің бірлігі, тәуелсіздігі идеясын жүзеге асыру жолындағы қаһармандығына басымдық береді. Ал С.Нарымбетов тарихи құжат, айғақ, дәлелдерден таршылық көрмейді. Дегенмен, ол да Кенесары, Мұстафа Шоқай, Е.Бекмахановтың күрескерлігіне акцент береді.

Фильмде Мұстафаның (рөлде Азиз Бейшеналиев – Авт.) костюмін балапанға айырбастап келетін эпизод бар. Бұл – қазақ халқының дәрменсіздігі, олардың басын біріктіріп, қорғай алмаған, қамқорлық көрсете алмаған, қанатының астына ала алмаған Мұстафаның шарасыздығы іспетті деп түсіндік. Ел жақтан жеткен қаралы хабар

еңсесін езіп, маңайындағы сенім артқан пенделерден сатқындық көріп, туған жер топырағын аңсап, сағынған арыстай азаматтың құлазыған хал-күйі деп ұғындық.

Мұстафа рөлін сомдаған Азиз Бейшеналиев сұхбатында, «Халықтың ең үлкен драмасы – өзінен күшті көрші елдердің саяси бұғауынан шыға алмауы. Кейде бұл арманның орындалу жолында бірнеше ұрпақ алмасуы мүмкін. Бірақ бұл ол арман орындалмайды деген сөз емес», - деп пікір білдірген [4].

Сатыбалды Нарымбетов Кенесары, Ермұханнан, Мұстафадан бөлек қайраткер ханым Бопайдың, ержүрек Наурызбайдың, Халел Досмағамбетовтың, басқа да алашордашылардың, академик Қаныш Сәтбаевтың жарқын кинообраздарын ұлттық кинематография галереясына қосты. Ол қазақтың өткен тарихының реконструкциясын жасады.

Кино – өнер. Кино – идеология. Кино – бизнес. Кино идеологиядан ада болу керек деген пікір бар. Киносыншы Әсия Бағдәулет: «Кәсіби призмадан қарасақ, киноның идеологияға қызмет еткенін қаламаймын, әрине. Бірақ дәл біздің Қазақстанның жағдайында бұл бір кәсіптің, не өнердің мәселесі емес, ұлттық идентификация мәселесіне келіп тіреледі. Бұл әлемдегі көптеген постколониалдық, немесе посткеңестік елдердегі бар жағдай. Сондықтан мұндай дүниелерді көбірек айтып, өсіп келе жатқан жас режиссерлердің құлағына құя беру керек шығар» [7], - дейді.

Президент Қ.Тоқаев 2021 жылғы 5 қаңтардағы «Тәуелсіздік бәрінен қымбат» атты мақаласында «Көркем және деректі тарихи туындыларда мемлекеттілік және мемлекетшілдік идеясы әрдайым көрініс табуы қажет» екенін айтқан. Сондай-ақ мемлекет басшысы «Өткен ғасырдың басында тәуелсіздік идеяларын насихаттауға зор еңбек сіңіріп, азаттық жолында құрбан болған тарихи тұлғаларымыз туралы фильмдер түсіруге мемлекет қолдау көрсететінін, мемлекеттік тапсырыстың белгілі бір бөлігін тарихи тақырыптарға бағыттауға тапсырма беретінін» жазған [15]. Бұл тапсырма жүзеге асса, ұлттық кинематографияда кинобайопиктер саны көбейетін еді. Қазақтың образы жасалатын еді.

Режиссер Сатыбалды Нарымбетовтің еңбегі - Президенттің ойымен ұштасқан картиналар. Оның кейіпкерлерінің бәрі де - мемлекетшілдік идеясы жолында жаны пида болған қазақтың ұлы тұлғалары.

Әдебиеттер:

1. Custen G. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History. New Brunswick: Rutgers University, 1992.

2. Ақжігіт Ө. Сатыбалды Нарымбетов: «Мұстафа Шоқайды ақтап алу - мақсатым» [Электронды ресурс] / «Әдебиет порталы». – Электронды мәлімет: – Астана. – 2017. – Қолжетімді режим: https://adebiportal.kz/ru/blogs/view/kinorezhisser_satibaldi_narimbetov_mustafa_shokaidi_aktap_alu__basti_maksatim__1555 (қаралған күні 18.12.2019).

3. Бычков С.П. Александр Невский: исторический прототип и экранный образ // Вестник Омского университета, 2004. №1.

4. Дүтбаева Н. Азиз Бейшеналиев: «Жоқ, мен тағдырға сенбеймін» // «Қазақ әдебиеті газеті», 27 қазан, 2017.

5. Коновалова Ж.Г. Специфика биографического жанра в кино: образ писателя и его художественная трансформация // Филология и культура. Philology and culture. 2012. №4 (30)

6. Қабдолов З. Сөз өнері. – Алматы, «Қазақ университеті», 1992.

7. Қалиева А. Әсия Бағдәулет: «Тарихи фильмдерге орыстілділер мен өзге ұлт өкілдері тарапынан қарсылық кампаниялары жүреді» [Электронды ресурс] / «Азаттық рухы». – Электронды мәлімет: – Нұр-Сұлтан. – 2021. – Қолжетімді режим: https://azattyq-ruhy.kz/culture/18397-tarikhi-filmderge-orystildiler-men-ozge-ult-okilderi-tarapynan-karsylyk-kampaniialary-zhuredi-siia-bagdauletkyzy (қаралған күні 09.01.2020).

8. Митта А. Кино между раем и адом. // – Москва: Издательство АСТ, 2020.

9. Морозова И. Жанровые модели игрового биографического фильма //Автореферат. [Электронды ресурс] / «ВГИК». – Электронды мәлімет: – Москва. – 2018. – Қолжетімді режим: https://vgik.info/upload/science/aspirantura/%D0%90%D0%92%D0%A2%D0%9E%D0%A0%D0%95%D0%A4%D0%95%D0%A0%D0%90%D0%A2%20%D0%9C%D0%9E%D0%A0%D0%9E%D0%97%D0%9E%D0%92%D0%90_end.pdf (қаралған күні: 05.01.2020).

10. Мусин Ч. /Қазақстан тарихы/ Оқулық, 3-басылым. – Алматы, 2005.

11. Нөгербек Б. Тұңғыш қазақ режиссері кім? [Электронды ресурс] / «Өнер порталы». – Электронды мәлімет: – Алматы. – 2017. – Қолжетімді режим: https://www.oner.kz/cinema/view/5978-tunggysh-kazak-cinorezhisseri-cim (қаралған күні: 06.01.2020).

12. Р.Меделбек. Құрманжан Датқа қазақ көрерменіне қандай ой салды? [Электронды ресурс] / «Азаттық радиосы». – Электронды мәлімет: – Прага. – 2017. – Қолжетімді режим: https://www.azattyq.org/a/kyrgyz_cinema_kurmanzhan_datka_film_screening_in_almaty/26634387.html (қаралған күні: 16.12.2019).
13. Рахманқызы Н. Сатыбалды Нарымбетов: «Мен үшін әр кино от ішіне кіріп шыққанмен бірдей // «Егемен Қазақстан» газеті, 4 наурыз, 2016.
14. Рахманқызы Н. Тұлпардың ізі. – Астана: Фолиант, 2018.
15. Тоқаев Қ. Тәуелсіздік бәрінен қымбат // «Егемен Қазақстан» газеті, 5 қаңтар, 2021.
16. Филд С. Киносценарий: основы написания / Сид Филд; [перевод с англ. А. Кононова, Е. Кручиной]. – Москва: Эксмо, 2019.
17. Эйзенштейн С. М. Советский исторический фильм / С. М. Эйзенштейн // Избранные статьи. – М., 1956.
18. Эйзенштейн С.М. «Александр Невский» // Эйзенштейн С.М. Избр. ст. М., 1956.

Makat Kamila
Mukusheva Nazira

FEATURES OF THE WORK OF THE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY AND PRODUCTION DESIGNER IN THE FORMATION OF THE FILM ATMOSPHERE

Макат К.Р.
Мұқышева Н.Р.
өнертану кандидаты, профессор

ФИЛЬМ АТМОСФЕРАСЫН ҚАЛЫПТАСТЫРУДАҒЫ ҚОЮШЫ-ОПЕРАТОР МЕН ҚОЮШЫ-СУРЕТШІ ЖҰМЫСЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Фильмнің сәтті шығуы, ең алдымен сценарийге, сонан кейін, әрине, режиссер, оператор мен суретшінің шеберлігіне байланысты. Кинодағы атмосфера көрерменге оқиғаны, кейіпкерлердің жандүниесін, олардың ішкі және сыртқы қайшылықтарын, фильмнің сюжетін ашу үшін жасалады. Стиль – бұл бөлшектердің үйлесімділігі, визуалдық қатардың құрылымы. Ал атмосфера – авторлар үшін де, көрермен үшін де өте маңызды. Біз фильмнің атмосферасын бақылай алмаймыз немесе санаға тікелей сіңіре алмаймыз, оны тек сезінуге болады. Фильмнің атмосферасы шиеленіске немесе қауіп-қатерге толы, көңілді, романтикалық, жеңіл, ауыр, күрделі, яғни әртүрлі болуы

мүмкін. Сондай-ақ атмосфераны қалыптастыратын жүздеген реңктерді атауға болады. Алайда атмосфераны фильм стилімен шатастыруға болмайды. Стиль көру қабілетіне, бейнеге, ал атмосфера біздің эмоциямыз бен фильмді қабылдауымызға әсер етеді.

Кадрдағы атмосфера сценарий мен фильмнің сюжетін, басты кейіпкердің қоршаған ортасы мен ішкі әлемін жеткізу үшін ғана емес, әрқилы көңіл-күй мен түрлі эмоция тудыру үшін де құрылады. Фильм атмосферасын құрудағы маңызды мамандар – қоюшы-оператор және қоюшы-суретші. Олар кадр кескінімен жұмыс істейді. Сондықтан оператор суретшінің жұмысына жетпіс пайыз тәуелді. Егер декорация фильмнің жанры мен стиліне сәйкес келмесе және қоюшы-суретші мен оператордың көзқарасы үйлеспесе, онда қоюшы-оператор үшін жарық қою оңайға соқпайды. Ал егер қоюшы-суретші фильм жанрының табиғатын түсіне алса және қоюшы-оператормен ойлары бір жерден шықса, онда олардың шығармашылық көзқарастарынанжақсы нәтиже күтуге болады.

Операторлық өнер кинематографияның ерекше саласы ретінде дамыды, оның міндеті – фильмнің мазмұнын ашатын көркем бейне жасау. Атмосфераны құру үшін оператор түс сипаттамаларын біліп, жарықты тиімді пайдалана алуы, композиция мен ракурстарды дәл таңдап, камера қозғалысы мен оптиканың әртүрлі мүмкіндіктерін қолдануы керек.

Қоюшы-суретші сценарий мәтінін бейнелік қатарға көшіреді, яғни декорациялардың, жиһаздардың эскиздерін, сызбаларын әзірлейді. Сонымен бірге деректемелерді, шынайы орта мен интерьердегі түсірілімдерге арналған орындарды таңдайды. Фильм көрсетілімінен туындайтын эмоция, көрермендердің сенімі немесе сенімсіздігі суретшінің шеберлігіне байланысты. Мысалы, «Балкон» (режиссері: Қалықбек Салықов, операторы: Әубәкір Сүлеев, суретшісі: Борис Якуб), «Үкілі Кәмшат» («Хозяева», режиссері: Әділхан Ержанов, операторы: Еркінбек Птыралиев, суретшісі: Ермек Өтегенов), «Одесса» (режиссері: Валерий Тодоровский, операторы: Роман Васьянов, суретшісі: Владимир Гудилин), «Көңілдестер ғана аман қалады» («Выживут только любовники», режиссері: Джим Джармуш, операторы: Йорик Ле Со, суретшісі: Марко Биттнер Россер), «Ғажайыптар дөңгелегі» («Колесо чудес», режиссері: Вуди Аллен, операторы: Витторио Стораро, суретшісі: Санто Локосто),«Қап-қара адам» («Черный, черный человек», режиссері: Әділхан Ержанов, операторы: Айдар Шәріпов, суретшісі: Ермек Өтегенов) фильмдерін айтуға болады және бұл тізімді жалғастыра беруге болады. Жалпы алғанда, фильмдер әртүрлі болып келеді, алайда олардың барлығына тән ортақ ерекшелік – әрқайсысының өз стилі мен атмосферасының

болуы. Көзбен көріп, құлақпен есту ғана емес, адам жанын рухтандыратын көркем шындықтың болуы да маңызды. Әрине, бұл компоненттерді бір-бірінен ажырату мүмкін емес, өйткені олардың барлығы бір-бірімен тығыз байланысып жатыр.

Оператор мен суретшінің бірлескен жұмысы әрдайым процесті тездетеді және шығармашылық табыстарға қол жеткізуге мүмкіндік береді. Кейде фильм операторы бар мүмкіндігі мен шеберлігін, дарынын аямай, барынша жұмыс істеуі мүмкін. Бірақ суретші тарапынан мұндай табандылық болмаса, онда бұл фильм атмосферасына үлкен нұқсан келтіреді. Егер екеуінің жұмысы үйлесім тапса, онда фильм атмосферасы да сәтті шығатыны сөзсіз. Сондықтан түсірілім алаңындағы оператор мен суретші ең сәтті әрі үйлесімді шағын шығармашылық топ бола алады.Фильм түсіретін мамандар түсірілім орындары мен актерлерді таңдайды, сондай-ақ суретшілердің соған ұқсас суреттерін, фотолар мен фильмдерді қарап, талдайды, осылайша шығармашылық топ бір-бірін түсініп, ортақ, дұрыс бағытта жұмыс істей бастайды.

Кинодағы мамандардың басқа да қызметтердің негізін білуі маңызды. Мысалы, суретші операторлық істің, ал оператор суретші жұмысының негіздерінен хабардар болып, «ұзақ фокустық объектив» («длиннофокусный объектив»), «диафрагма», «диммер» дегеннің не екенін түсінсе, онда бұл фильмнің сәтті шығуының бірден бір кепілі екені белгілі. Егер оператор мен режиссер, суретші фильм түсіру барысында шығармашылық тұрғыдан ортақ мәмілеге келе алса, онда бір-бірімен келісе отырып жұмыс істеуі оңайырақ болады.

Соңғы кездері уақыт өткен сайын кино аудиокітапқа айналып барады, яғни экрандағы көріністерді өшіріп қойып, дауыстар мен дыбыстарды ғана тыңдап отыра беруге болады деген пікір айтылып жүр. Бірақ, ең дұрысы, фильм көрермен үшін әр секунд сайын оқиғалар тізбегін жоғалтпауға тырысып, экраннан көз алмай қарайтындай болуы керек.

Гвидо Аристарко өзінің «История теорий кино» атты еңбегінде белгілі француз кинорежиссері, сценарист Луи Деллюктің декорациямен жұмыс істеу тәсілін былай баяндайды: «Ол шынайы табиғи ортаны да (натура), павильонды да, перспективаны да (яғни кадр құру және әрқилы пландарды қолдану) декорация деп қабылдайды. Режиссер декорацияны да, перспективаны да таңдайды, сондықтан мұны жәй ғана суретке түсіру емес, керісінше, нағыз шығармашылық процесс деп қабылдауымыз керек. Оның пікірінше (Луи Деллюктің), тек декорация құру жеткіліксіз, бұған қоса оған жарық беру керек. Әр заттың өзінің қолданылуына орай, мейлің табиғи

немесе жасанды болсын, жарық оған ерекше мазмұн береді» [1, 23-24 бб.].

Мысалы, «Ғажайыптар дөңгелегі» («Колесо чудес») фильмінде қоюшы-оператор Витторио Стораро кадрдағы ауыспалы жарықтандыруды және жарық беру аспабына арналған жарық фильтрлердің көмегімен өзгеретін түстерді пайдалана отырып, қажетті атмосфераға қол жеткізді. Бір көріністе басты кейіпкерлер бір-бірімен жанжалдасады, нәтижесінде шиеленісті атмосфера қалыптасады. Фильмнің осы тұсында көшеден көк түстен қызылға өзгеретін фильтрлері бар жарық түсіп, басты кейіпкерлердің өзара шиеленісі мен сол сәттегі көңіл-күйін жеткізді. Бұл, ең алдымен, оператордың шеберлігі екенін айтуымыз керек. Сондай-ақ, «Ғажайыптар дөңгелегі» фильміндегі бір көріністе қоюшы-оператор реостатты («диммерді») пайдалана отырып, мазасыз атмосфераны берді. Басты кейіпкер мазасызданып, алаңдап тұрған сәтте, оған ту сыртынан жарық түседі («контровой свет»), нәтижесінде көрініс қанық әрі жылы түстерге ие болады. Әрі қарай көріністегі шиеленіс азайып, алаңдаушылық бәсеңдеген кезде, басты кейіпкерге түскен контур жарығы реостатта біртіндеп төмендей бастайды және бұл көрініс алдыңғы кадрмен салыстырғанда бейтарап сипатқа ие болады. Сондай-ақ осы көрініс пен атмосфераны құруға қатысқан қоюшы-суретшінің жұмысын да атап өтуіміз керек. Суретші декорация, реквизиттер мен костюмдер арқылы фильмнің атмосферасы мен стилін нақты бере алды. Дәл сол дәуірді сипаттайтын қажетті реквизиттер және түстерді қолданды.

Жоғарыда айтылған фильмнің көрінісінде кейіпкерлердің сол сәттегі психологиялық жай-күйін көрсетудің тағы бір ерекшелігі бар: актер ойынының әсерін күшейту мүмкіндігі, ракурс, камера қозғалысы, жарықтық-тоналды композиция («свето-тональная композиция») сияқты тағы да басқа бейнелеу құралдарының көмегімен жекелеген іс-әрекеттер және қимыл-қозғалыстардың психологиялық күрделілігі мен шиеленісіне баса назар аударылды.

Аталмыш фильм авторлары барлық көркемдік компоненттерді шебер үйлестіріп, өзара байланыстыра алған. Нәтижесінде операторлық шешімнің, актер ойыны мен дыбыстық қатардың, музыканың фильмнің негізгі тақырыбымен шебер ұштасқанын көреміз.

Оператордың жұмысы – киноның негізгі діңгегі. Театрды актерсіз, ал киноны операторсыз елестету мүмкін емес. Оператордың шығармашылығы көркем суретті, деректі кинода айрықша көрінеді, ал анимациялық кинода азаяды. Дегенмен анимациялық фильмдерде суреттер фотографиялық құралдармен түсіріледі. Олай болса, кинооператор – бір жағынан талантты суреткер, екінші жағынан – техника маманы болуы керек.

Британдық режиссер Майкл Пауэл кинодағы қоюшы-суретші туралы былай дейді: «Егер авторды түпнұсқадағы кітаптан немесе дайын сценарийден ажырата алса, онда кино түсірушілер арасындағы ең ерекше ойлы адам – қоюшы-суретші екенін көрермен біле бермейді. Үлкен экраннан біз көретін ғажайып бейнелердің авторы – қоюшы-суретші екенін айқындайтын нақты түсінік әлі күнге дейін қалыптаспаған» [2, 9 б.].

Шынында, кез келген көрермен, тіпті кәсіби киносыншылар да қоюшы-суретшілер мен олардың кинематаграфияға қосқан үлесі туралы мәліметке қанықпыз деп айта алмайды. Негізінде әдеби сценарийдегі авторлық ойды визуалды шындыққа айналдыратын маман – осы қоюшы-суретшілер екенін естен шығармаған жөн. Олар ең алғашқылардың бірі болып, өздерінің эскиздері арқылы теориялық материалға жан бітіреді.

Біз жоғарыда кинода елеусіз ештеңе болмайды дедік. Осы ретте С. Люмет өзінің «Как делается кино» атты еңбегінде былай дейді: «Фильм стилін қалыптастыруда операторлық жұмыстан бөлек, дизайн мен костюмдер де өте маңызды рөл атқарады. Оларды басқаратын маманды «қоюшы-суретші» деп атайды. Бұл термин тұңғыш рет «Унесенные ветром» фильмінде пайда болды (суретшісі – Уильям Кэмерон Мензис). Ол декорациялар мен костюмдерді ғана емес, сонымен қатар арнайы эффектілерді, тіпті пленканың шығуын да бақылап отырған» [3, 23 б.].

Егер суретші фильмнің атмосферасын «шынайы» етіп жасай алса, онда көрермен оған сенуге дайын болады және заттық-кеңістіктік ортаның қолдан «жасалғанын» байқамайды. Кино суретшісі неғұрлым жақсы жұмыс істесе, оның фильмдегі жұмысы соғұрлым аса байқалмайды. Міне бұл – кино суретшісінің кәсіби этикасының формуласы. Кеңес кезеңінде егер фильмде суретшінің жұмысы байқалса, онда бұл қате деп есептелді және қайта түсіруді қажет етті.

Қоюшы-суретші – декорациялар мен реквизиттердің көмегімен тұтас кино әлемін қалыптастыратын маман. Кинода көрсетілетін дәуірдің сипатын сақтау өте маңызды. Егер керісінше болса, онда көрермен экрандағы оқиғаларға сенбейді. Бірақ кейде сценарийдегі сюжет бойынша түрлі уақыт пен дәуірде өтетін оқиғалар бір біріне ауысып отыруы мүмкін, міне осы кезде қоюшы-суретшінің шеберлігі ауадай қажет болады. Суретші өз жұмысын бастамас бұрын, оқиға өтетін дәуірмен, кейіпкерлермен, режиссер мен оператордың көзқарасымен танысады. Егер ол сценарийде баяндалған дәуірді, оқиғаларды терең зерттеп, жеткілікті уақыт бөлсе және көп мәлімет жинай алса, онда декорациялар қызықты әріерекше мағынаға ие болады.

Сергей Эйзенштейн өзінің соңғы фильмдерінің бас суретшісі Иосиф Шпинельдің қосқан үлесін жоғары бағалады. И. Шпинель декорациялардың авторы болды және жалпы бейнелеу мәселелерін шешуде аса шеберлік танытты. Суретші, оператор және режиссердің өзара шығармашылық байланысы кино өнеріндегі маңызды тақырыптардың бірі. Жақсы суретші қоршаған ортаны қалай жақсы көрсетуге болатынын алдын ала ойлап, оператор мен режиссерге мизансцена құруда тиімді кеңестер бере алады. Кино суретшісінің оператормен өзара шығармашылық байланысы да маңызды. Егер түсірілім тобында суретші мен оператор арасында өзара түсіністік болмаса, онда фильмнің бейнелеу қатары зардап шегеді. Сонымен қатар, фильм қандай жанрда түсірілсе де, әрдайым кәсіби суретшінің қажеттілігі туындайды.

Осылайша оператордың міндеті – шеберлігін көрсету, фильм атмосферасын бере алу, кино түсіру процестерін орындау болып табылады. Кадрлардың құрамы, жарықтандыру оператордың шығармашылық және өндірістік жұмысының мазмұнынан туындайды. Фильмдегі оқиғалар мен түрлі құбылыстардың «шынайылығына» көрерменді сендіріп, атмосферасына ендіру үшін экспрессивті кадрлар, қызықты жарықтандыру болуы керек.

Бұл талаптар әрдайым фильмнің тақырыбына, жанрлық, стилистикалық ерекшеліктеріне және оператордың шеберлігіне тікелей байланысты. Оператор шығармашылығының суретші немесе жазушы шығармашылығынан айырмашылықтары бар. Оператор бәрін бірге алып жүруі керек. Ол кескіндемені жақсы көреді – бірақ суретші емес, фотографияны жақсы көреді – бірақ нағыз фотограф емес. Операторлық жұмысты жасау үшін ол көп нәрсені біліп, түсінуі керек, бірақ өзінің тікелей міндеттеріне басты назар аударуы тиіс. Егер оператор жарықпен сурет сала алатын болса, онда ол нағыз шебердің өзі болғаны.

Оператор павильон мен табиғатта да, аптап ыстық пен жаңбырлы, боранды күндері де, су астында да, т.б. түсіре білуі керек. Бірақ оператор ең жақсы деген ракурсты таңдауға, композиция құруға, материалдың жоғары көркемдік сапасына және оны көрсету формасына техникалық тұрғыдан қол жеткізе білуге міндетті.

Сонымен қатар, суретшінің шеберлігі экранда кескіндер жасай білумен тығыз байланысты. Қоюшы-суретші сценарийді кескіндеме диапазонына аударады, декорацияның эскиздері мен суреттерін, фильмнің графикалық дизайнын дайындайды. Декорациялар мен реквизиттер, олардың сахнада орналасуы – осының бәрі фильм оқиғалары үшін фон, дизайн ретінде қызмет ететін объективті шындықты құрайды.

Мамандардың жұмысы көрерменге көрінбесе де, фильмнің сәтті немесе сәтсіз шығуы ондағы атмосфераның нанымдылығына, қоюшы-суретші мен қоюшы-оператордың кәсіби шеберлігіне тікелей байланысты. Сондықтан суретші де, оператор даең алдымен шығармашыл тұлға болуы керек. Кино түсіру процесінде олардың еңбекқорлығы, жауапкершікті сезінуі, көпшілікпен жұмыс істеу алуы өте маңызды.

Әдебиеттер:

1. Аристарко Г. История теорий кино. – Москва: Искусство, 1966
2. Цит. по: Frayling, Christopher. Ken Adam Designs the Movies: James Bond and Beyond. – London: Thames & Hudson, 2008. – P.9.
3. Люмет С. Как делается кино / Перевод.:Д. Морозов, К. Донская. – М.: 2019

Omirbek Aigolek
Mukanova Roza

MODERN KAZAKH CINEMA: PURITY OF LANGUAGE AND SCREEN CULTURE

Өмірбек А.
Мұқанова Р.Қ. профессор

«ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ КИНО ӨНЕРІ: ОНДАҒЫ ТІЛ ТАЗАЛЫҒЫ МЕН ЭКРАН МӘДЕНИЕТІ»

Жаһандану заманындағы көштің басын ілгерлетуші тенденцияға ілесу бүгінгі күннің басты талаптарының бірі. Қай саланы алып қарамасаңызда, өз бетінше дамып, көркейіп, лайықты жемісін беріп жатыр. Өмірлік шындықтан гөрі виртуалды ақиқат дендеген бұл заманда техниканың соның ішінде экран мәдениеті мен тіл тазалығының атқарар рөлі аса маңызды. Бұл мақала заманауи қазақ кино өнеріндегі экран мәдениеті мен тіл тазалығы турасында болмақ. Көгілдір экран коммерциядан көз ашар емес. Оған себеп көп. Отандық заманауи кино өнері коммерциямен көңіл жабырқатса, авторлық киномен қуантып келеді. Солардың қатарында авторлық кино өкілі, жас режиссер Әділхан Ержановтың картиналары. Әділхан Ержановтың ерекше көзқарасты, өзгеше стильді режиссер екендігін оның бірнеше туындысын көргенде-ақ байқауға болады. Сөзімізге дәлел ретінде оның 2014 жылы жарыққа шыққан «Хозяева» фильміне талдау жасасақ.

Фильм тақырыбының сәтті таңдалғындығын фильмнің сюжетінен аңғаруға болады. Дүниеде кез-келген нәрсенің өз қожайыны бар. Ит екеш иттің де, жансыз заттың да өз билеуші күші бар. Ал адамдар, мына дүниеге иелік еткілері келеді. Олар өздері өмір сүріп жатқан әлемнің иесі бар екенін ұмытқан. Өздерін еркін, ешкімге бағынышты санамайды. Құдайын ұмытқан. Сол үшін де адасқан. Фильм идеясының тағы бір қыры осыда. Билікке деген, саясатқа деген ашық көзқарас режиссердің индивидуалды позициясын айқын көрсетіп тұр. Бұл фильм арқылы Ә.Ержанов қоғам бейнесін, ондағы адам бейнесін дәл көрсеткен. Фильм сценарийінің сауатты жазылғандығына баса назар аударған жөн. Жалаң, сенімсіз, жасанды диалогтар жоқ. Бәрі нақты, дәл, өз орнымен қолданылған. Кофликт әр түрлі дәрежеде көрініс береді. Мәселен, адамзаттың өз ішімен, жан дүниесімен конфликтісі, қоршаған ортамен, жоғары тап өкілдерімен арпалысы бұның барлығы фильм тақырыбын одан сайын ашуда. Полиция бастығының намаз оқу сәтіне тоқталсақ. Жалғанды жалпағынан басқан бұл пенденің намазға жығылып, құбылаға қарағандағы Лениннің суретіне қарап намаз оқуы оны ақтап алушы жалғыз дәйек іспетті. Бұл оның жан дүниесі. Бұл оның шынайы екіжүзді, элюзиялы бейнесі. Фильм кейіпкерлерінің бейнесі де осы тектес. Себебі, барлығының типтік характерлері ұқсас. Қоғамдағы келеңсіздіктердің бірі де осыда жатыр. Қазіргі қоғам ондағы адамдар бірдей тасжүрек, жабық, салқынқанды болып барады. Адамның тағдыры ойыншыққа айналған. Адам тағдырына бейжай қарау. Бұның барлығы фильмде айқын көрсетілген.

Фильмнің көркемдік шешімдері, таңдалған локация, шынымен де фильм сюжетімен біте қайнасып жатыр. Туындыдағы басты күштің бірі ол кейіпкерлердің билеуі. Бұл режиссерлық көзқараспен сәтті таңдалған шешім. Барабанның дауысымен берілген музыканы екі түрлі мағынада келтіруге болады. Бұл музыка көңілді, билеуге ыңғайланған болғанымен кекесін, астарлы әуенді суреттейді. Фильмнің графикасы ұсқынсыз, лас, сұрқай түстерден көп көрініс бергендігімен, бірер сәттерде жайдары, жасыл, әсем табиғатты да көрсетеді. Бұл әлі қоғамның үмітті, ластанбаған бөлігі іспетті. Ондай жап-жасыл сұлу әлемнің барынан көрініс. Осы секілді сан алуан көркемдік шешімдер мен ұтымды көзқарасқа құрылған бұл фильмнің айтары мен берері мол. Фильмдегі операторлық жұмыстың жоғары дәрежеде екендігі де көрініп тұр. Орта план мен ірі планды, жалпы планды да қолданған. Кейіпкер эмоциясын, ситуациялық тұстарды да айқын көрсеткен. Жалпы алғанда фильмнің идеясы мен миссиясы анық. Ерекшелігі фильмнің жеткізілу стилінде. Метафора, теңеу, сарказм, ирония секілді троптар арқылы берілуі, астарлап кейде тура айтылуы фильмнің басты ерекшелігі мен өзгешілігі болып табылады.

Осы сынды заманауи авторлық кино өнерінің өкілдері қазақ авторлық киносын жасауда бар күш жігерін салуда. Одан бөлек, Э.Байғазин, С.Апрымов, Д.Омирбаев, Н.Торебаев сынды тағы басқа режиссерлар бар.

Кинодағы тілдің қолданылу аясы өте кең. Себебі, тіл - киноның негізгі бөлігі. Тіл - кино табиғатын, оның ішінде кейіпкер табиғатын ашушы, көрерменге ой салушы жойқын қару. Әр кезең мен кейіпкер табиғатына байланысты тілдің нормалары мен заңдылықтары өзгеріп отырады. Қазақ тіл білімінде функционалды стильдерді осылай топтастырады: ауыз екі сөйлеу, ғылыми стиль, ресми стиль, публицистикалық және көркем әдебиет стилі.

Осы стильдердің, ондағы заңдылықтардың киноға тікелей қатысы бар екені белгілі. Кино- көрермен тәрбиелеуші құрал, ой салар орта десек, ондағы тіл де сауатты, анық, көркем әрі түсінікті болуы шарт. Қазіргі киноөндірушілер киноға жоғарыда айтылған стильдің бірі ауыз екі сөйлеу стилін қатыстырып, жақсы кинокартинаның дәрежесін түсіріп жатқанын әсте байқамайды. Әрине, кино тілі тек әдеби, көркем болу керек деген қағида жоқ. Дегенмен, ауыз екі сөйлеу стилінің де өзіндік ерекшеліктері мен қолданылу аясы мен түрлері болады. Жаргон, диалект, паразит сөздерді кинода қолдану арқылы біз жетістікке жетпейтініміз анық. Олай болса, осы мәселенің себебі мен салдарына тоқталайық. Тіл айшықтығы-дегеніміз не?

Жалпы адамзат баласы таза, анық, сауатты сөйлеуге талпыну керек. Таза сөйлеу ол ой айқындығының, нақтылығының белгісі. Ежелде аталарымыз «Адам аласынан сөз аласы жаман, от шаласынан сөз шаласы жаман» деген. Өзінің туған тілін, бай тілін бағаламай,ана тілінде таза сөйлей алмаған адамдарға қатыстырып айтса керек. Біз тіл арқылы өнерді, білімді, ғылымды, әдебиет пен өнерді иегереміз және өмірдегі өткен кеткендерден сабақ аламыз.

Зерттеуші-ғалым М.Балақаев тіл мәдениетін тереңінен зерттеген еңбектерінде тіл мәдениетінің негізгі принципі деп құралған сөйлемдердің жеке сөздердің, оқырманға бірден түсінікті болу керектігін жеткізген. Сауатты жазу, сауатты сөйлеу, тіл тазалығы мен жалпы сауаттылық тіл мәдениетінің негізгі компоненттері болып табылады.

Тіл айшықтығы әр салада әртүрлі көрініс беруі мүмкін. Ғылым мен техниканың тілдік ерекшеліктері өзге, әдебиет пен өнер, газет-журнал тілі өзге. Кино осының барлығын бір арнаға тоғыстырушы орта десек болады. Себебі, киноның жанры, ондағы кейіпкерлердің сөйлеу мәнері мен стилі әр алуан. Сол себепті, кино тілінің қанық, ұтымды әрі мағыналы болу міндетті. Қазіргі киноматографиядағы тіл айшықтығы

ақсап тұр. Киножасаушылар көп жағдайда өздерінің сауатсыздықтарын көрсетіп алып жатады.

Адамзаттық өркениеттің болмысын суреттейтін анықтамалар өте көп. Солардың ішінде, үлкен мәдени әрі қоғамдық маңызға ие ол экрандық мәдениет. Экрандық мәдениет тек кино ғана емес өнер, мәдениет, әдебиет пен филолсофия саласында да кең етек алған. Экрандық мәдениетке бұқаралық ақпарат, бұқаралық мәдениет пен телевизияда көрсетілген барлық дүние кіреді. Сонымен қатар, телесериалдар мен фильмдер, компьютерлік ойындар мен бағдарламалар кіреді. Бізге керегі кинофильмдегі демек кино әлеміндегі экрандық мәдениет. Кино әлеміндегі жоғары технологиялық жетістіктің бірі, нақты тарихи, экономикалық оқиғаның өнімі деп есептеуге болады. Жалпы, экран мәдениетіне ең жақын көзқарасты венгр жазушысы Б.Балашты айтуға болады. Ол кісі өзінің қызметтік жолын сонау кеңес үкіметінен бастаған. Экран мәдениетіне нақты анықтама беріп, сенімді әрі өзіндік тұжырымдама жасаған бірден бір зерттеуші ретінде Балашты мысалға алуға болады. Балаштың «Кино өнері» атты еңбегі әлемдік өнертануға сүбелі үлес қосқан. Оның пікірінше, экран мәдениетінің негізі кино өнерінде жатыр. Тек қана кинода экран мәдениеті бар деген тұжырым келтіреді. «Фильм – біздің ғасырымыздың көпшілік мәдениеті» деген жаңа ұғымды қалыптастырған алғашқы адам болды. Жоғарыда айтқанымдай, Балаш экрандық мәдениетке тек кино жатады деген. Әр заман өкілдері экран мәдениеті жайында әртүрлі пікір мен тұжырымдамалар айтады. Әркімнің келтірген дәлелдері мен ойлары белгілі бір дәрежеде шындыққа жанасады.

Қазіргі заманғы киноны зерттеуші, мәдениеттанушы Г.К.Пондопулоның ойынша, өнерді бағалау мәдениет шындығы ретінде өнерді аса бір ерекше құбылыс ретінде жеке дара қарастырған жөн екенін айтады.

Кино өнері әлемдік мәдениеттің озық үлгісі және элитарлық тәжірибе жасау сипатындағы үздік туындыларды дүниеге әкелген, өнердің әмбебап саласы. Осылайша экран мәдениеті техногендік және өркениет пен жаһандану дәуірінің бейнесіне айналып отыр. Техниканың дамуына байланысты киноматографияның компьютерлік мүмкіндіктерінің кең өріс алуына байланысты соңғы уақаттарда картиналар сапалы кейіпке ене бастады. Киноның даму эволюциясына қарай оның мүмкіндіктері де өзгеріп отырды, онымен қоса экран мәдениеті де әртүрлі көрініс берді. Экран мәдениеті маңызды дүниелердің бірі, дәл қазіргі таңда ол заманауи кино өнерінің мәдени сипатына айналып отыр.

Қарапайым тілмен айтсақ экран ол – кино. Ал, кино – өнер. Адамзат тарихында кино өнері пайда болғалы, кейін оны өнер ретінде енгізген уақыттан бері ол бүгінге күнге дейін өнер есебінде. Және солай қала бермек. Бірақ, сол бір құдірет күшке ие өнер саласын жеңіл әрі арзан бизнеске айналдырған кәсіби кино мамандарын былай қойғанда, әуекөй киноөндірушілер қаптап кетті. Қаптап кету, біз білетін өсу, өркендеу, даму, қатарға қосылу дегендерден мүлдем бөлек нәрсе. Әрине, адам болған соң, жұмыс істеп, ақша табу, жоғарыда айтылған әлемдік тенденцияға ілесу үшін бизнес жасаған дұрыс-ақ. Дегенмен, сөз болып отырған экран мәдениетін бұзған «Ұлы дала комедиясы», арзан әзіл мен уақытша жалаң күлкінің символы болған «Махаббат кофесі», «Гудбай мой бай», «Дочь Чингизхана», «Загадай желание», «Сиситай» сынды кинокартиналар легі толып жатыр. Толып жатқан лек ертеңгі трагедияға алып келерін қазіргі қоғам мүшелері түсіне ме? Әрине, комерциялық киноның болуы қай кезеңде де жақсы, бірақ егер сапасыз сылдыр су болса, көрерменге ой салудың орнына, бір жарым сағаттық есер күлкіге бөлеген мұндай дүниелер кім үшін жасалуда? Халық үшін? Жоқ, халыққа мұндай дүниелерді ұсыну символдық түрде айтқанда «күнә».

Мысалға алынған, «Ұлы дала комедиясы» фильмін талдасақ. Ең алдымен, бұл заманауи коммерциялық кинокартина. Коммерцияның дәурені жүріп тұрған қазіргі кезде, көгілдір экраннан осы сынды кинотуындылар түсер емес. Коммерция қашанда керек екені анық. Бірақ, менің ойымша, өзіндік нормалар мен заңдылықтарға бағынуы шарт.

Фильм басталмай жатып, көпірден секірмек болған қыздың аузынан «кароче» деген сөздің шығуы құлаққа түрпідей тиді. Суицид жасамақ болған қызды олай жасамауға үгіттеп тұрған екі полиция қызметкерінің сөйлеу мәнері құдды қыздың сөйлеу стиліне антоним дерсіз. Тура әдеби кейіпкерлер құсап қызды сабыр сақтауға шақырады. Ақылға қонымсыз. Бұл сөз фильм барысында бір емес, бірнеше мәрте қайталанады. Одан бөлек, фильмде орыстың жаргон сөздері мен қазақ тіліндегі диалект сөздер көптеп кездеседі. Экран мәдениетін өрескел бұзған «ампылда», «бермеймін, бүгін шаршап тұрмын» деген сынды тұрпайы сөздер еш арнаға сыймайды. Осы сынды олқылықтарға толы бұл фильм көрерменді тек бірер сағаттық арзан күлкіге ғана бөлейді. Қазіргі отандық соның ішінде, коммерциялық кинокартиналар қатары осы тектес туындылармен толығып келеді.

Өздеріне фильм түсіріп өз илеулерін өздері илеген жұлдызды түсірілімдік топ қазақ киноөнерін қалыптастыруда. Кино – көрермен тәрбиелеуші бірден –бір жойқын қару десек отандық арзан кинолардың берер қандай пайдасы бар? Табыс әкелетіні, эмоция сыйлайтыны, езу

тартқызатын рас. Бірақ , моральдық тұрғыда адам бойына іліп алар үлгі бермесе ол дүниені өнер деп атау қиынға соғары хақ. Күнделікті өмірдегі тұрмыстық оқиғалар мен экраннан көрсетілетін көркем шындықтың айырмасы болмай барады.

Сол себепті, сапалы әрі ғұмырлы туындылардың дүниеге келуі үшін алдымен көрермен тәрбиеленуі керек. Символдық түрде тәрбиелеу деген сөзді талғам қалыптастыру деп баламалауға болар. Көрерменнің талғамы қалыптасу үшін, сапалы әрі, ғұмырлы, тың һәм мол идеяға толы туындыларды көгілдір экранға шығару керек деп есептеймін.

Әдеби тілге жоғарыда тоқталдық. Кино өнерінде фильмнің жанры мен стилі, идеясы мен сюжетіне байланысты сөздік қор да, тіл мәдениеті де әртүрлі болады. Хандық тұсындағы кейіпкерге біз заманауи сөйлеу стилін жапсыра алмаймыз. Бұл ақылға қонымсыз. Бірақ осындай өрескел қателікке жол берген фильм өкінішке орай бар.

Ең адымен, сол кино өнеріндегі тіл демек тілдік нормаларға тоқталсақ. Тілдің норма дегеніміз не? Тілдік норма дегеніміз – тіл материалдарын нормалау, тілдегі бірізділік, белгілі бір ереже мен заңдылықтарға бағыну деген сөз. Тілдік норма тілдің ішкі заңды ережелеріне немесе жүйелері негізінде дамып, қалыптасады. Олар ұтымды қолданыста, жалпыға бірдей ортақ түрде жұмсалады. Ал сол реттілікті қалыптастыратын да жүйелейтін де – әдеби тіл. Сөздің мағыналары, тілдің грамматикалық, синтездік құрылысы бәрі қалыптасқан нақты ерекшеліктерге негізделеді. Әдеби тіл бір арнаға тоғыспайтын немем бір жүйеге реттелмейтін бытыраңқы тіл емес. Қазақтың әдеби тілі бай, айшықты, әрі әмбебап. Бір жүйеге бағынған тілдің нормасы қай жерде де өзіне тән қасиетін жоғалтпаған. Ал кино өнерінде ол белгілі бір өзгерістерге ұшырап, сұрыпталып, жіктеліп басқаша көрініс беретіні анық.

Дегенмен, екі салаға да тән нәрсе, сауаттылық, нақтылық әрі түпнұсқалық болып табылады. Себебі, тілдік нормаларды бұзып, оларлы қате қолдану ешқандай кинотуындының болашағын жарқын етеді деп сену қате түсінік.

Әрбір кинотуындының өзіне тән тілдік ерекшеліктері болады. Ол киноның сюжеті, идеясы, тіпті локация мен жанрына да байланысты. Тіл-қару. Себебі, сөз арқылы көп нәрсені түсіндіріп, айтар ойды жетер жеріне жеткізуге болады. Ал оны дұрыс пайдаланбаған жағдайда, көркем туындының сапасын түсіру оңай дүние. Кез-келген киноөндіруші сценарийде, фильмде тілдің маңызды рөл атқаратынын түсінеді, түйсінеді, ұғынады. Бірақ, кейбір заманауи сценаристтер немесе режиссерлер киноға тұрмыстық сипаттағы сөздерді көптеп кіргізіп, оның ішінде диалект, жаргон сөздерді қолданып жүргені

жасырын емес. Көрерменді арзан күлкіге әуес қылған киноөндірушілер бұның дұрыс еместігін біле тұра, осындай қадамға баруларына не себеп? Көгілдір экран мен күнделікті өмірдің еш айырмашылығы болмай бара жатыр. Заманауи қазақ киносындағы тілдік нормалардың сақталмай, өрескел қателіктерге бой алдырғанын көріп жүрміз. Тілдік нормаларды сақтамақ түгілі, өз алдарына сөз ойлап тауып, оның қате екені көрініп тұрса да, соқыр мылқаудың күйін кешетін кейбір кино жасаушылар, көрерменді арзан дүниемен алдарқатып жүр. Кейіпкер аузынан шыққан сөздің кейіпкер табиғатымен мүлде сәйкес келмей, немесе құлаққа тұрпайы естілетіндігі жасырын емес. Осы секілді көптеген олқылықтарға толы қазақ киносының бүгінгі жай –күйі мәз емес.

Бірақ, дәл осы әдеби тіл нормасын өрескел бұзып, сценарийге немқұрайлылық танытқан фильмдердің бірі 2019 жылы жарық көрген Рүстем Әбдірашевтің «Алтын тақ», «Алмас қылыш» атты екі кинотуындысы болды. Осы фильмде кеткен кейбір олқылықтар тілде ғана емес көркемдік жағынан да байқалды. Нақтырақ тоқталсақ...

Қазақ халқының тарихы тереңде жатыр. Осы уақытқа дейін ұлылығымызды ұлықтап, жаужүректілігімізді жыр қылып айтып, мәңгілік ел екендігімізді мадақтап келген мәдени әрі рухани маңызға ие шаралар мен ауыз толтырып айтарлық жетістіктерге сан мәрте куә болдық. Бұл – біздің тарихымыз. Тарихты таныту, оны дәлелдеу мен көрсетудің сан алуан түрі бар. Соның бірі кино өнері. Кино өнері қай заманда да өзекті әрі үнемі жырланатын тақырып. Өйткені, дәл осы кино арқылы біз өткен өмірімізге, жоғарыда айтылған тарих беттеріне тереңнен үңіле отырып, өнер тудыруға мүмкіндік аламыз.

Елдігіміздің бастауы болған, мемлекеттілігіміздің негізі болған ең маңызды тарихи оқиға ол біздің Қазақ Хандығы болып тарих сахнасына келуіміз еді. Сол Хандығымыз хақында «Қазақ хандығы. Алмас қылыш», «Қазақ хандығы. Алтын тақ» атты толықметрлі екі көркем фильм түсірілді. Әрине, бұл бастаманың жақсы екендігі айтпаса да түсінікті. Бірақ, фильмді көре отырып, сценарийіндегі олқылықтар мен сюжеттік желінің шашыраңқы, кейбір көркемдік шешімдердің сенімсіз екендігіне көзің жетеді. Біз жиырма бірінші ғасырда өмір сүріп жатырмыз. Әр дәуірдің өзіндік сөйлеу стилі, сөздік қоры мен сөзді қолдану парқы бар десек, біздің күнделікті тұрмыста қолданатын кейбір сөздеріміз, нақтырақ айтсақ, диалектикалық өзгеріске ұшыраған сөздер он төртінші ғасырда қолданылды дегенге сену қиын. Жәнібек хан образын сомдаушы актер Еркебұлан Дайыровтың аузынан шыққан «кәзір» сөзінің қолданылу аясы дұрыс еместігін қарапайым көрермен де байқайтыны анық. Фильмдегі Шах-Мұхаммедтің бірнеше мәрте қайталаған «Няғып отсыңдар» сөзі

құлаққа түрпідей тиді. Қазақ хандығын ерекше саяси билігімен басқарған, мол парасаттың, зор білімділіктің иесі, тақ мұрагері Бұрындық ханның «Кітап оқып-оқып миың ашып кеткен бе?» деген жалаң, қарабайыр, арзан сөзді қолдануы ақылға сиымсыз. Бұған қоса, қазақ тілінде «өшпес таңба» деген тіркес барын бәріміз жақсы білеміз. Бірақ, фильмде оның «кетпес таңба» болып баламалануы, «майданға кіреміз» дейтін ретсіз қолданылған сөз тіркестері көңілге күдік ұялатты. Екінші бөлімі «Алтын тақ» кезеңін былай қойғанда, «Алмас қылыштағы» Жаһан Бикенің жау төтеп берердегі «Қамдан» сөзін жарияға жар салып «Қандан» деп айтуы тілге деген салғырттық пен белгілі бір дәрежедегі білімсіздікті аңғартпай ма? «Көздеріңнен бұлбұл ұштырамыз» дегенді естуіңіз бар ма? «Бұлбұл ұшыру» емес пе еді?! Хандығымызды көрсеткен, бүгінгі күніміздің бастауын танытқан, бай тарихымызды тірілтіп, ұлы халық екендігімізді тағы бір мәрте танытпаққа ниеттенген осынау үлкен жобаның қарапайым мектеп оқушысы аңғарар қателіктерге жол бергендігі өкінішті. «Сөз-ол өнер». Оның құдіреті шексіз. Және оны орынды әрі ұтымды пайдалану маңызды факторлардың бірі.

Фильмнің драматургиясы салыстырмалы түрде айтсақ, адамның жаны іспетті. Жансыз адам-өлік. Тіршілік иесі деген ұғымға сыймайтыны секілді драматургиясыз фильм де өзіндік шыңын жоғалтып алатынын ескере кеткен жөн. Әрине, фильмді мүлдем драматургиясыз деп айту мүмкін емес. Дегенмен де, оның әлсіз екенін, фильмдегі шарықтау шегі демек кульминацияның жоқтығынан, экспозицияның әлсіздігінен, сюжеттік желінің шашыраңқылығы мен бірініші бөлімде пайдаланылған форманың жоғалып кеткендігінен әбден байқауға болады. Оны былай қоя тұрып, интрига тудырушы сахналардың камера немесе музыка, спец.эффектлері арқылы жеткізілуі жоқтың қасы.. Бұл жоғарыда айтылған сөздік қордан қарағанда жарасы жеңіл мәселе болғанымен, дамыған заманда техниканың өз дәрежесінде лайықты пайдаланылмағаны қынжылтады. Қобыланды мен Боралдай жекпе-жегінде массалық сахна актерларының дауыстары қылыштасқан екі жауынгер дауысынан аса алмай, тасада қалып қойып, басталған музыканың шегіне жетпей өшіп қалатындығы сұрақ тудырады. Бұл фильм атмосферасын құртушы сәт. Көз алдыңдағы оқиғаға сенгің келмейді. Жалпы алғанда, фильм музыкасы сәтті таңдалған.

Екінші бөлімдегі Қожа Ахмет Яссауи кесенесіндегі намаз оқу сәті. Көрер көзге бүгінгі күн атмосферасын береді. Олай дейтін себебім, кесене қабырғаларының бояулары, едені, барлығы бүгінгі күннен көрініс беріп тұр. Фильмдегі графиканың тым ашық, көркем, әдемі болуының өзі сенімсіздік тудырғандай. Он төртінші ғасыр

кезеңін тек реквизит пен костюм, онымен қоса кең байтақ дала арқылы ғана сезіндіре алғандары өкінішті...

Төрт жыл уақыт бойы түсірілген бұл кинотуындының мақсаты мен миссиясы айқын. Бірақ жоғарыда айтылған келеңсіз тұстардың болуы біздің әлі жас, дамушы ел екендігімізде де аңғартады.

Осы тектес фильмдер тізбегі толып жатыр. Неге екені белгісіз қазірге киноматографтар тек рейтинг пен санға жұмыс істеп кеткен секілді. Сапа мен идея, мазмұн мен мағынаға мән берер ешкім жоқ.

Кинодағы тіл айшықтығы маңызды мәселелердің бірі. Көрерменнің ақыл –ойына визуалды әсер етуден бөлек сөздің де ықпалы мол. Осы тұрғыдан тілдің айшықты, қанық әрі сан бояуға толы, нәрлі болуы шарт. Көрермен мен кино арасындағы байланыстың орнауы кинодағы тіл мен сөздік қорға тікелей байланысты. Экран мәдениетін де барынша зерттеп, оның шыққан түп төркінін де анықтауға тырыстым. Экран немқұрайлы қарайтын дүние емес. Ондағы тәрбие мен таным, білім мен білік көпшілікке арналғандықтан, жоғары дәрежеде болу керек екені белгілі. Кинодағы экран мәдениетін қалыптастырушы туындылардың өрісін кеңейтіп, жоғарыда айтылғандай, кәсіби мамандардың қызметін арттыру қажет. Өз саласының маманы болмай тұра, біреудің нанын жеген жандардың кесірінен отандық кино саласы тоқырауға ұшырамасына кім кепіл? Сол себепті, тек сапалы өнім жасау жолында қызмет ету киногерлердің басты міндеті деп білемін.

Экран мәдениетін бұзған фильмдер тізбегі күннен күнге артып келеді. Мысал ретінде келтірілген жоғарыдағы фильмдердің жинаған бюджеті көп. Осыған қарап, көрерменнің сұранысын да анықтауға болады. Бұл қуанарлық дүние деп айтуға келмес. Заман талабына сай, сұраныста өзгереді. Талап та жоғары қойылады. Сол себепті, заман талабына сай, сапалы әрі өміршең кинокартиналарды өмірге әкелу жолында батыл қадамдар жасай білу керек.

Қорыта айтсақ, заманауи қазақ киносының келбеті көңіл толтырарлық емес. Көркемдік жағын былай қойғанда, тіл мен мәдениет жайы ақсап тұр. Сапалы кинокартиналар легін толықтыру үшін кәсіби мамандарды жұмылдыру керек деп есептеймін. Кино саласы жоғарыда айтылғандай, әр алуан қызмет түрлерінен тұрады. Әркім өз қызметіне аса үлкен жауапкершілікпен, ұқыптылықпен қарайтын болса олқылықтар бірте-бірте жойылады деп сенемін.

Pernebek Saniya
Smailova Inna

A. ASHRAPOV'S SPECIFIC FEATURES OF THE CAMERA WORK IN CREATING AN IMAGING SOLUTION FOR THE FILM S. KHODZHIKOV "KYZ-ZHIBEK"

Пернебек С.М.
Смаилова И.Т., кандидат искусствоведения

ОСОБЕННОСТИ ОПЕРАТОРСКОЙ РАБОТЫ АСХАТА АШРАПОВА В СОЗДАНИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО РЕШЕНИЯ ФИЛЬМА СУЛТАНА ХОДЖИКОВА «КЫЗ-ЖИБЕК»

Фильм Султана Ходжикова «Кыз-Жибек» отмечает в этом году свой 50-летний юбилей. Популярность фильма сегодня подтверждает его актуальность: фильм любят разные поколения казахстанцев. Конечно, огромное значение имеет первоначальный материал фильма, народный эпос, который лег в основу сценария Габита Мусрепова. Даже если при первых показах встречались критические отзывы на фильм, с течением времени мы понимаем, что данный фильм стал прекрасным переложением поэмы на экран. В итоге сейчас фильм «Кыз-Жибек» мы воспринимаем как абсолютно самостоятельное произведение искусства. Немаловажным в этом понимании является изобразительное решение фильма.

Прежде всего обратимся к теории кино. По словам Всеволода Пудовкина кинематограф «в полной мере обладает силой непосредственного впечатления зрительным образом» [1, с. 114].

Под изобразительным решением фильма понимается совокупность работы постановщиков картины: режиссера, оператора и художника, которые наполняют кадр определенным визуальным содержанием в соответствии с драматургией всего фильма, а также отдельных эпизодов или сцен. Как было отмечено, в изобразительном решении фильма большое значение имеет визуальная составляющая экранной композиции кадра. Она, в свою очередь, складывается из формальных изобразительных элементов, таких как композиционная форма, светотень, колорит, объем и фактура, перспектива, ракурсы и формат. Работа над композицией кадра начинается еще в подготовительном периоде работы над фильмом.

В этот период режиссером и оператором разрабатываются и решаются главные творческие решения по фильму. За основу берется литературный сценарий. Таким образом в начале работы становится

очень важным творческий союз сценариста, режиссера и оператора, которые будут работать над фильмом. Также в этом периоде активно работает художник-постановщик фильма. Если кинематографисты видят общую цель, схожи во взглядах на кинопроцесс и готовы искать новые формы для раскрытия идеи, скорее всего при наличии таланта фильм получается успешным. Так случилось с фильмом «Кыз-Жибек». По сохранившимся фотографиям со съемочного периода ясно видно активное творческое сотрудничество режиссера Султана Ходжикова и оператора фильма Асхата Ашрапова.

О важности хороших отношений в съемочной группе, между оператором и художником в особенности, писал Андрей Тарковский в одной из своих наиболее известных книг «Запечатленное время»: «Самое главное и сложное в общении с художником и оператором состоит в том, чтобы сделать их сообщниками, соучастниками замысла, как, впрочем, и всех остальных, кто работает с тобой над картиной. Принципиально важно, чтобы они ни в коей мере не оставались пассивными, равнодушными исполнителями, но стали полновластными участниками и творцами, с которыми ты делишься всеми своими чувствами и мыслями» [2, с. 150].

Мы не можем точно сказать, насколько активно участвовал оператор-постановщик в этом фильме, но анализируя творчество Асхата Ашрапова, а также его совместные работы с Султаном Ходжиковым, мы точно можем сказать, что оба кинематографиста придерживались одного видения в раскрытии зрительного образа фильма «Кыз-Жибек».

Как известно, в фильме оператор выполняет три вида задач – творческие, технические и технологические. Технические и технологические задачи следуют из творческих, становятся воплощением определенной мысли на экране. В данной статье мы ставим цель изучить творческие задачи и их решения Асхатом Ашраповым в фильме «Кыз-Жибек».

Главной творческой задачей, поставленной режиссером перед оператором картины, которая была актуальна для экранизации всеми известного эпоса, стало гармоничное изобразительное решение фольклорного фильма. И нужно сразу сказать, задача была выполнена, так как фильм «Кыз-Жибек» является замечательным примером национального фильма, который раскрывает менталитет народа, его красоту и самобытность, не оставаясь при этом лишь этнографической зарисовкой с внешними атрибутами кочевой жизни. Как же создатели фильма добились этого?

Вернемся к составляющим композиции кадра. Прежде всего нужно сказать *о композиционной форме кадра*. Фильм был снят в конце 60-х годов, которые считаются новаторскими в советском и казахском со-

ветском кино. Именно в это время творили замечательные кинематографисты М.Калатозов и С.Урусевский, С.Параджанов и Ю.Ильенко, С.Бондарчук и В.Монахов, М.Бегалин, Ш.Айманов и, конечно же, С.Ходжиков и А.Ашрапов. В эти годы послабления цензуры кинематографистам удалось развить новые выразительные возможности кино, где работа камеры была определяющей. «Советской школе операторского искусства свойственна изобразительно-монтажная система решения фильма, где ракурсы, панорамы, крупные планы являются непременными элементами композиции, а свето-тональные эффекты – красками операторской палитры, необходимыми для усиления выразительности актерской игры на экране» – так характеризовал работу советских операторов А.Д.Головня в своем труде «Мастерство кинооператора» [3, с.15].

Опыт фильмов «Летят журавли», «Я – Куба», «Судьба человека», «Тени забытых предков» был использован отечественными кинематографистами в воссоздании истинно национального кинопроизведения. Так некоторые кинематографические приемы советских кинематографистов можно увидеть переосмысленными, использованными в новом содержании в «Кыз-Жибек». Например, в экспозиции фильма камера движется прерывисто, часто меняются короткие планы, изображение «прыгает» и буквально летает. В сцене, где Жибек показывают в первый раз, она поворачивается к камере и откидывает черное покрывало, накинутое на голову. Порывистыми движениями камеры создается тревожное ожидание, которое также было создано Сергеем Параджановым в фильме «Тени забытых предков».

В композиции кадров этих фильмов большое значение имеет *колористическая наполненность* – еще один важный изобразительный элемент. Цвет в названных фильмах имеет символическое значение. Вспомнить хотя бы знаменитый кадр с красными конями в фильме С.Параджанова, который несет в себе ярость, угрозу и смерть. Другой смысл заложен в колорит казахского фильма, но при этом используются те же художественные средства. Фильм «Кыз-Жибек» – очень красочный, яркий, он был одним из первых цветных *широкоформатных* фильмов в Казахстане. Важную роль в фильме играли эпизоды на натуре, которых большинство. Разбросанность использованных натурных ландшафтов была обусловлена желанием создателей фильма показать масштаб огромной территории казахских племен, важность символического значения для раскрытия драматургии и, безусловно, иллюстрированием красоты казахских земель. Мы не просто отметили символическое значение пейзажей фильма. Если бы пейзаж оставался лишь фоном для раскрытия сюжета, фильм остался бы простой историей о любви. Однако, каждая узнаваемая местность в фильме несла

строго определенный символический смысл в сюжетном развитии. Гора Улытау стала символом единения разрозненных племен, река Жайык – препятствием на пути у джунгар, маковые поля на юге страны – лучшая местность, символизирующая красоту молодости, мавзолей Айша биби – идеальное место, где искала успокоения в ожидании возлюбленного Кыз Жибек, а пейзажи Борового с огромными озерами стали олицетворением огромного расстояния, разделившего молодых. Съемки фильма проходили летом и осенью, когда природа цветет самыми яркими красками, наполняя кадр естественным колоритом.

Эта колористическая наполненность символично дублировалась в декорациях аулов, реквизите и костюмах фильма. Драматургическое содержание фильма полностью соответствовало колористической наполненности кадровой композиции. Это видно в каждом эпизоде. Рассмотрим более подробно эпизод ожидания вестей в экспозиции фильма. На фоне облачного неба показана одинокая статуя – балбал, в следующем кадре мы видим стоящих на одинаковом расстоянии друг от друга женщин, облаченных в черные покрывала, с детьми, далее разными по продолжительности и крупности планами в разных ракурсах показано как много одиноких женщин с детьми ждут своих мужей и отцов с битвы. Постановочность мизансцен, контраст черных платков женщин на фоне красочных платьев и природы не кажутся нарочитыми в силу своей выразительности.

С помощью данных визуальных киноприемов создается ощущение томительного ожидания, которое не выдерживает Сырлыбай и отправляет свою дочь узнать исход битвы. После того, как Жибек узнает о победе, настроение сцены кардинально меняется, как меняется и монтаж, быстрый, местами рваный, повторяющий ритм знаменитого кюя. Камера в эпизоде сюйинши очень затейливая: используются преимущественно нижние ракурсы и панорамные съемки. Но есть и очень важный смысловой момент панорамной съемки в этом эпизоде, от радости победивших камера переносится к общему плану побежденных, где кони без всадников с опущенными копьями медленно возвращаются с горькой вестью к семьям убитых. Переход довольно динамичный одним планом, что говорит об одновременности событий, далее они еще чередуются, чтобы усилить контраст победы и поражения. В этом же эпизоде мы видим еще одно метафорическое сравнение: сначала нам показывают радостную Жибек, скачущую на коне, далее ее образ ассоциируется с прекрасным лебедем, летящем в голубом небе – так впервые в фильме проводится параллель, которая также лежит и в основе лейтмотива Жибек, народной песне «Гакку». Далее на протяжении фильма мы часто будем видеть дублирование мысли определенных сцен в метафорических образах.

Символика цвета в фильме используется наравне с *фактурой и объемом*. В одном из интервью Андрей Тарковский выразил очень интересную мысль, которую мы можем наблюдать и в фильме С.Ходжикова: «Фактура в фильме выражает определенное состояние материи, момент ее изменения во времени. По-моему, эти слова особенно справедливы по отношению к цветному кино. Для цветного фильма нужно отбирать фактуру с еще большей точностью, с более определенной «спецификацией», чем для черно-белого. И именно цвет становится великолепным средством выявления фактуры, ее расшифровки, доведения ее до полной осязательности», и далее, «если в фильме цветовое ощущение подчиняется фактурному и возникает некая натуралистическая нота, которая подчеркивает качество изображаемого, его состояние, — то это кажется мне самым естественным. В кино фактура имеет первостепенное значение. Одновременно работать и с цветом, и с фактурой будет, вероятно, нелегко. Но если окажется, что я не могу согласовать точное цветовое решение кадра с точным фактурным решением, — я отдам предпочтение фактуре. По-моему, только в связи с фактурой, выявляя ее, цвет сможет передать состояние изображаемого, его «историю» и его «сиюминутность» так, чтобы зрителю казалось, что он ощущает это своей кожей» [4, с. 148-149].

Чтобы проиллюстрировать данное объяснение, вспомним кульминационный момент первой серии фильма – выбор стрелы будущего мужа. Жибек идет на такой шаг, чтобы прекратить спор двух равных по силе, мужеству и храбрости батыров. Накал обстановки добавляет смелость Жибек: выбежать на поле вражды простоволосой в нижнем платье было неприемлемо для скромной незамужней девушки. Так ее внешний вид используется для большей выразительности сцены. Ей завязывают глаза ее собственными длинными волосами, при этом можно увидеть, как красотой девушки восхищается Шеге и бережно завязывает волосы узлом Каршыга. Простое нижнее платье усиливает фактурность образа и лишь в последнюю очередь играет значение символика белого цвета платья. Именно фактура визуального образа главной героини делает эту сцену столь выразительной и напряженной. Усиливает этот образ пейзаж угасающего дня и аудиовизуальный образ летящей стрелы, выбранной на счастье Жибек.

Светотень, в свою очередь, ярко использовалась Асхатом Ашраповым в эпизоде в ак отау. Эпизод снят поздним вечером, в сумерках, что логически оправдывает использование данного изобразительного элемента. В юрте молодых горит огонь, который постоянно отсвечивается в лицах главных героев. Этот эпизод делится на несколько маленьких по смыслу сцен, и все они решены по-разному в плане использования света. Когда Толеген признается Жибек, для чего на самом де-

ле приехал в шектинцам, камера снимает лица актеров крупно, используется рисующий свет, который хорошо выявляет объем лиц героев на темном фоне юрты. Так же оператор применяет моделирующий свет, чтобы, к примеру, поймать блики в слезах, которые вот-вот польются из глаз Жибек. Но наиболее выразителен свет в сцене после признания в любви Жибек, монтажные куски в этой сцене короткие, изображающие волнение девушки. Эти сцены монтажно перебиваются планами с филином, который обрисовывается задним контурным светом. Птица движется, машет крыльями, поэтому зрителю кажется будто бы она вторит волнению юной невесты. С каждым кадром волнение нарастает, от чего движения света становятся динамичнее: игра света и тени от рассыпавшихся жемчужин, на лицах влюбленных, отблеск серебряных украшений, движущиеся тени на белом балдахине и даже тень от оборок на платье Жибек – все будто бы движется в отсветах огня, приближая зрителя к развязке эпизода – робким объятиям и наступившему утру. Этот последний счастливый для влюбленных героев эпизод был снят очень сложно и выразительно, оттого остался одним из самых запоминающихся во всем фильме.

В данной статье мы проанализировали немногие, но самые запоминающиеся эпизоды, в которых использование изобразительных приемов операторского искусства соответствовало идее и теме каждой сцены. Нам важно донести, что выразительность операторской работы Асхата Ашрапова в фильме «Кыз-Жибек» была не просто красивой и запоминающейся, но всегда была идейно выразительной. Мы убеждены, что в этом и заключается главное достоинство изобразительного решения всего фильма.

Литература:

1. Пудовкин В. Избранные статьи. – М., «Искусство», 1955 г.
2. Тарковский А. Запечатленное время. – М., 1967 г.
3. Головня А. Мастерство кинооператора. – М., «Искусство», 1965 г.
4. Тарковский А. Беседы о цвете // «Киноведческие записки», 1988 г., № 1

Suleimen Aidos
Mukusheva Nazira

THE STYLE OF THE FILM AND THE INFLUENCE OF THE CINEMATOGRAPHER ON ITS FORMATION

Сүлеймен А.Т.
Мұқышева Н.Р.
өнертану кандидаты, профессор

ФИЛЬМНІҢ СТИЛІ ЖӘНЕ ОНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫНА ОПЕРАТОРЛЫҚ ӨНЕРДІҢ ТИГІЗЕТІН ЫҚПАЛЫ

Кино – XX ғасырдың соңында пайда болып, XX ғасырда дамыған өнер. Оның пайда болуы оптика, химия, электр және фототехниканың, көру физиологиясы саласындағы ғылым мен техниканың жетістіктеріне байланысты. Кино алдымен өмір қажеттіліктерінің әсерінен пайда болды. Сол уақыттың әлемдік даму ерекшеліктері, кең ауқымды халық қозғалыстары, өмір динамикасының қарқынды дамуы, жер шарының бір шетіндегі оқиғалардың басқа бір шетіндегі оқиғалармен байланысы киноөнерінің пайда болуына әсер еткен шешуші факторлар болды.

«Стиль» сөзі бір жақты қаралатын ғылыми термин емес. Бұл терминді кем дегенде тіл білімі, әдебиеттану, өнертану және эстетика секілді төрт үлкен ғылыми пәндер қолданады. Зерттеу пәніне байланысты бұлардың әрқайсысының беретін анықтамалары әртүрлі. Бұл жайында академик В.В. Виноградов былай дейді: «Өнертану, әдебиеттану және лингвистика саласында стиль термині мен стиль түсінігіндей көп мағыналы, қарама-қайшылыққа толы терминді табу қиын» [1, 3 б.].

«Өнер тарихында, - деп жазады әлеуметтанушы К. Манхайм, - стиль ұғымы әрқашан ерекше рөл атқарды, әртүрлі өнер формаларында кездесетін ұқсастықтар мен айырмашылықтарды жіктеуге мүмкіндік берді. Өнер стильдердің арқасында дамиды және бұл стильдер белгілі бір уақытта және белгілі бір жерде пайда болады. Олар белгілі бір жолмен дамып, өздерінің ресми тенденцияларын анықтайды» [2, 73 б.]. Қазіргі заманғы өнер тарихы маңызды стильдерді жіктеп, оларды біртіндеп өзгеріске түсе бастаған жеке стильдер аясында қайта құрудың нақты әдістерін жасады. Нәтижесінде бұл уақыт өте келе стильдің толық өзгеруіне әкеледі.

Стиль аспектілерін тіл және өнер құбылысы ретінде екі негізгі санатқа бөліп қарастыруға болады. Екеуі де бір біріне ұқсамайтын түрлі категориялар, «стиль» термині мұнда өзіндік ерекшелігі бар омоним ретінде қаралады. Сөз өнері стилі бұл тұжырымға қарсы емес.

Әдеби стиль – бұл құбылыс, ал әдеби-көркем шығармадағы тіл кескіндемедегі сурет, түс, реңк, перспектива, музыкадағы гармония, ырғақ секілді эстетикалық категорияға айналады.

Ал енді біз стильдің екі санатының қайсысын талқылаймыз? Біз қандай стиль теориясымен айналысамыз – тілдік немесе өнер теориясымен бе? Біздің жұмысымыз көркемдік стиль теориясы болуы керек. Жалпы фильм стилі дегеніміз не және оған операторлық өнер ықпал ете ала ма деген сұрақтар туындайды.

Кино синтетикалық өнер түрі болғандықтан, оны бір бағытта зерттеуге, сараптама жасауға болмайды. Фильм түсіру кезінде оператор камера алдында болатын материалды дайындауы тиіс. Қозғалыс, жарық эффектілері, түс, актердің қимыл-қозғалысы, фондағы әрекет және т.б. белгілі бір мағынаға ие болғаны абзал. Немесе мұның барлығы сахнаның негізгі, сюжеттік маңызды мазмұнынан алшақтамауы үшін ұйымдастырылуы керек.

Оператор әр кадрды түсірген кезде, қазіргі пландардың алдында қандай план бар екенін және оған қандай жаңа кадр түсетінін елестетуі керек. Барлық негізгі белгілер бойынша, яғни қозғалыс қарқыны мен ырғағын, бағытын, актерлер мен фонның жарығы мен түсін, фонның негізгі элементтерін, актердің көзқарасын, әсіресе ірі пландарды түсіру кезіндегі монтаждық сабақтастықты елестетуі қажет.

Фильмнің стилін қалыптастыруда композиция өте маңызды. Латын тілінен аударғанда «композиция» сөзі құрастыру, біріктіру, байланыс дегенді білдіреді. Бейнелеу өнерінде композиция деп әдетте мүсін мен сәулет туындылары үшін сурет, қабырға, қағаз жазықтығында немесе кеңістіктегі кескін элементтерін ұйымдастыру әдісін атайды. Кейде өнер туындысының өзі «көркем композиция», «мүсіндік композиция» және т.б. деп аталады.

Жарықтандыру стилін сюжеттің дизайнына сәйкес келетін жарық шешімі табылғанға дейін ұзақ уақыт бойы жасауға болады. Бұл шешім нақты жарықтандырудың айқын заңдарына қайшы келуі мүмкін (мысалы, жақыннан түсірген кезде сіз жарықтың жалғыз көзі – терезенің орналасқан жеріне назар аудармай қалуыңыз мүмкін), бірақ сонымен бірге қимыл-қозғалыстағы көріністер ағынында ол табиғи көрінеді.

Операторлық жұмыстың жеке стилін композициялық «көзқарастың» белгілі бір түріне қатысты және жеке таңдау ретінде қарастыруға болады. Кейбір операторлар әдеттегіден гөрі тар бұрышты суреттерді қолдануды жөн көреді. Басқалары камераның күрделі қозғалыстарын ойлап табады немесе көрерменді ойландыратын, кескінді қиындатуға мәжбүр ететін түсініксіз суреттерді іздейді. Мұндай жағдайларда кадрлар тізбегіндегі композициялық сәйкестікте

мәселерер туындамайды, өйткені жеке таңдау немесе стиль түсірілім кезінде бірдей болуы керек. Мәселе кадрлар тізбегі визуалды үздіксіздікке ие бола алмай, оператор әртүрлі «көзқарастардың» арасынан өз жеке жолын таба алмаған кезде ғана пайда болады.

Кино – динамикалы өнер. Кинокомпозиция кеңістікте жасалады және ондағы динамикалық қозғалыс өте маңызды. Біз кинематографиялық композицияның динамикасына тамаша мүмкіндіктер беретін жарық-көлеңке тәсілін кинобейне жасауда ең оңтайлы тәсіл деп есептейміз.

Кадр дегеніміз – белгілі бір пропорцияда және қандай да бір форматта жасалған динамикалық картина. Оператор өзінің кадр-картинасын қатынасы 1:1.33 болатын тік төртбұрышта жасайды. Тек кинокадр құрылымы жағынан кинетикалы екенін естен шығармаған жөн. Бір объект, мәселен, қозғалыстағы фигураның кадр ішінде сұлбасы ғана көрінуі мүмкін немесе жарық мол түсіп тұрған аймақтан тек майшамның жарығы бар бөлме ішіне өтуі мүмкін.

Киноактер көрерменнің алдында емес, киноаппарат пен режиссердің алдында ойнайды. Актердің ойыны киноательеде, күрделі жағдайда жүзеге асырылады және бірде актер ойынын шектейтін, енді бірде шексіз мүмкіндіктер ашатын бірқатар техникалық шарттарға бағынышты болады. Көрермен кинодан тірі актердің өзін емес, оператор жасаған экрандық бейнесін көреді, фильмдегі композициялар мен барлық элементтерді монтаждау арқылы жасалған актер сомдайтын кейіпкердің кескін-келбетін қабылдайды.

Осылайша фильмде режиссер мен оператордың еңбегіне, сценарий драматургиясына негізделген актердің экрандағы бейнесі жасалады. «Актер жұмысының шарықтау шегі деп есептелетін сахналық бейне актердің экрандық, яғни монтаждық бейнесіне айналады. Тірі адамға қолдануға болмайтын, бейнелілік жағынан техникалық өңдеуден өткен еңбек нәтижесі таспаға біржола және мәңгілікке жазылып алынады» [3, 50 б.].

Оператор тарапынан жасалуы мүмкін ең басты қателік – дөрекі техникалық тәсілдердің кесірінен актердің экрандағы ішкі жан-дүниесін жоғалтуы. Өкінішке қарай, кейде актер дайындық барысында асқан шынайылықпен ойнайды да, нағыз түсірілім кезінде (әрине экранда да) ол ойыннан ештеңе қалмайтын жағдайлар болып тұрады.

Оператордың ең басты әрі негізгі міндеті – актердің сырт келбеті мен ішкі жан дүниесін экранға көшіру. Бұл қиын шаруа екені белгілі. Оның қалай жасалатынын түсіндіру оңай емес. Актер сомдап отырған бейнені операторлық тәсілдермен «ерекшелеу» теориясы бар. Бұл теорияны жақтаушылардың пікірінше, оператор «бейнеге жұмыс істейтін» арнайы жарық эффектілерін шығаруы тиіс. Аталмыш

теорияның қисындылығы басым. Алайда бұл жолды ұстанғандар «көңілді, жарқын фотографиялар үшін жарықты үстемелеу, ал трагизмді ерекшелеу үшін жарықты азайту керек» деген ережеге саятын жалған тенденциялардан сақ болуы керек.

Оператор кадрда актер қандай бейнелеу құралдарымен жұмыс істейтінін білуі қажет (көзі, ерні, қолы және т.б.); осы жұмыс анағұрлым түсінікті, анағұрлым мәнерлі болатындай ракурсты ойластыруы керек; оператор көріністің мәні мен көңіл-күйін ашатындай фон мен объектіні өңдеу тәсілін табуы тиіс.

Фильм стилі ұғымы аясында суреттеме де (изображение) маңызды. «Восприятие света и цвета» атты еңбектің авторлары Ч. Пэдхем мен Дж. Сондерс бұл туралы былай дейді: «Суреттеме – фильмнің мәнерлі компоненттерінің бір бөлігі. Операторлық жұмыс – фильмнің бейнелеу (оптикалық) жағымен және оның техникалық фиксациясымен жұмыс жасайды» [4, 110 б.].

Оператордың кинодағы жұмысын кәдуілгі қылқалам шеберінің шығармашылық еңбегі деуге толық негіз бар. Себебі көрерменнің фильм түсіретін шығармашылық ұжымның ойын қабылдауы автордың, актерлер мен режиссердің еңбегін таспаға түсіру қабілетіне байланысты болады.

Кинематографиялық жарық – жарық дақтары мен сәулелерін тарата отырып, актердің декорациядағы қозғалысын үйлестіру болып табылады. Бұл қозғалыстағы жарық пен көлеңке үйлесімділігінің картинасын беруі тиіс.

Кинода әлі күнге дейін кездесетін бейнелеу өнерінен немесе фотографиядан енген тәсілдер негізінде құрылған статикалық композициялар әдісі кинематографиялық көркемдіктің күрделі мәселесін шешудің жеке тәсілі болып табылады. Бұның шешімін кадрдағы жарық пен көлеңке үйлесімділігі арасындағы фигуралардың қозғалысын құру арқылы табуға болады. Камера алдындағы нысанға үнемі жарық түсіп тұруы міндетті емес. Қозғалыс кезінде ол көлеңкеге кетуі мүмкін, бірақ бұл қозғалыс заңды, яғни мизансценаның логикалық тұрғыдан негізделген нәтижесі болуы керек.

Мұнда жарық пен көлеңке ара қатынасының көптеген нұсқасы болуы мүмкін. Бұл оператордың қалауына, түсірілетін кадрдың, көріністің, эпизодтың, кейде фильмнің жалпы және жеке міндеттері мен мазмұнына байланысты болады. Жарық пен көлеңкенің ара қатынасын реттеу – операторлық өнердің негізгі құралдарының бірі.

«Соңғы 100 жыл ішінде кино өнерінде белгілі бір жарықтандыру стильдері қолданылады. Ең дұрысы, кино көріп отырған көрерменнің назары оның қалай түсірілгені немесе қандай жарық түрі қолданылғанында емес, экрандағы оқиғаларда болуы

керек. Бұл ретте кинематографистер өте көп жұмыс істейді. Ең басты мақсат – экранда болып жатқан оқиғаны шынайы қабылдап, сезіну, режиссер және түсірілім тобының жасаған әлеміне саяхаттау» [5].

Кино теоретиктері мен фильм түсіретіндердің ұсынғаны – осы медиа эффектке жету жолдарының бірі ретінде жарықтандыру теориясын қолдану. Кинематографияның алғашқы күндерінен бастап жарық негізгі элементтердің бірі болды. Шынайы өмірдегідей экрандағы қозғалмалы бейне үшін де жарықтың орны ерекше. Жарық дегеніміз бұл көзге көрінетін электромагниттік толқындар. Адамдар заттарды көрмейді, біз жарықтың заттарға шағылысып, көз қарашығы арқылы өткен жарық толқындарын көреміз. Ал ми әлемді 3 өлшемді деп түсіндіреді. Бейнені объектив арқылы пленкаға түсіруге қабілеті бар камера адам көзінің моделі іспеттес. Бірақ камера кескінді тек екі өлшемде шығарады. Үш өлшемді кескіндер жасау және көрерменге болып жатқан оқиғаны немесе сюжетті түсіндіруге көмектесу үшін, жарықтандырудың нақты теориясы мен практикасын дамыту бойынша қарқынды жұмыс жүргізіліп келеді.

Комедия, драма, мелодрама, ғылыми фантастика және мистика сияқты жанрлар адамзат өнері тарихының алғашқы формаларынан анықталды. Кино сияқты жарықтандыру теориясы да дамыды, әртүрлі жарықтандыру әдістері қолданылып, аудиторияның эмоциялық реакциясын ояту және оқиғаны түсіндіруге көмектесу үшін әртүрлі әдістермен байланысты болды.

Кинооператордың стилі фильмнің жанры мен режиссерлік стильден өзгеше. Мысалы, сюрреальды фильм түсіре аласыз, бірақ кинематографияға келетін болсақ, адам көретін түске байланысты стильдердің шексіз саны болуы мүмкін. Және бұл жіктеу негізінен жарықтандыру теориясына негізделген.

Стильдерді жіктеу үшін кез-келген кинематографиялық элементті қолдануға болады. Мысалы, кең бұрышты линзалар, композиция, камераның қозғалысы секілді шексіз мүмкіндіктер бар. *Бірінші* – натуралистік стиль. Мұны деректі стиль деп те атауға болады. Кадрлары арзан бейнекамераға, бейнебақылау камерасына немесе басқа да тұтынушылық құрылғыға түсірілген сияқты әсер береді. Мысалы, хоррор жанрында түсірілген «Синистер» (реж Скотт Дерриксон) фильмінде басты кейіпкердің кездейсоқ видеокассеталарды тапқаны – бұл стильдің керемет үлгісі. Сол кадрлар арқылы оқиға желісі ашылып, қылмыс құпиясының басты дереккөзінің бірі болады. Тұрмыстық бейнекамераға түсірілгендіктен, натуралистік стиль көрермендерге шынайы болып көрінеді. Натуралистік стильдің ең айқын белгісі – жарық құрылғыларының болмауы немесе кем дегенде –

иллюзияның пайда болуы. Міне, оны келесі, *екінші түрі*, шынайы стильден ерекшелендіреді.

Шынайы стиль – бұл кинематографиялық әдістермен реализмді бейнелеу. Біз көрген фильмдердің көпшілігі осы стильде түсіріледі. Бұл стильдің мақсаты – көрермендердің болып жатқан оқиғаға шынайы сеніп, фильмде қолданылған кинематографиялық тәсілдерге, операторлық жұмысқа назар аудармауы. Жарықтандыру табиғи көрінгенімен, бірақ кинематографиялық және әр кадрдың өндірістік құндылығын арттыруға бағытталған. Шынайы стиль – бұл дәстүрлі кинематографиялық мағынада композиция мен жарықтың өзара әрекеті. Бұл жерде жарықтандыру стильдің көрінісінен гөрі, функционалдық рөл атқарады. Мысалы, «Менің атым Қожа» фильміндегі Михаил Аранышевтың қойған жарығы қарапайым мектеп оқушысының өмірін шынайы жеткізе алған және кеңестік кезеңдегі қазақ ауылдарының бірінің тұрмысы бейнеленген. Үйдің ішінде, мектеп кабинетіндегі жарықтандыру стилі шынайылыққа жақын болғандықтан, біз де көрермен ретінде сол оқиғаның ішінде жүргендей сезінеміз.

Үшінші стиль түрінде жарық мөлшері көп, көлеңкесіз түсіріледі. Біз оны – жоғары кілт (high key) деп атаймыз. Ол көбінесе 1930-1940 жылдардағы классикалық Голливуд фильмдерінен бастап, негізінен комедиялар мен мюзикльдерде қолданылады. Жоғары кілт көбінесе тазалықты, қарапайымдылық пен жеңілдікті көрсету үшін қолданылады. Кадрдың алдыңғы планы да, ортаңғы, артқы пландары да жарықтандырылған. Бүгінгі таңда «жоғары кілтті» комедия жанрында, ситкомдар мен музыкалық бейнебаяндарда жиі қолданылады. Мұндағы мақсат – алаңсыз атмосфераны сақтау. Бұл кездейсоқ емес. Мұндай көріністі алу және оны бүкіл фильмде сақтау үшін жарықтандыруды мұқият дайындау керек. Тағы бір мысалы – балаларға арналған мультфильмдер мен сұлулық жарнамаларын айтуға болады. Олардың барлығы бақыт пен қуаныш сезімін жеткізу мақсатында түстері өте қанық және көлеңкесіз түсіріледі.

Неміс экпрессионизімінің киноға қатты әсер еткен стиль түрі – *экспрессионистік стиль.* Ерекше контрастқа баса назар аударылған «Доктор Калигаридің кабинеті», Фриц Лангтың «М», голливудтың нуар фильмдерінде осы стильдің элементтері бар. Экспрессионистік стильдің мақсаты – жарықтандыруды аз пайдалану, жарық пен көлеңке контрастының жоғары болуы. Бұл кескіндеме мен бейнелеу өнеріндегі классикалық экспрессионистік стильден шыққан. Нәтижесінде фильм атмосферасында әрдайым мұңды, қайғылы сезім пайда болады.

Сондай-ақ, Дэвид Линчтің фильмдерінде де экспрессионистік элементтер жиі кездеседі. Ол кинематографияның осы стилінің бөлігі

ретінде қос экспозиция (двойная экспозиция), еріту (растворение) және жыпылықтау (мигание) сияқты камераға салынған эффектілерді қолданады. Көбісі Линчтің киносын сюрреалистік деп атайды, бірақ кинематографиялық дәстүр бойынша экспрессионистік болып табылады. Тағы бір режиссер Дарио Арджентоны көпшілік сюрреализм бағытының өкілі деп атайды. Бірақ оның фильмдерінің түсі экспрессионистік болып табылады. Экспрессионизмге негізінен жарық пен түс арқылы қол жеткізілсе де, «Чунгкинг экспресі» фильмінің кейбір көріністерінде ысырма жылдамдығы немесе кадр жылдамдығы сияқты камера трюктерін де қолданады. Тіпті баяу қозғалыстың өзін экспрессионистік стиль деуге болады. Экспрессионистік стильге камерада немесе монтаж өңдеуінде де қол жеткізуге мүмкіндік бар.

«Стильдендірілген» – операторлық стильдің бесінші түрі. «Стильдендірілген» сөзін қолданған ыңғайлы сияқты, өйткені фильм жасаушылар арнайы стильге назар аударту үшін таңдалынған түсіру әдісі. Мысалы, «Күнәлар қаласы» (реж. Фрэнк Миллер) фильмінде экспрессионистік жарықтану үлгісін көрсеткенімен, түсіру стилі оны анимациялық фильмге ұқсайтын деңгейге жеткізген. Мұндағы мақсат – шындықтың стилистикалық көрінісін ұсыну. Тағы бір мысал – Уэс Андерсонның кейбір фильмдері таза стильдендіріліп түсірілген. Бірақ бәрі бірдей емес. Андрей Тарковскийдің фильмдерінде бірнеше стиль болуы мүмкін. Мысалы, «Сталкерде» стильдендірілген де, сондай-ақ нақты шынайы кинематографиялық стиль де бар.

Фильмдер әртүрлі стильде болуы мүмкін. Мәселен, «Үкілі Кәмшат» (реж. Әділхан Ержанов) фильмінде шынайы жарықтандыру болғанымен, кейбір көріністерде экспрессионистік жарықтандыру да кездеседі. Ал Мәжит Бегалиннің «Тұлпардың ізі» фильмінде оператор Асхат Ашрапов жарықты-көлеңкелі жарық қою тәсілін қолданған. Оның себебі сценарийге байланысты болуы керек. Жанры драма болғанымен, мал шаруашылығы еңбеккерлерінің тіршілігі және бақытсыз Жаухаздың ішкі жан дүниесін көрсету мақсатында деп түсінуге болады. Фильмде басты кейіпкерлер арасындағы диалогтар көп емес, оның орнына жиі кездесетін ірі пландарды жарық тәсілімен ерекшелеу қолданылады. Мысалы, Жаухаз бен көрші бригаданың жас механизаторы Танабай екеуінің түн ортасындағы әңгімелесетін сахнасында Жаухазға қойылған жарық оператор тарапынан өте ұтымды шыққан. Ірі планда түсірілген және Жаухаздың көзіне ғана берілген жарық оның жан дүниесіндегі аласапыран арпалысты табиғи түрде жеткізуге септігін тигізеді. Және Тұрардың үйден кеткен Жаухазды іздеу сәттерінде де көздерін көрсету үшін жарық ерекше

қолданылады. Бұндай жарық қою тәсілі – оператордың көрермен назарын аудартатын тәсілдердің бірі болып саналады.

Қазақ операторлық өнерінің алдында тұрған басты міндет – ұлттық киноның дамуы барысындағы оның өзіндік ерекшеліктерін ашып көрсету. Кейіпкерлер бейнесі мен сюжетін, жарық пен түстің қолданылуын, композиция мен декорацияның, костюм және тағы басқа элементтердің кемшілігі мен жетістіктерін салыстырып, бағалап, стильдік ерекшеліктерін анықтау арқылы біз операторлық өнердің жауапкершілігін түсінеміз.

Әдебиеттер:

1.Соколов А.Н. Теория стиля. – М.: Искусство, 1968

2.Манхейм К. Консервативная мысль // Диагноз нашего времени. – М.: 1994

3.Железняков В. Цвет и контраст: Технология и творческий выбор. – М.: ВГИК, 2001

4.Пэдхем Ч., Сондерс Дж. Восприятие света и цвета. – М.: Мир, 1978

5.Jennifer Lee Poland. Lights, Camera, Emotion: an Examination on Film Lighting and Its Impact on Audiences' Emotional Response. – Cleveland State University, 2015. – https://engagedscholarship.csuohio.edu/cgi/viewcontent.cgi? article=1378 &context=etdarchive

Naurys Ernar,
Eginbayeva Toizhan

METHODOLOGICAL DIRECTIONS IN THE HISTORY OF THE STUDY OF DOMBRA KUIS

Наурыз Ернар,
Егинбаева Т.Ж.,
өнертану кандидаты, профессор

ДОМБЫРА КҮЙЛЕРІН ЗЕРТТЕУ ТАРИХЫНДАҒЫ ӘДІСНАМАЛЫҚ БАҒЫТТАР

Қазақстан Республикасы өзінің отыз жылдық тарихында тәуелсіздігін нығайтып, ұлт тарихындағы саяси, мәдени, құқықтық және жалпы рухани саланың сабақтастығын анықтады, еліміздің рухани өмірін тарихпен байланыстыра отырып үйлесімдендіруге, өркениеттендіруге үлес қосатын көптеген іс-шаралар атқарды. Сондай маңызды қадамдардың қатарында 2004-2009 жылдары елімізде «Мәдени мұра» атты үлкен мемлекеттік бағдарлама гуманитарлық білім саласы бойынша жүзеге асырылды. Бұл бағдарламаның ауқымында көптеген мәдениетіміздің дамуына қатысты жұмыстар тындырылды. Әртүрлі ғылым саласы бойынша қазақ тілінде тарихи құнды дүниелер ғылыми сұрыптаулардан өткізіліп, оқырмандарға ұсынылды. Қазақстан республикасының тұңғыш президенті, Елбасы Н.Ә.Назарбаевтың «Ұлы даланың 7 қыры» атты бағдарламалық мақаласында қазақтың дәстүрлі мәдениетін, соның ішінде күй өнерін жинақтау, саралау және зерттеу – алдымызда тұрған басты міндеттеріміздің бірі ретінде айқын көрсетілді.

Қазақтың кең байтақ даласында мейілінше дамып өркендеген халқымыздың күй өнері сан ғасырлар бойы ұрпақтан-ұрпаққа, атадан балаға мирас болып келе жатқан баға жетпес рухани асыл қазына. Қазақтың күйшілік өнері өңірлік және орындаушылық ерекшеліктері жағынан әртүрлі болып бірнеше мектептерге бөлінеді. Қазіргі кезде «төкпе» және «шертпе» күйшілік дәстүрлер дамуы барысында өз аймақтарына тән аспаптық, орындаушылық, композициялық жүйелерімен ерекшеленеді.

Домбыра күйлерінің төкпе және шертпе дәстүрлері әр түрлі жағдайларға байланысты біркелкі зерттелмеді. Республикамыздың

батыс өңірінде тараған төкпе күйлер Қазақстанда музыкатану ғылымы қалыптасқаннан бері зерттеушілердің назарында болып келеді. Оның себебі келесі жағдайлармен байланысты. Домбыра күйлерінің тұңғыш зерттеушісі Ахмет Жұбанов – Ақтөбе өңірінің тумасы. Ол жастайынан осы өңірде тараған күй өнерімен шұғылданып өсті. Кейін домбыра музыкасын зерттей бастаған кезінде осы өзіне жақын төкпе күйлерді нотаға түсіріп оркестрге лайықтады, солар туралы мақалалар жазды, Құрманғазының өмірі мен шығармашылығын зерттеді, Дәулеткерей мен Құрманғазы күйлерінің жинағын жарыққа шығарды. Соның арқасында кейінгі зерттеушілер домбыра музыкасының ноталық материалына ие болды. Зерттеушілер енді күйлердің ноталық үлгілеріне сүйене бастады.

Ұзақ уақытқа дейін «домбыра музыкасы» деген ұғым тек қана төкпе күйлермен байланысты болып келді. Олар кеңінен насихатталды, концерт залдарында орындалды, радио мен теледидардан берілді. Ал шертпе күйлер ауылды жерлерде болмаса, үлкен сахналарда орындалмады. Олар тіпті музыкалық оқу жүйесінің бағдарламасына да енбеді.

Шертпе күйлердің үлгілері 1970-ші жылдарда ғана Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестріне өңделіп түсірілді. Содан бастап шертпе күйлер кең жұртшылықтың назарына ие бола бастады. Бұл дәстүрдің көрнекті үлгілері, соның ішінде Тәттімбеттің күйлері нотаға түсті. Соның арқасында шертпе күйлерге музыка зерттеушілері де көңіл бөле бастады. Шертпе орындаушылық дәстүрі біртіндеп оқу бағдарламасына да ене бастады. Осы бағыттарда үлкен еңбек еткен домбырашы Уали Бекенов болды. Ол өзінің зерттеушілік, ұстаздық қызметімен қатар шертпе күй дәстүрлерін насихаттауға үлкен үлесін қосты.

Бір ғасырға жуық уақытқа созылған домбыра күйлерін зерттеуде әр-түрлі теориялық концепциялар орын алды. Олардың ішінде бір біріне қарама-қарсы болып келетін көзқарастар да кездеседі. Сол концепцияларды жинақтап бір жүйеге келтіру және оларға объективті түрде сипаттама беру – қазіргі таңда музыкатану ғылымының өзекті мәселелерінің бірі болып табылады.

Домбыра музыкасына арналған А.Алексеевтің, П.Аравиннің, С.Зарухованың, Н.Тифтикидидің, Б.Байкадамованың, Т.Сарыбаевтың, С.Аманованың, А.Раимбергеновтің, С.Утегалиеваның, Г.Омарованың, П.Шегебаевтің, С.Калиевтің, Р.Несипбайдың, М.Гамарниктің т.б., еңбектерінде және домбыра күйлері туралы өздерінің ой-пікірлерін жазып кеткен Е.Трембовельскийдің, Г.Бисенованың, У.Джумакованың, А.Юсфиннің мақалаларында күйлердің музыкалық-теориялық мәселелері (шығарманың құрылымы, композициясы, фактурасы,

ладтық жүйесі, өлшем-ырғақтық ерекшеліктері т.с.с.) қарастырылған. Ал күй өнерінің тарихи мәселелеріне арналған еңбектер өте аз. Бұл, әрине, түсінікті, себебі ауызша дамып жеткен халық өнері туралы деректер (аңыздарды есептемегенде) сақталмаған. Қолданыста жүрген оқулықтар мен оқу құралдарында келтірілген тарихи жіктемелер қазақ халқының жалпы тарихына сүйенеді.

П.Шегебаев «Формирование этноинструментоведения в Казахстане» деген мақаласында домбыра музыкасының зерттелу тарихын үш кезеңге бөліп қарастырады [6]. Біріншісі XVIII-XIX ғасырларда басталған музыкалық-этнографиялық кезең болса, екіншісі – XX ғасырдың орта шенінде қалыптасқан академиялық музыкатану бағыты. Қазіргі кезде музыкатану бағыты 1970-ші жылдарда орын алған этномузыкатану бағытымен қатар дамып келеді.

Бұл бағыттар ең алдымен зерттеушілердің әдіснамалық ұстанымдарымен, домбыра музыкасына деген көзқарастарымен ерекшеленеді. Соған сәйкес домбыра күйлерінің музыкалық құрылымы жайлы түрлі концепциялар мен ғылыми теориялар пайда болды. Сәйкесінше, олар тарихи, тарихи-салыстырмалы, типологиялық және жүйелі зерттеу әдістерін қолдануды талап етеді. Академиялық музыкатану бағытын ұстанған зерттеушілер шетел және Ресей ғылымында қалыптасқан әдістерді қолданса, қазіргі кездегі күйтану бағытын ұстанатын зерттеушілер «жүйелі этнофондық әдістемеге» сүйенеді. Алғаш рет бұл зерттеу әдісінің талаптарын Ресей ғалымы И.Мациевский жариялаған еді [3]. Қазақстанда «жүйелі этнофондық әдістің» негізгі ұстанымдары Б.Аманов пен А.Мұхамбетованың еңбектерінде [1, 2, 4, 5] орын алған. Қазіргі кезде бұл әдісті олардың оқушылары мен ізбасарлары жалғастырып келеді.

Әдебиеттер:

1. Аманов Б. Импровизационность и традиционность в формообразовании кюев и их отражение в народной терминологии // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. – М., 1974, с.112-113.

2. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата, 1985, с.39-48.

3. Мациевский И.В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Сб.научн.трудов. – Л., 1983, с. 54-63.

4. Мухамбетова А.И. Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования. Автореф.канд.дисс. – Л., 1976. – 26 с.

5. Мухамбетова А.И. Зонное многоголосие на двухструнной домбре // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. – М., 1974, с. 114-116.

6. Шегебаев П. Формирование этноинструментоведения в Казахстане // Известия НАН РК, Серия филологическая, 1.2010.– с. 82-85.

Krus Oksana

METHODICS OF NATIONAL BRINGING UP FUTURE MUSIC TEACHERS BY MEANS OF FOLK-SONG CREATIVITY (on the example of Ukrainian regional song folklore)

Крусь О.П. ,
кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и методики музыкального воспитания Института искусств Ровенского государственного гуманитарного университета, Украина

МЕТОДИКА НАЦИОНАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ СРЕДСТВАМИ НАРОДНОПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (на примере украинского регионального песенного фольклора)

Постановка проблемы. Поступь Украины в социально-экономическом развитии, её место в международном сообществе в условиях внешних угроз и внутренней нестабильности, – все это актуализирует проблему национального воспитания молодёжи, призванной самоотверженно трудиться во благо своей Отчизны и в интересах украинского народа.

Немаловажное значение в этом процессе имеет последовательное воплощение национальной идеи, являющейся фундаментальным фактором создания государства, квинтэссенцией духовных интересов нации и её социально-политических устремлений [4].

Ныне усиливается внимание к национально-патриотичному воспитанию молодёжи [2, с. 8]. При этом важное место занимает национально-культурное достояние, которое является зеркалом национальной духовной жизни, носителем самобытной культуры народа, его присутствие среди задач профессиональной подготовки будущего специалиста через осмысление связей регионального, локального и общеукраинского контекстов, создаёт условия для раскрытия творческих способностей каждого студента-будущего учителя музыки.

Особенно действенным и проверенным практикой средством национального воспитания личности считаем народнопесенное творчество и его неотъемлемую составную часть – региональный музыкальный фольклор как органическое произведение народного духа. Историческая преемственность украинского народнопесенного творчества, влияние, в частности музыкального фольклора «малой родины на национальное воспитание делает его фундаментом, который рядом с другими факторами обеспечивает самосохранение украинского народа и не теряет актуальности поныне.

Анализ основных исследований и публикаций. Теоретическое основание национального воспитания и касательных нему проблем заложен работами отечественных и зарубежных философов и педагогов, психологов, деятелей образования и культуры (Р. Бенедикт, Г. Ващенко, В.М. Вундт, М. Гоголь, Б. Гринченко, М. Драгоманов, Ф. Колесса, М. Костомаров, М. Лацарус, К. Леви-Строс, М. Лысенко, И. Нечуй-Левицкий, И. Огиенко, С. Русова, Г. Сковорода, В. Сухомлинський, К. Ушинський, Й.-Ґ. Фихте, И. Франко, Леся Украинка, Т. Шевченко, О. Шпенґлер, Г. Штейнталь и др.). В современных исследованиях проблема рассматривается в философско-эстетическом (И. Зязюн, С. Крымский, П. Саух и др.), психолого-педагогическом (И. Бех, И. Бычко, Ю. Бромлей, И. Вырост, О. Вишневский, Ю. Руденко, О. Сухомлинская, Е. Чёрная и др.), художественно-педагогическом (Т. Аникина, С. Горбенко, В. Иванов, Ю. Мандрик, Р. Осипец, О. Отич, Л. Стрюк, Л. Филипенко, Г. Якивчук и др.), искусствоведческо-фольклористическом (В. Давыдюк, А. Иваницкий, О. Ошуркевич и др.) аспектах. Вопрос использования народнопесенного творчества в разноаспектном воспитании будущего учителя, в частности, учителя искусства и учителя музыкального искусства, также был предметом рассмотрения учёных (Э. Абдуллин, О. Апраксина, Л. Коваль, С. Мельничук, Р. Осипец, В. Ражников, О. Рудницкая, Г. Падалка, Л. Хлебникова, Г. Якивчук и др.), чьи труды привлекают внимание к роли учителя музыки в духовном и эстетическом становлении учащейся и студенческой молодёжи, затрагивая проблему содержания и методики подготовки учителя к педагогическому творчеству.

Однако, данная проблема изучалась, прежде всего, в общем плане использования возможностей песенного фольклора (за исключением незначительного ряда работ [3; 6; 7; 8]). До сих пор без внимания продолжает оставаться краеведческий ракурс рассмотрения потенциала народнопесенного творчества. Малоисследована также проекция овладения будущим учителем музыки народнопесенного творчества не только как феномена культуры в общем, но и его влияние на личность. Не выделяется в этом плане воспитательный потенциал профессио-

нальных музыкальных дисциплин; вместе с тем внимание исследователей и практиков высшего музыкального и художественного образования, большей частью, сосредоточивается на внеаудиторной деятельности студентов-музыкантов, т. е. мероприятиях соответствующей тематики.

Цель статьи – осветить методическую модель национального воспитания будущих учителей музыки средствами народнопесенного творчества, в центре которой – создание педагогических условий в единстве с формами и методами, опирающиеся на усвоение содержания профессиональных музыкальных дисциплин.

Изложение основного материала. Обоснованию педагогических условий национального воспитания будущих учителей музыки может предшествовать выделение педагогических принципов, соблюдение которых приоритетно обеспечит эффективность воспитательного процесса. На основании теоретического и эмпирического анализа сформулируем эти принципы как доминантные в контексте национального воспитания с применением средств народнопесенного творчества. Такими принципами являются [5, с. 9-10]:

– *принцип культуросоответствия*. Соблюдение этого педагогического принципа означает неразрывность личностного и профессионального становления педагога-музыканта с культурными достояниями своего народа. Это, в частности, непосредственно касается проблемы национального воспитания на основе музыкального фольклора. Соблюдение принципа культуросоответствия также предусматривает приоритетность вектора на всестороннее познание регионального фольклора, то есть народного искусства родного края или же местожительства, причём как составной части искусства Украины; вместе с тем соблюдение этого принципа означает неотъемлемость национального воспитания от овладения как народным творчеством, так и достижениями академического и других сфер национального искусства; соблюдение принципа культуросоответствия неотъемлемо от нацеленности образовательного процесса на формирование ценностной позиции относительно народнопесенного творчества. Важно также, что соблюдение принципа культуросоответствия призвано обеспечивать формирование национального сознания через практическую деятельность не только на основе средств народной песни, но и на вхождение в бесконечность мировых художественных достояний, при котором созревает и утверждается осознание выдающейся роли родной национальной культуры, то есть воспитывается гордость за неё, формируется ощущение причастности к процессам, которые её касаются.

Таким образом, принцип культуросоответствия можем считать *стержневым*, поскольку очевидно, что его действие пронизывает остальные педагогические принципы, а именно:

– *принцип целеустремлённости образовательного процесса*. Его соблюдение в контексте статьи означает опору на достижения народной педагогики в познании народнопесенного творчества; причём учитывается единство традиций и новаторства в познании песенного фольклора; это обеспечивает его рефлексию студентами как всегда современного феномена, имеющего древний корень, но непрерывно развивающегося и обновляющегося;

– *принцип педагогической целесообразности.* Соблюдение этого принципа означает основательное усвоение профессиональных дисциплин музыкально-педагогической подготовки, в которые обязательно включается музыкальный материал, связанный в той или иной мере с песней; предусмотрено, что освоение такого материала осуществляется неотъемлемо от внимания и преподавателей, и студентов-будущих учителей музыки к осознанию и реализации педагогического потенциала народнопесенного творчества;

– *принцип направленности студентов на будущее педагогическое творчество,* которое вытекает из предварительно сформулированного принципа педагогической целесообразности и соблюдение которого означает, что овладение народнопесенным материалом происходит одновременно с усовершенствованием музыкантского мастерства студента (исполнительского, музыкально-теоретического, лекторского, научно-исследовательского и т. п.) и определением методических устоев применения средств народнопесенного творчества, в частности – конкретных композиторских произведений или, собственно, народной песни, в разных формах роботы с будущими учениками;

– *принцип вариативности процесса педагогического взаимодействия.* Его соблюдение предусматривает гибкое взаимодействие субъектов образовательного процесса, который приобретает личностно ориентированную подготовку будущих учителей музыки; с соблюдением этого принципа учитываются индивидуальные склонности и способности, интересы и предпочтения каждого, например, относительно выбора репертуара для исполнения, привлечения его во время досуга и т.п.; осуществляется опирание на диалогическое общение субъектов;

– *принцип целенаправленной мотивации в овладении народнопесенным творчеством.* Он необходим с точки зрения создания положительной установки на восприятие разножанрового народнопесенного материала, обеспечения эмоциональности его принятия и присвоения как личностной ценности;

– *принцип межкультурной толерантности,* соблюдение которого нацеливает субъекты процесса национального воспитания на уважение к ценностям и достояниям всех других национальных культур мира, признания их самоценности, на объективность оценки и непредвзятое отношение к специфическим особенностям;

– *принцип побуждения к деятельностно-практической активности*, соблюдение которого означает, что формирование национального самосознания субъектов образовательного процесса происходит через и на основе их деятельности по всестороннему овладению народнопесенным материалом в разных взаимообусловленных видах деятельности – восприятии, анализе-интерпретации, исполнительстве, исследовательском и методическом поиске, практической апробации, популяризаторской, лекционной и концертной деятельности, подготовке и написании научных и методических материалов и т.п.. Этот принцип прежде всего тесно связан с принципом целенаправленной мотивации студентов-музыкантов к такой деятельности.

Далее сформулируем *комплекс педагогических условий*, реализация которых с привлечением конкретных форм и методов овладения музыкальными дисциплинами обеспечит эффективность национального воспитания с соблюдением выделенных педагогических принципов. Такими *педагогическими условиями* есть [5, с. 10]:

1) насыщение национально ориентированным содержанием с акцентом на региональное народнопесенное творчество стержневых профессиональных дисциплин, которые охватывают музыкально-теоретическую и музыкально-методическую подготовку будущих учителей музыки, а также исполнительские аспекты овладения ими специальностью;

2) мотивация будущих учителей музыки к овладению региональным фольклором, который будет составлять основу их национального воспитания через погружение в отечественное народнопесенное творчество. Суть этого условия состоит в приоритетном опирании на региональный музыкальный фольклор; в свою очередь, выделение краеведческого контекста происходит в гармоничном объединении с общенациональной концепцией воспитания;

3) организация музыкально-познавательного, музыкально-педагогического и исполнительского творчества студентов как будущих учителей музыки на практико-деятельностной основе в единства аудиторной и внеаудиторной деятельности. Реализация этого условия может оптимизировать эмоциональное переживание полученных теоретических знаний народнопесенного материала родного края и методических умений относительно введения их в будущее педагогическое творчество с дальнейшим побуждением к их рефлексии.

Поскольку реализация второго и третьего условий неотъемлема от овладения конкретными профессиональными музыкальными дисциплинами соответственно первому педагогическому условию, позиционируем первое педагогическое условие как исходное. Но в комплексе все условия, где второе и третье вытекают и поддерживают первое, срабатывают на создание национально ориентированной воспитательной среды, которая через активизацию положительно мотивированной деятельности субъектов в ответ усиливает действие каждого педагогического условия и обеспечивает повышение равенства национальной воспитанности будущих учителей музыки с помощью овладения народнопесенным творчеством как важным средством процесса национального воспитания. То есть создания в процессе профессиональной подготовки студента-музыканта *национально ориентированной воспитательной среды* позиционируем как *интегральное педагогическое условие*.

При этом опираемся на определение, сформулированное Т. Алексеенко, которая считает, что воспитательная среда – эта среда непосредственного и опосредствованного влияния на личность, она действует на макроуровне, а также «совокупность объективных и субъективных факторов, которая создаёт условия жизнедеятельности личности, передачи ей общественно-исторического опыта человечества и национальной культуры» [1, с. 95]. Ценной считаем мысль учёной относительно гибкости феномена «среда» как конкретной среды, так и их совокупности как целостной системы «взаимосвязанных компонентов воспитательного влияния на личность» [1, с. 96].

Понятно, что субъектами такой национально ориентированной воспитательной среды являются студенты-музыканты – будущие учителя музыки и преподаватели профессиональных музыкальных дисциплин. К созданию и функционированию такой среды приобщаются при необходимости и представители внешней культурной среды, то есть учреждений культуры и искусств, других учреждений и организаций, чья деятельность касательна к исследованию или исполнению фольклора.

Реализация указанного комплекса педагогических условий происходит через такие формы и методы, которые направлены на обогащение и усовершенствование каждого компонента национальной воспитанности будущих учителей музыки (когнитивного, эмоционально-ценностного, поведенческо-деятельностного) как целостного феномена в контексте применения средств народнопесенного творчества.

Отметим: в процессе профессиональной подготовки будущие учителя музыки овладевают циклами профильных дисциплин *музыкально-*

теоретического, музыкально-исполнительского и музыкально-методического направлений.

Курсами *музыкально-теоретической подготовки*, которые целесообразно выделить для оптимального усвоения украинского народнопесенного творчества как опорные, являются «История музыки», один из разделов которой посвящён истории отечественного музыкального искусства, и «Украинский музыкальный фольклор».

Как дисциплина *музыкально-методической подготовки* выделяется «Методика музыкального воспитания», направленная на овладение будущими учителями всеми закономерностями воспитательного процесса в учреждениях общего среднего образования на уроках искусства (музыкального искусства) и во внеурочное время, в частности – при организации мероприятий художественного содержания, среди которых есть мероприятия, непосредственно направленные на национальное воспитание будущих учеников, причём прежде всего – через привлечение их к народнопесенному творчеству в разных формах познания.

Логично, что среди *музыкально-исполнительских дисциплин* таких как игра на музыкальном инструменте, дирижирование, ансамблевое исполнительство и т.п., в контексте средств украинского народнопесенного творчества выделяется предмет «Постановка голоса».

На пересечении музыкально-методических и музыкально-исполнительских дисциплин находится курс «Школьный песенный репертуар», предусматривающий непосредственное овладение народнопесенным репертуаром учениками разного возраста.

Отметим, что предлагаемый в статье краеведческий контекст национального воспитания предусматривает обращения к народнопесенному материалу конкретного региона. То есть суть методики состоит в том, что в овладение студентами указанных курсов, кроме сугубо музыкальной составляющей, целесообразно инкрустировано содержание общефилософское и историческое, а также психолого-педагогическое (в контексте национального воспитания), что будет направлять познание содержания курсов в двух плоскостях [5, с. 10-11]:

– в направлении пробуждения потребности рефлексии их содержания в национально-воспитательном контексте, в частности – саморефлексии в этом направлении;

– в направлении рефлексии содержания указанного комплекса дисциплин относительно будущей педагогической деятельности, то есть обучении музыке учеников, направленном уже на их национально ориентированное воспитание с использованием средств украинского народнопесенного творчества.

Таким образом, в каждую дисциплину введены свои соответствующие формы и методы освоения фольклора, в частности – регионального народнопесенного творчества, через обретение знаний о песне определённой местности, привлечение распространённых там произведений к репертуару в познавательной, исполнительской и научно-исследовательской деятельности будущих учителей музыки.

При этом образовательный процесс выстраивается таким образом, чтобы эти формы и методы в усвоении содержания каждой дисциплины учитывали реализацию педагогических условий поэтапно – на ценностно-ориентационном, информационно-накопительном, творческо-деятельностном и рефлексивном этапах (см. таблицу). Это позволит обеспечить последовательное привлечение будущих учителей музыки к учебно-познавательной, методической, исполнительской, исследовательской деятельности по всестороннему освоению духовных сокровищ украинского народа и профессиональных навыков их воспроизведения и популяризации.

Выводы. Показано, что народнопесенное творчество и его неотъемлемая составная часть региональный музыкальный фольклор являются эффективными средствами национального воспитания. Выяснена потребность поставить задаче подготовки будущего учителя музыки большей системности при изучении народнопесенного творчества, актуализированной на регионально-краеведческом контексте, и, следовательно, насытить воспитательным компонентом содержание профессиональных дисциплин, которые бы комплексно охватывали музыковедческую и исполнительскую подготовку студента-музыканта, вооружив его соответствующим методическим инструментарием. Для этого очерчены необходимые и достаточные педагогические условия, а также формы и методы, которые целесообразно использовать во время овладения музыкальными дисциплинами. Кроме того, в дальнейшем исследовании проблемы на современном этапе перспективным считаем разработку методических основ национального воспитания учителей музыки и искусства в межкультурном направлении, а также способов освоения студентами других видов фольклора (танцевального, театрального и др.) наряду с региональным народнопесенным творчеством.

Насыщение содержания музыкально-педагогического образования ценностями украинского народнопесенного творчества

Задача	*Вид деятельности*	*Формы*	*Методы*
Ценностно-ориентационный этап			
Мотивация студентов-музыкантов к народнопесенному творчеству (фольклору) через наполнение содержания музыкально-педагогических дисциплин ценностями украинской народнопесенной культуры	Учебно-познавательная	Диспут, музыкальные тематические вечера, творческие проекты-встречи, привлечение студентов к научно-поисковой работе по соответствующей тематике, разработка аннотаций	Метод творческого анализа, художественное любование, иллюстрация, презентация, заинтересованность
Информационно-накопительный этап			
Овладение будущими учителями музыки методикой музыкального воспитания у учеников любви и уважения к достояниям украинской народнопесенной культуры путём актуализации краеведческого контекста её познания	Методическая	Лекции, семинары, практические занятия, беседы-дискуссии, экскурсии-экспедиции, просмотр кино- и телефильмов, Self-презентации, педагогическая практика (подготовка уроков и мероприятий внеурочной деятельности школьников)	Художественный анализ, метод эстетичного погружения, поисковый метод, слуховой метод, метод демонстрации
Творческо-деятельностный этап			
Активное привлечение студентов к использованию украинского народнопесенного творчества во внеаудиторное время с целью воспроизведения репрезентации украинской народнопесенной культуры	Исполнительская	Творческие вечера, выставки-ярмарки, музыкальные передачи	Самостоятельное изучение произведений, обсуждение особенностей выполнения региональных напевов, анализ народных песен, сравнение музыкальных произведений, художественнная обработка (аранжировка)
Рефлексивный этап			
Выявление результативности образовательного процесса	Методическая	Полилог, дискуссия, тесты, творческие задачи	Побуждение к самооценке, взаимооценке

Литература:

1. Алєксєєнко Т.Ф. Виховне середовище. *Енциклопедія освіти* / Акад. пед. наук України; гол. ред. В.Г. Кремень. Київ: Юрінком Інтер, 2008. С. 95-96.

2. Бех І.Д. Виховання особистості. Київ: Либідь, 2003. *Кн. 1. Особистісно орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади*. 278 с.

3. Горбенко С.С. Крос-культурна домінанта гуманістичного виховання особистості засобами музики. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки.* 2016. Вип. 4. С. 56-60. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDUP_2016_4_13

4. Концепція національно-патріотичного виховання дітей і молоді (Наказ МОН України від 16.06.2015 р. № 641). URL: http://ru.osvita.ua/legislation/Ser_osv/47154/

5. Крусь О.П. Національне виховання майбутніх учителів музики засобами народнопісенної творчості : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07. Київ, 2020. 23 с. URL: https://ipv.org.ua/ 2020/materialy-do-zakhystu-krus/

6. Руденко Ю. Виховувати патріотів-державотворців. *Націоналістичний портал*. 16 жовтня 2015 р. URL: http://ukrnationalism.com/publications/1635-vykhovuvaty-patriotiv-derzhavotvortsiv.html

7. Ушинський К. Про народність у громадському вихованні. *Вибрані педагогічні твори*: у 2-х т. Т. 1. Київ: Рад. школа, 1983. С. 43-121.

8. Франко І. Одвертий лист до української галицької молодежі. *Зібр. творів*: у 50-ти т. Київ: Наук. думка, 1976-1986. Т. 45. С. 401-407.

МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ

От редактора …… 3

I СЕКЦИЯ.
КӨРКЕМДІК БІЛІМ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Komarovska Oksana,Chen Liang
CONTENT AND FEATURES OF MUSIC TEACHERS' ARTISTIC AND EDUCATIONAL ACTIVITY
Комаровская Оксана,Чень Лян,
СОДЕРЖАНИЕ И ОСОБЕННОСТИ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ……...5
Amanzholov Seitkali,Amanzholova Zhaksygul
FINE TEACHER - LESSON ORGANIZER, CREATIVE AND TEACHER
Аманжолов С.Ә.,Аманжолова Ж. С.
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНІҢ МҰҒАЛІМІ- САБАҚТЫ ҰЙЫМДАСТЫРУШЫ, ШЫҒАРМАШЫЛ ЖӘНЕ ТӘРБИЕШІ……...11
Kryzhanovska Tetyana
WAYS OF ARTISTIC CULTURE DEVELOPMENT
FOR FUTURE TEACHERS OF ART
Крыжановская Т.И.,
ПУТИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ИСКУССТВА……..……17
Mukhtarova Gaini
RELEVANCE OF YBYRAI ALTYNSARIN 'S PROGRESSIVE IDEAS WITHIN THE MODERN EDUCATIONAL PARADIGM
Мухтарова Г.С.
АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОГРЕССИВНЫХ ИДЕЙ ЫБЫРАЯ АЛТЫНСАРИНА В РАМКАХ СОВРЕМЕННОЙ ПАР.....25
Alpeissova G.T.
CURRENT ISSUES OF DEVELOPMENT OF MUSIC STUDENTS IN THE CONTEXT OF POLYCULTURAL EDUCATION
Альпеисова Г.Т. ,
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ В КОНТЕКСТЕ ПОЛИКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ…..……30
Akbulatov Dauren
IMPROVING THE INSTRUMENTAL AND PERFORMING TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS
Акбулатов Д. К.

БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМДЕРІНІҢ АСПАПТЫҚ - ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ДАЙЫНДЫҒЫН ЖЕТІЛДІРУ.....36
Aidarkhanova Dinara
DISTANCE LEARNING AT A MUSIC UNIVERSITY:PROBLEMS, FEATURES OF DEVELOPMENT
Айдарханова Д.Д.
ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ВУЗе: ПРОБЛЕМЫ, ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ……..…….43
Bekenova Zh., Khusainova G. A.
DEFINITION OF INTEGRATIVE PERSONAL QUALITIES OF A PRESCHOOLER IN HIS MUSICAL DEVELOPMENT AND TRAINING
Бекенова Ж., Хусаинова Г.А.
ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИНТЕГРАТИВНЫХ ЛИЧНОСТНЫХ КАЧЕСТВ ДОШКОЛЬНИКА В ЕГО МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ И ОБУЧЕНИИ……..…….50
Butin Madi ,Khussainova Gulzada
OPPORTUNITIES OF GENDER POLICY AS AN INNOVATIVE VECTOR OF TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS
Бутин М.К.,Хусаинова Г.А.
ВОЗМОЖНОСТИ ГЕНДЕРНОЙ ПОЛИТИКИ КАК ИННОВАЦИОННЫЙ ВЕКТОР ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ……..…...57
Dusembaev Kengebai
THE PROBLEM PREPARATION OF FUTURE DIRECTORS
Дюсембаев Кенжебай
БОЛАШАҚ КИНОРЕЖИССЕРЛЕРДІ ДАЯРЛАУ МӘСЕЛЕЛЕРІ.....64
Yermekov Daniyar,Khusainova G. A.,
CREATIVE COMPONENT OF THE TEACHER ON THE USE OF MUSIC AND COMPUTER TECHNOLOGIES IN MUSIC LESSONS IN A COMPREHENSIVE SCHOOL
Ермеков Данияр, Хусаинова Г.А.,
ТВОРЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ УЧИТЕЛЯ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ……71
Zhanseitova Altyn,Khussainova Gulzada
MODERN ASPECTS OF PREPAREDNESS FUTURE MUSIC TEACHER TO DEVELOP MEDIA PERSONALITY OF THE STUDENT
Жансеитова Алтын, Хусаинова Г.А.
СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ПОДГОТОВЛЕННОСТИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ К РАЗВИТИЮ МЕДИЙНОЙ ЛИЧНОСТИ ШКОЛЬНИКА……77
Jaworowa A., Khusainova G. A.

APPLYING THE "SAND" APPROACH IN THE MUSICAL ACTIVITIES OF PRESCHOOLERS
Жауарова А., Хусаинова Г.А.
ПРИМЕНЕНИЕ «ПЕСОЧНОГО» ПОДХОДА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДОШКОЛЬНИКОВ……82
Kazhenova L. Zh.
ELEMENTS THAT IMPROVE PERFORMING SKILLS IN MASTERING THE DOMBRA INSTRUMENT
Каженова Л.Ж.,
ДОМБЫРА АСПАБЫН МЕҢГЕРУДЕГІ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ШЕБЕРЛІКТІ АРТТЫРАТЫН ЭЛЕМЕНТТЕР.....88
Latyshova Larissa
CONTRADICTIONS AS ONE OF THE SOURCE
OF THE DEVELOPMENT IN THE PIANO EDUCATION
Латышова Л.В.
ПРОТИВОРЕЧИЯ КАК ИСТОЧНИК РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ……96
Ossetrova Viktoriya
THE ROLE OF ETUDES IN THE DEVELOPMENT
OF THE VIRTUOSO-PERFORMING COMPETENCE OF A MUSICIAN-PIANIST
Осетрова В.С.
РОЛЬ ЭТЮДОВ В РАЗВИТИИ ВИРТУОЗНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ МУЗЫКАНТА-ПИАНИСТА……..……..102
Oskenbaeva Akbota,Shaikenova Zhanar
ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT OF FRENCH HORN SCHOOL IN KAZAKHSTAN
Оскенбаева А.Е.,Шайкенова Ж.Ш.
ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ВАЛТОРНА МЕКТЕБІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН.....111
Prokopchuk Viktoriia.
MUSICAL TEACHER TRAINING IN EUROPEAN EDUCATIONAL SPACE
Прокопчук В. И.
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ЕВРОПЕЙСКОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ……....118
Sagatova A.ZH.
TO THE QUESTION ABOUT THE APPLICATION OF REMOTE EDUCATIONAL TECHNOLOGIES IN DOMBRA CLASS FOR STUDENTS OF «MUSICAL EDUCATION» SPECIALTY
Сагатова А.Ж.

К ВОПРОСУ О ПРИМЕНЕНИИ ДИСТАНЦИОННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В КЛАССЕ ДОМБРЫ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ»…….....126
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……...……132

II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР/
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Grigorieva Viktorya
S. PROKOFIEV'S PIANO CYCLES
Григорьева В.А.
ФОРТЕПИАННЫЕ ЦИКЛЫ С. ПРОКОФЬЕВА……...138
Dzhuldieva Olga
THE INFLUENCE OF JAZZ ON THE ART OF THE XX CENTURY
Джулдиева О.И.
ВЛИЯНИЕ ДЖАЗА НА ИСКУССТВО XX ВЕКА……143
PIANO ENSEMBLES OF KAZAKHSTAN COMPOSERS: TO THE PROBLEM OF PERFORMANCE
Кульсеитова Шахизада
ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА……...……...……149
Lukyanova Rogneda
SAMUEL BARBER CONCERTO FOR VIOLIN END ORCHESTRA (analytical etude)
Лукьянова Рогнеда
САМЮЭЛЬ БАРБЕР КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ (аналитический этюд)……...……153
MammetkalievaM.K.,OrdalievaJ.S.
PIANO CYCLE «CHILDREN'S ALBUM» KARA KARAYEV:PERFORMANCE AND PEDAGOGICAL PRINCIPLES
Мамметкалиева М.К.,Ордалиева Ж.С.
ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» КАРА КАРАЕВА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ……..159
Manzhula Olga
TO THE ISSUE OF PERFORMANCE OF ALIBI MAMBETOVA'S PIANO CYCLE "6 PIECES FOR YOUTH"

Манжула О.Н.
К ВОПРОСУ ИСПОЛНЕНИЯ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «6 ПЬЕС ДЛЯ ЮНОШЕСТВА» АЛИБИ МАМБЕТОВА……169
Meirbek B.K., Kurmangaliyeva M. S.
SPATIO –TEMPORAL RELATIONS AND CONCEPTS OF THE CYCLE IN THE SONGWRITING OF KAZAHSTAN: FROM THE PAST TO ZHUBANOVA G.A.
Мейірбек Б.Қ.,Курмангалиева М.С.
ҚАЗАҚСТАННЫҢ ӘН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЦИКЛДІҢ КЕҢІСТІК – УАҚЫТТЫҚ ҚАТЫНАСТАРЫ: ӨТКЕННЕН Ғ.А. ЖҰБАНОВАҒА ДЕЙІН.....177
Rashit Zhanat, Alpeisova Gulnar
ON THE ISSUE OF THE FORMATION OF SYMPHONIC CONDUCTOR-PERFOMANCE IN KAZAKHSTAN
Рашит Ж.А.,Альпеисова Г.Т.,
К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ДИРИЖЕРСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В КАЗАХСТАНЕ…….....183
Tuktassinova Ainur,Mosienko D.M. D.M
ON SOME FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF THE OPERA GENRE IN KAZAKHSTAN
Туктасинова А. А.,Мосиенко Д.М.,
О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ОПЕРЫ В КАЗАХСТАНЕ…….....188
Uminova Galina ,Akparova Galia
THE SCANDINAVIAN STORIES OF IRINA LAMPIN
Юминова Г.,Акпарова Г.Т.,
СКАНДИНАВСКИЕ ИСТОРИИ ИРИНЫ ЛАМПЕН……..….195
Korganbek Sh.D., Osmanova M.B.
MAKING OF ARRANGMENT SKILLS IN THE TEAM LEADER'S ACTIVITY
Қорғанбек Ш.Д., Османова М.Б.
ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ АРАНЖИРОВКИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РУКОВОДИТЕЛЯ КОЛЛЕКТИВА…….201

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

Ermaganbetova Zamira
FEATURES OF MAKEUP IN CINEMA AND THEATER

Ермаганбетова Замира
ОСОБЕННОСТИ ГРИМА В КИНЕМАТОГРАФЕ И ТЕАТРЕ.....206
Otebayeva Qundyz,Dadyrova Assel
PROBLEMS AND FEATURES OF ARTISTS, GREASEPAINT ARTIST AND MAKEUPISTS IN "TANSHOLPAN" PROGRAM
Өтебаева Қ.Е.,Дадырова А.А.
«ТАҢШОЛПАН» БАҒДАРЛАМАСЫНДАҒЫ СУРЕТШІ ГРИММЕР ЖӘНЕ ВИЗАЖИСТ МАМАНДАРЫНЫҢ МӘСЕЛЕСІ МЕН ЕРЕКШЕЛІГІ.....218
Primbayev Shinibai, Didar Sholpan
INFLUENCE OF NATIONAL TRADITIONS IN MODERN DESIGN
Примбаев Шинибай, Дидар Шолпан,
ЗАМАНАУИ ДИЗАЙНДАҒЫ ҰЛТТЫҚ ДӘСТҮРДІҢ ӘСЕРІ.....224

IV СЕКЦИЯ
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Achilov I. Sh.
WATERCOLOR PAINTING IN THE WORKS OF A. KASTEEV
Ачилов И.Ш.
АКВАРЕЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ В ТВОРЧЕСТВЕ А.КАСТЕЕВА…231
Askar Nurbolat, Izhanov Baikonyr
FEATURES OF THE DESCRIPTION OF THE CONTENT AND IDEAL THOUGHTS OF THE WORKS OF THE ARTIST B. TABIEV
Асқар Н. Т.,Ижанов Б.И.,
СУРЕТШІ Б.ТАБИЕВ ШЫҒАРМАЛАРЫ МАЗМҰНЫ МЕН ИДЕЯЛЫҚ ОЙЛАРЫНЫҢ БЕЙНЕЛЕУ ЕРЕКШЕЛІГІ.....238
Baibossyn Mukhtar
ON THE PECULIARITIES OF DRAWING UP A DRAMATIC PLOT IN THE PORTRAIT CANVAS OF YESTAI BERKIMBAEV
Байбосын М.Қ.
ЕСТАЙ БЕРКІМБАЕВТЫҢ ПОРТРЕТТІК КЕНЕПТЕГІ ДРАМАТИКАЛЫҚ СЮЖЕТ ҚҰРУДЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ ТУРАЛЫ.....246
Turbay Muratbek,Izhanov Baikonyr
NEW DIRECTION OF REFLECTION AND MOTIVATION FOR FORMATION OF MODERN DUAL ARTS OF KAZAKHSTAN
Тұрбай М. О.,Ижанов Б. И.

ОТРАЖЕНИЯ И МОТИВЫ В ФОРМИРОВАНИИ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА……..250

V СЕКЦИЯ
МӘДЕНИЕТТАНУ/
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Kassabekova Ainur
BASICS OF KAZAKH PRAGMATISM
Қасабекова А.И.
ҚАЗАҚЫ ПРАГМАТИЗМНІҢ НЕГІЗДЕРІ.....257
Borambaeva K.S., Kasymova A.A.
KAZAKH SONG CULTURE IN THE REPERTOIRE OF THE CHOIR CLASS
.Борамбаева К.С,.Касымова А.А
КАЗАХСКАЯ ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА В РЕПЕРТУАРЕ ХОРОВОГО КЛАССА.....264

VI СЕКЦИЯ
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ/
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Aben Gulmira,Mukusheva Nazira
THE IMAGE OF A MAN AND THE NATIONAL MENTALITY IN THE KAZAKH CINEMA (1960-1970)
Әбен Г.С.,Мұқышева Н.Р.
ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ ЕР АДАМ БЕЙНЕСІ ЖӘНЕ ҰЛТТЫҚ МЕНТАЛИТЕТ (1960-1970).....269
Kurmangaliyev Yerkebulan,Mukusheva Nazira
FEATURES OF CAMERA MOVEMENT IN THE FILM «BRAVE THOUSANDS OF CHILDREN»
Құрманғалиев Е.У.,Мұқышева Н.Р.
«ЖАУЖҮРЕК МЫҢ БАЛА» ФИЛЬМІНДЕГІ КАМЕРА ҚОЗҒАЛЫСЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ.....278
Nursultan Abylay,Mukusheva Nazira
STAGES OF DEVELOPMENT OF KAZAKH AND WORLD COMMERCIAL CINEMA
Нұрсұлтан А.Ж,Мұқышева Н.Р.
ҚАЗАҚ ЖӘНЕ ӘЛЕМ КОММЕРЦИЯЛЫҚ КИНОСЫНЫҢ ДАМУ КЕЗЕҢДЕРІ.....285
Madiyarova Makpal, Mukanova R.K.

THE SPECIFICS OF BIOGRAPHICAL GENRE IN CINEMATOGRAPHY: HISTORICAL PROTOTYPE AND ARTISTIC IMAGE
Мадиярова М.Б.,,Мұқанова Р.Қ., профессор
КИНЕМАТОГРАФИЯДАҒЫ БИОГРАФИЯЛЫҚ ЖАНР СПЕЦИФИКАСЫ: ТАРИХИ ПРОТОТИП ЖӘНЕ КӨРКЕМ БЕЙНЕ…….292
Makat Kamila,Mukusheva Nazira
FEATURES OF THE WORK OF THE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY AND PRODUCTION DESIGNER IN THE FORMATION OF THE FILM ATMOSPHERE
Макат К.Р.,Мұқышева Н.Р.
ФИЛЬМ АТМОСФЕРАСЫН ҚАЛЫПТАСТЫРУДАҒЫ ҚОЮШЫ-ОПЕРАТОР МЕН ҚОЮШЫ-СУРЕТШІ ЖҰМЫСЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ.....301
Omirbek Aigolek,Mukanova Roza
MODERN KAZAKH CINEMA: PURITY OF LANGUAGE AND SCREEN CULTURE
Өмірбек А.,Мұқанова Р.Қ.
«ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ КИНО ӨНЕРІ: ОНДАҒЫ ТІЛ ТАЗАЛЫҒЫ МЕН ЭКРАН МӘДЕНИЕТІ».....307
Pernebek Saniya,Smailova Inna
A. ASHRAPOV'S SPECIFIC FEATURES OF THE CAMERA WORK IN CREATING AN IMAGING SOLUTION FOR THE FILM S. KHODZHIKOV "KYZ-ZHIBEK"
Пернебек С.М.,Смаилова И.Т.
ОСОБЕННОСТИ ОПЕРАТОРСКОЙ РАБОТЫ АСХАТА АШРАПОВА В СОЗДАНИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО РЕШЕНИЯ ФИЛЬМА СУЛТАНА ХОДЖИКОВА «КЫЗ-ЖИБЕК»……..316
Suleimen Aidos,Mukusheva Nazira
THE STYLE OF THE FILM AND THE INFLUENCE OF THE CINEMATOGRAPHER ON ITS FORMATION
Сүлеймен А.Т.,Мұқышева Н.Р.
ФИЛЬМНІҢ СТИЛІ ЖӘНЕ ОНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫНА ОПЕРАТОРЛЫҚ ӨНЕРДІҢ ТИГІЗЕТІН ЫҚПАЛЫ.....322

VII СЕКЦИЯ
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР/
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Naurys Ernar,Eginbayeva Toizhan

METHODOLOGICAL DIRECTIONS IN THE HISTORY OF THE STUDY OF DOMBRA KUIS
Наурыз Ернар,Егинбаева Т.Ж.,
ДОМБЫРА КҮЙЛЕРІН ЗЕРТТЕУ ТАРИХЫНДАҒЫ ӘДІСНАМАЛЫҚ БАҒЫТТАР.....330
Krus Oksana
METHODICS OF NATIONAL BRINGING UP FUTURE MUSIC TEACHERS BY MEANS OF FOLK-SONG CREATIVITY (on the example of Ukrainian regional song folklore)
Крусь О.П. ,
МЕТОДИКА НАЦИОНАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ СРЕДСТВАМИ НАРОДНОПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (на примере украинского регионального песенного фольклора)……...……...…333

МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ.....343

ҚР ТӘУЕЛСІЗДІГІНІҢ 30 ЖЫЛДЫҒЫ МЕН ЫБЫРАЙ АЛТЫНСАРИННІҢ 180 ЖЫЛДЫҒЫ МЕРЕЙТОЙЛАРЫНА АРНАЛҒАН «Х БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: «ҚАШЫҚТЫҚТАН ОҚЫТУ ЖАҒДАЙЫНДА КӨРКЕМ БІЛІМ БЕРУДІҢ ҮЗДІКСІЗ ЖҮЙЕСІН ДАМЫТУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ
(12 ақпан 2021 жыл, Нұр-Сұлтан)

THE MATERIALS OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE «THE 10TH BORANBAYEV READINGS: FEATURES OF DEVELOPMENT OF SYSTEM OF CONTINUOUS ART EDUCATION IN THE CONDITIONS OF DISTANCE LEARNING, CELEBRATIONS OF THE 30TH ANNIVERSARY OF INDEPENDENCE OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN AND THE 180TH ANNIVERSARY OF IBRAY ALTYNSARIN
(Nur-Sultan, 12 february 2021)

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «Х-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ НЕПРЕРЫВНОЙ СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ, В ЧЕСТЬ ПРАЗДНОВАНИЯ 30 - ЛЕТИЯ НЕЗАВИСИМОСТИ РК и 180-ЛЕТИЯ ИБРАЯ АЛТЫНСАРИНА»
(Нур-Султан, 12 февраля 2021 года)

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

Научное издание

Издается в авторской редакции
Авторы несут ответственность за подбор и достоверность
приведённых фактов и данных.

Басуға 27.01.2021 жылы қол қойылды
Шартты баспа табағы 20,7 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
e-mail: masterpo08@mail.ru