ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯСЫНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ
THE MATERIALS OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE
МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

11 ақпан 2022
11 february 2022
11 февраля 2022

2022

Nur-Sultan
Нур-Султан

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

ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВТІҢ
90 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН

IN HONOR OF THE CELEBRATION OF
THE 90TH ANNIVERSARY OF
YERKEGALI RAKHMADIEV

В ЧЕСТЬ 90 ЛЕТИЯ
ЕРКЕГАЛИ РАХМАДИЕВА

XI БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ ТӘЖІРИБЕГЕ БАҒЫТТАЛҒАН ОҚЫТУДЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

THE 11TH BORANBAYEV READINGS: FEATURES OF PRACTICE-ORIENTED TRAINING IN THE SYSTEM OF ART EDUCATION

XI-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ОСОБЕННОСТИ ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

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

ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВТІҢ 90 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН «XI БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: «КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ ТӘЖІРИБЕГЕ БАҒЫТТАЛҒАН ОҚЫТУДЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ

(11 ақпан 2022 жыл, Нұр-Сұлтан)

THE MATERIALS
OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE «THE 11TH BORANBAYEV READINGS: FEATURES OF PRACTICE-ORIENTED TRAINING IN THE SYSTEM OF ART EDUCATION IN HONOR OF THE CELEBRATION OF THE 90TH ANNIVERSARY OF YERKEGALI RAKHMADIEV»

(Nur-Sultan, 11 february 2022)

МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «XI-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ОСОБЕННОСТИ ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЧЕСТЬ 90 ЛЕТИЯ ЕРКЕГАЛИ РАХМАДИЕВА»

(Нур-Султан, 11 февраля 2022 года)

УДК 371.198
ББК 74.200.58
Е 68

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

Е 68 **Еркеғали Рахмадиевтің 90 жылдығына арналған «XI Боранбаев оқулары: «Көркемдік білім беру жүйесіндегі тәжірибеге бағытталған оқытудың ерекшеліктері»» = «XI-е Боранбаевские чтения: «Особенности практико-ориентированного обучения в системе художественного образования в честь 90 летия Еркегали Рахмадиева»:** Қазақ ұлттық өнер университетінің Хал. ғыл.-тәж.конференцияның материалдары. = Матер. межд.науч.-практ. конф. Казахского национального университета искусств. – Нұр-Сұлтан: «Булатов А.Ж.» ЖК, 2022.- 282 б.- қазақша, ағылшынша, орысша.

ISBN 978-601-326-614-5

Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдарының жинағында қазіргі заманғы үздіксіз көркемдік білім беру жүйесіндегі практикаға бағытталған оқыту мәселесіне арналған мақалалар жинақталған.

В сборнике материалов Международной научно-практической конференции изложены статьи, посвящённые проблеме практико-ориентированного обучения в современной системе непрерывного художественного образования.

УДК 371.198
ББК 74.200.58

ISBN 978-601-326-614-5

ҚазҰӨУ, 2022

От редактора

В 2022 году Международная научно-практическая конференция в Казахском национальном университете искусств посвящена 90 летию Рахмадиева Еркегали Рахмадиевича – мэтра музыкального искусства, выдающегося казахского композитора, государственного и общественного деятеля, Героя труда Казахстана, народного артиста СССР!

Он с детства рос в атмосфере народной музыки, любил петь народные песни и играть на домбре, недаром он стал создателем жанра симфонического кюя, приобретшего мировую известность.

Мне посчастливилось общаться с ним, особенно в процессе подготовки первой конференции «Боранбаевских чтений» в 2011 году. Хочу поделиться своими впечатлениями. Это был Музыкант с большой буквы, прекрасный педагог, ярчайший представитель казахской интеллигенции, человек широкой души, хороший рассказчик, знаток жизненной правды. Он рассказывал о своём трудном военном детстве на Балхаше, о первых музыкальных впечатлениях, о родителях, своей семье и жене, которая долгое время преподавала в Алма-Атинском музыкальном училище им. П.И. Чайковского. О том, как необходимо помогать людям, уметь дружить на примере дружбы со своим соратником Сайлау Борамбаевичем Борамбаевым. Они дружили семьями. Я сегодня помещаю фотографию Еркегали Рахмадиевича, снятую во время первой презентации нашей конференции в 2011 году, она демонстрирует какой это был жизнерадостный человек!

Еркегали Рахмадиевич оказал большую поддержку в организации первой научно-практической конференции, посвящённой своему соратнику, другу, музыкально-педагогическому просветителю С.Б. Боранбаеву, он сам открывал ее совместно с ректором, профессором А.К.Мусахаджаевой, о чем неоднократно уже ранее упоминалось. Еркегали Рахмадиевич получил высокое профессиональной музыкальное образование, был воспитанником музыкального училища им. П.И. Чайковского (домбровое и историко-теоретическое отделения), Алма-Атинской консерватории им. Курмангазы (композиция), аспирантуры Московской консерватории, прошел долгий профессиональный путь наряду с государственной и общественной работой.

Рахмадиев Е. Р. - автор разножанровых симфонических сочинений, опер, среди них, "Камар-сулу" и "Алпамыс", концертов для трубы, скрипки с оркестром, вокальных сочинений, многочисленных романсов, в том числе, на стихи М. Макатаева и Абая Кунанбаева.

Его музыка отличается особым колоритным звучанием, сразу узнаваема, в ней чётко передаётся и ощущается любовь композитора к родной земле, звуковая поэтичность и широта, мужественность и лиричность, лично я с детства часто слышала по казахскому радио его вокальные сочинения, любимый романс «Таң самалы», оркестровые кюи «Дайрабай», «Праздничный кюй», музыку к знаменитым кинофильмам «Транссибирский экспресс», «Конец атамана».

Конечно, Еркегали Рахмадиевич для нас является высочайшим образцом преданности и любви к казахскому музыкальному искусству, служению любимой профессии музыканта, честности и стремления к достижению творческих высот и уровня профессиональной компетентности!

Наша научно-практическая конференция проводится в честь его 90-летия! В числе её участников: студенты, магистранты, докторанты различных специальностей в областях культуры, искусства и образования РГУ «Казахского национального университета искусств», учёные университета из профессорско-преподавательского состава.

В этом году зарубежные участники Боранбаевских чтений - учёные, преподаватели, молодые исследователи, аспиранты из Украины и России.

Цель данной конференции - обсуждение широкого круга теоретических и практических вопросов науки и образовательных инноваций на современном этапе, актуальных вопросов развития образования, культуры и всех видов искусства, показ научно-исследовательских возможностей студенческой молодежи. В том числе, раскрываются возможности решения вопросов практико-ориентированного обучения, ставшего на сегодня наиболее актуальным в мировом образовательном пространстве. Мы всегда надеемся, что каждая проведённая научно-практическая конференция «Боранбаевских чтений» будет давать соответствующий активный импульс для дальнейшего научного поиска!

Kobozeva Inna

INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN COMPREHENSION OF MODERN PROBLEMS OF MUSIC EDUCATION

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

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПОСТИЖЕНИИ СОВРЕМЕННЫХ ПРОБЛЕМ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Сегодня в научном сознании стало аксиоматичным положение о существовании в развитии музыкального образования двух тенденций. Одна связана с разработкой новых технологий образовательного процесса – педагогическими инновациями, другая базируется на строгом следовании традиционным установкам.

В области музыкального образования рефлексия инновационного опыта нашла отражение в работах Г.М. Цыпина (выявление роли развивающего обучения в преподавании музыки), Э.Б. Абдуллина, В.В. Медушевского, Л.В. Школяр (обоснование принципов и методов музыкального образования, адекватных природе музыки как вида искусства), И.Б. Горбуновой, М.К. Дядченко, И.Н. Немыкиной, Г.А. Прасловой (исследование проблемы взаимосвязи инновационного и традиционного в музыкальном образовании) [8; 9; 18; 19].

Многие педагоги единодушны во мнении о необходимости внедрения инновационных технологий в учебный процесс. Однако в практической деятельности имеет место преобладание традиционных, общепринятых методов и подходов в музыкальном обучении; недооценка значимости инновационных методов в приобретении обучающимися базовых компетенций, позволяющих приобретать знания о музыке самостоятельно.

Традиционная система обучения музыке имеет глубокие корни, она сложилось исторически. Вместе с тем, превращение учащегося из объекта обучения в субъекта образовательного процесса, ориентация на

формирование не только знаний, но и компетенций, творческий подход к педагогическому процессу определили необходимость разработки новых методов и приемов работы с учебным материалом, которые, как антитеза традиционным, стали именоваться инновационными. Стала очевидной актуальность поиска инновационных технологий в области решения проблем музыкального образования, обеспечивающих раз-витие целостной личности каждого обучающегося и, закономерно, инновации стали предметом изучения.

По замечанию Н.Е. Мезенцевой, понятие «инновация» целесообразно переводить не привычными словами «новизна», «новшество», а более грамотно и точно – «в новое» [6, с. 61]. В задачи инновационных технологий в сфере образования, по мнению ученого, входит обеспечение:

а) познавательной и творческой свободы ученика как условий гармоничного развития его личности;

б) свободы учителя в выборе и способах применения методик работы с учебной информацией;

в) качественного изменения школы – ее превращения из учебного заведения в «сообщество, в школу развития» [6, с. 61].

Это позволяет преодолеть существенные недостатки в сфере как общего, так и профессионального музыкального образования, которые видятся в излишнем формализме, в авторитарности педагогов, в отсутствии возможностей для творческого развития обучающегося, выступающего важным толчком к появлению интереса к самопознанию, а, следовательно, к осмысленному моделированию собственных траекторий музыкального обучения в инновационной среде.

Ориентация современного музыкального образования на широкое внедрение различного рода инноваций нашла свое отражение в нормативно-правовых документах, регулирующих содержание и организацию учебного

процесса в образовательных учреждениях: Федеральный закон № 273 ФЗ «Об образовании в Российской Федерации»; Национальный проект «Образование»; Федеральные государственные образовательные стандарты; Профстандарт педагога [15; 7; 14; 10].

Так, в Федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации» выделен специальный параграф «Экспериментальная и инновационная деятельность в сфере образования», где отмечается следующее:

– констатируется тесная взаимосвязь экспериментальной и инновационной деятельности, первая из которых служит источником и способом апробации различных инноваций;

– ведущая целевая установка инновационной деятельности заключается

в совершенствовании учебного процесса и функционирования тех организаций, структур, которые участвуют в его осуществлении;

– инновационная деятельность подразумевает создание образовательных проектов, содержащих экспериментальную образовательную методику и обоснование необходимости ее апробации и внедрения в реальных образовательных условиях или на специальных образовательных площадках.

В Федеральных государственных образовательных стандартах также отмечается необходимость применения инновационных технологий, что отражено в системе характеристик личности выпус-кника («мотивированный на творчество и инновационную деятельность; готовый к сотрудничеству, способный осуществлять учебно-исследовательскую, проектную и информационно-познавательную деятельность» [15, с. 3]). Понятие «инновационная деятельность» здесь конкретизировано в ряде приоритетных инновационных образовательных технологий, среди которых:

– информационно-коммуникационные технологии, не только создающие инновационную (электронную) образовательную среду, но и обеспечивающие техническую базу для внедрения других инноваций, работа с которыми немыслима без использования компьютера (указывается «умение использовать средства информационных и коммуникационных технологий в решении когнитивных, коммуни-кативных и организационных задач с соблюдением требований эргономики, техники безопасности, гигиены, ресурсосбережения, правовых и этических норм, норм информационной безопасности» [15, с. 6]);

– интерактивные технологии, прежде всего проектная деятельность, которая предусматривает самостоятельное выполнение исследования, демонстрирующего уровень владения полученными знаниями, степень сформированности соответствующих умений и навыков применения их при решении различных учебных задач.

По наблюдениям З.Ш. Амерхановой [1], О.Ф. Асатрян, [2], М.У. Асроровой [3], М.К. Дядченко [4], И.С. Кобозевой [5], Н.Я. Сайгушева [11], Г.К. Селевко [12], Н.И. Чиняковой [5], В.А. Школяр [19] и др., инновационные технологии призваны сделать обучение более продуктивным, активизировав позицию ученика, проблемным, осознанным, развивающим, индивидуальным, успешным, причем в плане не только формирования предметных компетенций, но и личностного, мировоззренческого взросления обучающихся.

В специальной литературе можно обнаружить описание целого комплекса инновационных технологий, применяющихся в современном музыкальном образовании, однако с точки зрения образовательной значимости и востребованности они далеко неравноценны. Среди наиболее распространенных назовем следующие:

1. Информационно-коммуникационные технологии, обеспечивающие техническую базу для внедрения различных инноваций, а также транслирующие определенные модели взаимодействия субъектов образования и оперирования учебной информацией, которые затем переосмысливаются в новом ключе и становятся основой для дальнейшей модернизации образовательных систем и их компонентов. К информационно-коммуникационным технологиям относятся:

а) облачные технологии;

б) технология дистанционного обучения;

в) смарт-технология и т. д. [2; 5].

2. Интерактивные технологии, подразумевающие решение учебных задач в процессе непосредственного взаимодействия субъектов учебного процесса (например, технология проектного обучения, технология дискуссионного обучения и т.д.). Интерактивные технологии актуализируют такое свойство электронной образовательной среды, как интерактивность, т.е. постоянный информационный обмен между частями, звеньями общей системы; наглядно демонстрируют широкую экспансию компьютерного мышления в различные сферы жизни общества, в том числе в педагогическую; обнаруживают большие возможности для слияния с информационно-коммуникационными технологиями, что приводит к появлению телекоммуникационных проектов [13].

3. Технологии развивающего обучения, среди которых технология проблемного обучения, технология развития критического мышления, игровые технологии, которые предусматривают самостоятельное решение учащимися учебных задач, получение новых знаний на основе уже имеющихся в рамках ориентировочной работы с учителем, моделирующим процесс поиска способов достижения нужного результата [16; 17;].

Развивающее обучение базируется на трудностях, встречающихся у обучающихся при столкновении с незнакомыми учебными задачами, решение которых лежит в плоскости обнаружения новых способов взаимодействия с уже имеющимся запасом знаний по изучаемой проблеме. Педагог намечает алгоритм когнитивного поиска посред-ством специальной организации учебного пространства или разработки системы заданий, программирующих нужный результат.

4. Технология блочно-модульного обучения, позволяющая грамотно реализовывать индивидуально-дифференцированный подход к организации учебного процесса. Суть данной технологии заключается в репрезентации учебной информации в виде блоков теоретических сведений и практических заданий к ним, отличающихся степенью глубины и сложности материала. Работа с такими блоками на разных уровнях обучения в одинаковой мере обеспечивает освоение учащимися учебной темы, но в соответствии с их познавательными потребностями и способностями. Появившись однажды в образовательной среде, данные иннова-ционные технологии не стоят на месте, постоянно развиваясь, модернизируясь, прежде всего за счет освоения возможностей электронной образовательной среды, что приводит к появлению веб-кейсов (метаблоков учебной информации, объединяющих в себе различные ресурсы), интегративных учебных модулей, веб-квестов и т. д., помогающих сделать учебный процесс интересным, вариативным и эффективным.

Итак, инновационными технологиями в музыкальном образовании мы называем способы построения учебного процесса, которые направлены на устранение основных недостатков традиционного обучения (формализма, отсутствия творческой составляющей, пассивности обучающихся на фоне подчеркнутого авторитаризма учителя) и апеллирующие к познавательной самостоятельности обучающихся с учетом уровня их подготовки и личностных характеристик. Инновационные технологии ориентированы не на репрезентацию знаний в готовом виде, а на знакомство со способами овладения учебной информацией по разработанным педагогом музыкально-образовательным моделям. Данные технологии предос-тавляют обучающимся право выбора, нацелены на расширение их представлений о способах осуществления музыкальной деятельности, становление ее индивидуального стиля, преимущественное осуществление учебного взаимодействия в актуальной для обучения коммуникативной среде. В типологию инновационных технологий включаются информационно-коммуникационные технологии (облачные технологии, технологии дистанционного и смарт-обучения); интерактивные технологии (технологии проектного, дискуссионного, ситуационного обучения); технологии развивающего обучения (технологии проблемного обуче-ния, развития критического мышления, игровые технологии); технологию блочно-модульного обучения.

Литература:

1. Амерханова, З. Ш. Инновационные технологии в образовании /З.Ш. Амерханова // Инновации в науке. – 2019. – No 2(90). – С. 11–13.

2. Асатрян, О.Ф., Кобозева, И.С., Чинякова, Н.И. Контроль и оценка образовательных достижений студентов-музыкантов в вузе в условиях интеграции дистанционных и очных форм обучения // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 6 (85). С. 9–11.

3. Асорова, М.У. Современные инновационные технологии в образовании / М. У. Асорова // Молодой ученый. – 2015. – No 6. – С. 564–566.

4. Дядченко, М. К. Инновационные компьютерные технологии в музыкальном образовании // Инновационные проблемы педагогического образования: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Л. Бурякова. - Таганрог: Таганрогский гос. пед. ин-т, 2005. - С. 147-152.

5. Кобозева, И.С., Чинякова, Н.И., Борисов, В.О. Формирование дистанционно- образовательной компетентности обучающихся // Известия ВГПУ. – 2021. – № 10 (163). – С. 137-142.

6. Мезенцева, Н. Е. Использование инновационных технологий при обучении русскому языку и литературе / Н. Е. Мезенцева // Русская словесность. – 2017. – No 5. – С. 61–64.

7. Национальный проект «Образование» [Электронный ресурс]. URL: https://strategy24.ru/rf/education/projects/natsionalnyy-proekt-obrazovanie (дата обращения: 10.01.2022).

8. Немыкина, И. Н. Традиции и инновации в современном музыкальном образовании // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1-1; URL: http://science-education.ru/ru/article/view?id=18760 (дата обращения: 12.01.2022).

9. Праслова, Г. А. Взаимодействие традиций и инноваций в эволюции музыкального образования России: XI - начало XXI века / Г.А. Праслова. - Санкт-Петербург: Астерион, 2006. - 200 с.

10. Профстандарт педагога 2021, утвержденный правительством РФ [Электронный ресурс]. URL: https://rusjurist.ru/kadry/professionalnye_standarty/profstandart-pedagoga-utverzhdennyj-pravitelstvom-rf/ (дата обращения: 10.01.2022).

11. Сайгушев, Н. Я. Инновационные образовательные технологии как средство оптимизации профессиональной подготовки будущего специалиста [Электронный ресурс] / Н.Я. Сайгушев // Современные проблемы науки и образования. – 2016. – No 5. – URL: http://science-education.ru/ru/article/view?id=25294.

12. Селевко, Г.К. Современные образовательные технологии : учеб. пособие / Г. К. Селевко. – М. : Народное образование, 1998. – 158 с.

13. Тараева, Г Р. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике [Текст]. Кн. 1: Стратегии и методики / Г.Р. Тараева. – Москва: Классика-XXI, 2007. – 128 с.

14. Федеральные государственные образовательные стандарты [Электронный ресурс]. URL: https://fgos.ru/ (дата обращения: 10.01.2022).

15. Федеральный закон № 273 ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (статьи 16 и 18) [Электронный ресурс] // Законы, кодексы, нормативно-правовые акты Российской Федерации. URL: http://www.consultant.ru /document/cons_doc_LAW_140174 (дата обращения: 10.01.2022).

16. Хусаинова, Г. А., Щерботаева, Н. Д., Кобозева, И. С. About Development of Critical Thinking of Modern Lecturer in Musical and Pedagogical Dirtction at University /О развитии критического мышления современного преподавателя музыкально-педагогического направления в вузе // Innovation and global issues congress IV Multidisciplinary Scienctn, Lara / Antalia / Turkey, November 22-24, 2018; Congress Publication, 2019. С. 1367-1389.

17. Хусаинова, Г. А., Щерботаева, Н. Д., Кобозева, И. С. Развитие навыков критического мышления будущих учителей музыки в различных видах профессиональной деятельности // Профессиональное образование в России и за рубежом. – 2018. – № 3 (31). – С. 153-160.

18. Цыпин, Г. М. Проблема развивающего обучения в преподавании музыки: Автореф. дис. д-ра. пед. наук. (13.00.02) М., 1977. – 28 с.

19. Школяр, В. А. Обновление содержания музыкального образования с методологических позиций (опыт исследования проблемы). М. : Изд-во «Толк», 1997.– 89 с.

Komarovska Oksana

ARTISTIC COMMUNICATION IN THE CONDITIONS OF VIRTUALIZATION OF EDUCATIONAL SPACE

Комаровская О. А.
доктор педагогических наук, профессор, заведующая лаборатории эстетического воспитания и художественного образования,
Институт проблем воспитания
Национальной академии педагогических наук Украины

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ В УСЛОВИЯХ ВИРТУАЛИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

Как известно, весь цивилизованный мир решает множество проблем, детерминированных вынужденным переходом в онлайн-общение, при котором неминуемо образуется качественно новое образовательное пространство; аксиоматично, что это пространство во многом определяет потенциальные пути развития образования в будущем [1; 9, с.43]. Вспомним, что А. Моль еще в середине прошлого столетия утверждал, что важнейшим аспектом отражения научным познанием внешнего мира является обмен информацией, причем в этом обмене именно «человеку отводится место в материальной вселенной» и именно гуманитар-

ными науками изучается «взаимодействие между человеком и остальным миром»; а сфера искусства и в особенности феномен эстетического восприятия является достаточно сложной, но интересной областью такого взаимодействия [6, с. 27].

Как известно, первые электронные средства коммуникации появились более столетия тому; их создателями по праву считаются Г.Маркони, А.Попов, Н.Тесла, а одним из первых «событий» – прямая радиотрансляция концерта Энрико Карузо из Нью-Йоркской оперы [4, с. 203].

Ныне же происходят существенные изменения в особенностях коммуникации людей с миром и между собой, особенно в тех сферах, где коммуникация межличностная является принципиальным условием их существования. Важно то, что возрастает значимость визуализированных информационных сообщений, что неотъемлемо от визуализации жизни в целом; в свою очередь, этот факт обусловил появление всевозможных новых художественных форм самовыражения личности [8], которые все чаще переводятся в виртуальный формат.

Углубление проблемности эстетического воспитания и обучения школьников/студентов искусству как раз и есть такой сферой, которая выстраивается на разносторонней и многоаспектной художественной коммуникации как необходимым условием художественных практик, в том числе и обучающих. Кроме того, каждый вид искусства сам по себе является коммуникационной системой. То есть, в силу своей специфики обучение искусству и эстетическое воспитание средствами любого из искусств неминуемо опирается на педагогически организованную художественную коммуникацию, вне которой не может реализоваться в принципе [3], но которая все больше переходит в виртуальное пространство. Анализируя различные трактовки «виртуального», М. Смульсон пишет, что под «виртуальным образовательным пространством» следует понимать прежде всего определенный контент в Интернете, созданный при помощи программного обеспечения или компьютерных сетей и используемый (или не используемый) с учебными целями. При этом та часть доступного контента (сайты, курси и т.д.), с которой взаимодействует субъект, и есть его личное образовательное пространство [7, с 11].

Анализ реалий, возможностей и перспектив художественного образования в виртуальном пространстве, прежде всего в дистанционном формате, предполагает широкий охват всех его структурно-содержательных и организационных составляющих, а именно то, что художественное образование

- является весомой частью целостной системы образования, которая базируется на создании и освоении художественных ценностей; в процессе художественного познания благодаря действию психолого-педагогических механизмов художественной эмпатии и рефлексии/ саморефлексии ценности объективного художественного пространства, накапливаемые столетиями и историко-культурными эпохами, приобретают статус личностных ценностей конкретного человека, определяя его духовное развитие;

- осуществляется сетью образовательных учреждений: а) высшего художественного образования, которые готовят специалистов в сфере разных видов художественного творчества, историков и теоретиков искусства, культурологов, социологов культуры, менеджеров, экспертов и т.д.), б) высшего художественно-педагогического образования, которые готовят преподавателей дисциплин искусства для разных звеньев образования, педагогов художественно-эстетического воспитания; в) последипломного образования – художественного и художественно-педагогического; г) учреждений, которые непосредственно реализуют цели художественного образования – дошкольного, общего среднего, внешкольного, специализированные;

- важную миссию выполняют учреждения культуры и искусства – филармонии, музеи, концертные, конкурсные и фестивальные агенства, театры, библиотеки, художественные мастерские и др.: создаются специальные программы по искусству, репертуар, адресованный детско-юношеской аудитории, разрабатываются мастер-классы и просветительские экскурсионные маршруты, курсы и т.д.

Развитие цифровых технологий и сети интернет, а главное, всеобщая цифровизация жизни, – все это современные реалии художественного образования, которые порождают как позитивные влияния, так и риски.

Позитив заключается, безусловно, в значительном упрощении поиска информации, касающейся искусства (ознакомление с произведениями, энциклопедическими и учебными материалами и т.д.); стало не только более оперативным, но и во многих случаях просто возможным общение с современными деятелями искусства в соцсетях; более мобильно и открыто происходит реагирование на художественные события; стремительно организуются виртуальные сообщества, объединяя людей по интересам в сфере искусства; появилась возможность гибких открытых дискуссий в реальном времени; исчезают барьеры для обмена методическими разработками и т.д. Пользователи интернет сетей получили доступ к оцифрованным музейным коллекциям, которые стали во многих случаях и бесплатными; экскурсионные агентства очу-

тились в водовороте конкуренции и соревнуются в разработке виртуальных экскурсионных туров выдающимися местами на карте всего мира. Театры и концертные залы благодаря переведению в цифровой формат спектаклей и концертов также стремительно расширяют аудиторию; все активнее популяризируется творчество современников; осваиваются коммуникационные инструменты, а значит и появляется множество способов общения «по поводу» искусства – образовательные платформы, «мгновенные» контакты в сети, онлайн встречи, которые предоставляют возможность саморазвития по индивидуально выстроенному плану.

Следует признать, что внедрение цифровых технологий в художественное образование не является чем-то абсолютно новым для него. Входжение человечества в новые реалии лишь ускорили темпы объективной тенденции. Учителя искусства в Украине, особенно с началом реализации концепции «Новая украинская школа», пред-полагающей как одну из ключевых компетентностей информативную, в последнее десятилетие используют ИКТ и для создания собственного художественно-информационного продукта, и для привлечения детей к поиску информации об искусстве в широком понимании, для самопрезентации творческих достижений. Использование ИКТ становится необходимым в обучении онлайн, что используется авторами большинства учебников по искусству; учащиеся получили возможность контролировать и оценивать собственные знания и умения, например при помощи мобильного онлайн-тестирования и т.п.[2; 10].

Все вместе эти позитивные проявления и процессы благоприятно влияют на смыслы художественной коммуникации на занятиях и во внеурочное время и в целом оптимизируют получение реального художественного образования разными группами его соискателей, что важно сохранять в будущем.

Таким образом, важнейшей существенной особенностью современной системы художественного образования и художественной жизни в целом становится планетарность и стирание границ; что детерминируется технологичностью и одновременно обусловливает развитие информационно-технологичного методического инструментария – в смысле иных измерений подготовки специалистов художественной сферы в целом, а главное – в плане изменения профессионального сознания. Вместе с тем, глобальный характер виртуальной коммуникации как новой разновидности художественной коммуникации создает условия для формирования универсальных способов взаимодействия субъектов именно благодаря интерактивности общения [5,с. 10].

Каковы же риски и трудности художественного образования, которое постепенно переходит в виртуальное измерение и все больше осуществляется онлайн?

Для выяснения готовности учителей искусства к работе в стремительно изменяемых условиях был проведен экспресс-опрос с целью определить мотивацию педагогов к саморазвитию, владение ими технологиями дистанционного общения, в том числе умением создавать собственный аудиовизуальный продукт для организации восприятия произведений искусства учащимися, приемами вовлечения учащихся в художественную коммуникацию в дистанционном формате с сохранением эмоционального отклика; то есть речь идет об умении педагогов воссоздавать ситуацию сотворчества во время занятий искусством.

Как выяснилось, учителя в последние два года стали активнее обращаться к сети Интернет в реализации своих запросов на профессиональное общение и обмен опытом (на это указали около 30 % опрошенных учителей). Более 60% отметили, что в начале пандемии они были обескуражены и растеряны, даже напуганы новыми вызовами к профессии, но все же быстро сориентировались в потребностях и перспективах. Но при этом лишь незначительная часть учительства утверждает, что пока они способны справиться с трудностями самостоятельно. Все же большинство посещает курсы повышения квалификации, обучающие семинары и т.п.

Как показывают наблюдения, спровоцированный пандемией ускоренный переход художественного образования в виртуальное измерение на самом деле происходит чаще всего по аналогии с «обычным» общением субъектов образовательного процесса; педагоги проводят занятия с использованием привычных методических приемов и методов общения, но только лишь через экран компьютера, то есть искусственно дублируют традиционные виды художественной деятельности. Опрос также показал, что значительная часть учителей не всегда понимает суть дистанционного общения, хотя при этом ими фиксируется снижение интереса учащихся к предмету, быстрая утомляемость во время дистанционного занятия. Как правило, учителя связывают такие проявления с ограничением общения учащихся между собой во время занятия: школьники, как и студенты, пока не умеют вести дискуссию в виртуальном пространстве в режиме «реального времени»; часто общение на уроке превращается в ученический или учительский монолог.

Этот формат знаком более 90 % опрошенных учащихся школ и студентов факультетов искусств. Респонденты подтвердили, что для них практически ничего не изменилось по сравнению с пребыванием в

классе/аудитории. При этом почти педагоги осознают, что трансформация пространства художественного общения требует принципиально новых способов организации такого общения. Но в то же время, к поискам таких новых подходов самостоятельно приступили лишь 20 % учителей, которые творчески и изобретательно апробируют различные приемы организации уроков, использование специально созданных видеозаписей, разрабатывают специальные видео презентации и учебные видеофильмы, предлагают творческие задания для учащихся с учетом реалий, онлайн-тестирование и т.д. Но в целом педагогическое сообщество оказалось недостаточно готовым и психологически, и технологически к реализации задач художественного образования в изменившихся условиях.

Виртуальное художественное общение, к сожалению, вынуждает педагогов и учащихся/студентов отказаться от ряда очень важных видов деятельности, поскольку таковы становятся просто невозмож-ными. Среди них, например, полноценные занятия художественных исполнительских коллективов – музыкальных (хор, оркестр, ансамбль вокальный и инструментальный), театральных (если драматические коллективы еще могут некоторое время уделить больше внимания технике речи, выучиванию текста, выполнению определенных упраж-нений для дикции, то музыкальный театр лишен таких возможностей вовсе) и особенно – хореографических или цирковых.

Понятно, что чаще всего отказ от видов деятельности связан со специфической природой того или другого вида искусства, которое полноценно осваивается личностью только в процессе непосредственной коммуникации субъектов в межличностном общении, вовлечении в симультанное переживание музыкальных образов, сопереживание событий и переживаний героев театральных спектаклей.

К тому же некоторые формы искусства принципиально основаны на коллективном творчестве и неотъемлемы от партнерства в процессе репетиций, сценических выступлений, то есть от имманентного им «дыхания в такт». И если относительно музыкального искусства педагоги разрабатывают методики коллективного музицирования в онлайн-пространстве, результативность которого зависит в том числе и от качества интернет-связи, то в отношении хореографического искус-ства пока наблюдаем некоторую остановку в обучении, поскольку педагоги могут лишь условно поддерживать уже выученное учащимися технически (движения, комбинации и т.п.), усложненным становится творческий и методический контроль.

Но одновременно на фоне открытости и доступности художественной информации обнаруживается ее «обратная» сторона: своего ро-

да «стирание границ» влечет за собой насыщение личностно разрушительным содержанием. В этом случае существенный риск художественного образования в виртуальном пространстве заключается в ослабленных возможностях педагогического и общественного корригирования и контроля качества/содержания информации, которая может негативно влиять на ценностную сферу ее потребителей. Одна из причин этого – неготовность педагогов влиять на запросы, интересы, оценки воспитанников, а одна из причин такой «неготовности» – явное отставание педагогов от осознания изменений в реальных процессах, а значит – недостаточная мобильность реагирования на них, отсутствие диалога.

Таким образом, объективное утверждение обучающих позиций виртуального пространства в сфере искусства требует:

– объединения усилий ученых в сфере именно художественного образования и в сфере информационного образования, а также педагогов-практиков для разработки сути феномена «виртуальное художественно-образовательное пространство» в аспекте художест-венной коммуникации, обоснования методик такой коммуникации, а главное – в направлении поиска компенсаторных факторов межлич-ностной коммуникации, которая пока что нивелирована, и в целом – для переосмысления подходов к учебно-методическому обеспечению процесса художественного образования;

– целенаправленной подготовки педагогов и деятелей искусства к научно обоснованному общению с реципиентами-учащимися в новом информационном измерении, а также обучения педагогов искусства решать конкретные технические задачи (иллюстративные трансляции произведений во время виртуальных встреч с учащимися/студентами, комбинирования различных видов художественной информации, создания специфических для природы искусства демонстрационных художественно-информационных сообщений и «событий» и т.п.);

– разработки программ повышения квалификации преподава-телей искусства как в системе последипломного образования, так и в содержании профессиональной подготовки будущих учителей искусства; в частности требуется введение в программы подготовки специалистов соответствующих курсов, связанных с цифровизацией именно художественного пространства и методик виртуальной художественной коммуникации в обучающих, просветительских целях;

– активизации разработки учебно-методического обеспечения художественного образования (электронных учебников и пособий, средств контроля и самоконтроля, виртуальных библиотек, фонотек, всевозможных видеоресурсов, в том числе и с решение задач защиты от недопустимого антигуманного контента и т.п.);

– безусловного решения проблем защиты авторского права для разработчиков содержательного контента и для деятелей искусства, чье творчество может использоваться с обучающими целями в новых информационных условиях.

Литература:

1. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні XXI ст.: монографія. Київ: Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2009.175 с.
2. Комаровська О.А., Просіна О.В. Мистецька освіта: вектори реформування. *Вісник НАПН України*, 2020, 2 (1). URL: http://visnyk.naps.gov.ua/index.php/journal/issue/view/2
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. Косюк О. Теорія масової комунікації. Луцьк, ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. 384 с.
5. Лупак Н.М. Художня комунікація в площині мистецької освіти: теорія, практика, інновації. Мистецтво та освіта. 2019.№ 1(91). С.6-11.
6. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Изд-во «Мир», 1966. 352 с.
7. Смульсон М.Л. Психологічна характеристика віртуального освітнього простору. Наука и освіта. 2015. № 10. С. 10-15.
8. Станиславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. К.: НАКККіМ, 2016. 352 с.
9. Чумаченко М. О. Дистанційне навчання як відповідь на виклики сучасності: культурномистецький аспект. *Культура і сучасність : альманах.* Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. №1. С. 43-50.
10. Holinska T., Komarovska O., Melnyk O., Pet'ko L., Shpitsa R., Sova O., Strohal T. (2019). Cloud Technologies in Art Entrepreneurship Education. *Journal of Entrepreneurship Education (JEI). USA. Vol. 22,* Issue: 5, 1−6.

Akbulatov D. K.

IMPROVING THE PSYCHOLOGICAL CULTURE OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN HIGHER EDUCATION

Ақболатов Д.К.

ЖОҒАРЫ МЕКТЕПТЕ БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМДЕРІНІҢ ПСИХОЛОГИЯЛЫҚ МӘДЕНИЕТІН ЖЕТІЛДІРУ

XXI ғасырда болашақ мамандарды даярлау мен олардың қоғамдық ортаға кәсіби бейімделуін қалыптастыру мәселелері-кезек күттірмейтін өзекті де заман талабына айналып отыр. Бүгінгі таңда Қазақстан жоғары білімінің дамуы елдегі жалпы білім беру жүйесінің, ғылым салаларының дамуымен астасып жатқан мәселе болып табылады.

Қазіргі еліміздегі білім берудің жаңа мақсаттары-жастардың білімін, біліктілігін, дағдысын қалыптастыруға қол жеткізумен ғана шектелмей, сонымен қатар ұлттық тәрбиеге негізделген ертеңгі, болашақ қоғамның белсенді азаматының өнегелі тұлғасын қалыптастыру. Жас ұрпақтың ұлттық тәрбиесі (сана-сезімі, ақыл-ойы, көзқарас мәдениеті, ұғым-түсініктері, танымы, рухани құндылықтары) халық қанша өмір сүріп келе жатса,сонша көкейкесті мәселе болып қала бермек.

Тәрбие-халықтың ғасырлар бойы жинақтап, іріктеп алған озық тәжірибесі мен ізгі қасиеттерін жас ұрпақтың бойына сіңіру, сол арқылы қазіргі жастардың қарым-қатынасын, дүниетанымын, өмірге деген психологиялық көзқарасын және соған сай мінез-құлқын қалыптастыру. Ұлттық тәрбиенің негізгі мақсаты-дені сау, ұлттық сана-сезімі оянған, рухани ойлау дәрежесі биік, мәдениетті, парасатты, еңбекқор, іскер басқа да ізгі қасиеттері бойына қалыптасқан адамды тәрбиелеу.

Қазақ халқының оқыту мен тәрбиелеу психологиясына қатысты іргелі ой-пікірлерін қалдырған қазақтың біртуар дарабоздары Ш. Уәлиханов, А. Құнанбаев, Ы. Алтынсарин, Ш. Құдайбердіұлы, М.Жұмабаев, А.Байтұрсынов, С. Торайғыров, Ж.Жарықбаев және т.с. сынды ғалымдар мен ұстаздардың зерттеу еңбектерінде де ерекше мән беріліп көрініс тапты. Қазақстан тарихын, қазақтың ұлттық мәдени құндылықтары мен психологиялық ерекшеліктерін Еуропа, соның ішінде Ресей ғалымдары зерттеген болатын.

Қазіргі кездегі Қазақстандағы білім беру мен түрлі ғылым салаларының дамып жетілуіндегі гуманистік бағытқа негіз болатын қазақ халқының мәдениеті, ұлттық психологиялық ерекшеліктері,

рухани құндылықтары, ұлттық мұралары, қарым-қатынас пен іс-әрекеттегі ізгілікті ұстанымдары, бірегей ұлттық психологиясы мен шығармашылық асқақтығы А.И.Левшин, В.В.Радлов, А.В.Затаевич, В.Ф.Новицкий, Н.Зеланд, П.С.Паллас, Д.И.Романовский, А.Е.Алекторов, В.В.Бартольд, К.Рычков, Б.А.Куфтин және басқа да зерттеушілердің еңбектерінен көре аламыз [1].

Қоғам өмірінде қазіргі кезде жүріп жатқан терең саяси экономикалық, мәдени өзгерістер халқымыздың баға жетпес рухани байлықтары: тіл мен ділі, діні мен тарихы, өнері мен әдебиеті, табиғи ортасы, күн көрісі мен шаруашылығына (қолөнері, киім кешегі, ою-өрнегі, әуез аспаптары, үй жиһазы, т.б.) байланысты небір асылдарды, қысқасы, ұлттың бүкіл болмыс-бітімін (менталитетін) жаңартып, жаңа мазмұнмен байытуда. Ата-бабаларымыздың сонау ғасырлар бойы ұрпағына үлгі өнеге болған ақыл-кеңестері, өсиет сөздері, ұлттық рух, ұлттық сана, ұлттық мақтаныш, ұлттық намыс, ұлттық психологиялық ерекшеліктерін, ана тілі мен ұлттық мәдениетін қалыптастыру, сезімін ояту-баршамыздың парызымыз. Дегенмен, бүгінгі таңда өскелең ұрпақ арасында мінез-құлқында қиындықтары бар жастар көптеп кездеседі. Мұндай оқушылар қатарына білім деңгейі, өмірге деген талпынысы төмен, мінез-құлқы нашар, адамгершілік деңгейі төмен, құрбы-құрдастары мен тіл табыса алмайтын, ал кей кездерде психикалық дамуы, ойлау қабілеті толық жетілмеген, ашуланшақ (әртүрлі жүйке ауруына шалдыққан, тәрбиеге әрең көнетін) жастарды жатқызуға болады. Осы ретте, ұрпақ тәрбиесімен шұғылданып отырған ата-аналар мен ұстаздар қауымының адам мінезін қалыптастыруда атқарар міндеті, көтеретін жүгі, жауапкершілігі өте зор[2] .

«Қазақтың ұлттық психологиясы», «Қазақстандағы психология ғылымы», «Әл-Фарабидің психологиялық мұралары», «Қазақтың салт-дәстүр психологиясы», «Қазақ этнопсихологиясы», т.б. осы секілді дәрістердің бағдарламалары мен оқу құралдары жазылып жарыққа шыққанымен, олар оқу жоспарына енгізілмей, тіпті элективтік дәрістің циклінен де тыс қалып жүр. Ғұлама әл-Фарабидің «Тәрбиесіз білім у мен тең» деген сөзі әркімнің есінде болуы тиіс. Қазір мектептерімізде ұлттық тәрбие беріп жатырмыз дегені бос сөз. Мектептерде ұлттық салт-сана оқушы санасына сіңірілмесе ол қандай тәрбие болмақ. Ең қынжыларлығы сол, қазір оқу орындарында, телерадиодағы насихатта, ұлттық салт-санамызға қарсы тәрбие беру, насихат жүргізу өрши түсуде. Сөйтіп, қазақ жастары жаппай Батысқа еліктеп не қазақ емес, не өзге ұлттардың өкілі емес, дүбәрә мәңгүртке айналғанын көзқарақты азаматтар аңғарып қынжылудан өзге амалы болмай жүр [3,4б].

Қазіргі білім беру жүйесіндегі студенттердің психологиялық қызметін жетілдіріп жаңғырту процесі болашақ педагог-мамандардың білім деңгейінің сапасын жоспарлы түрде жетілдіріп, оның кәсіптік, жеке-тұлғалық болмысына жаңа психологиялық қасиеттер, біліктілік, жан-жақтылық, жігерлілік, белсенділік қасиеттерінің кешенді түрде үйлесімді қалыптасуын көздейді. Сонымен бірге, олардың кәсіптік педагогикалық мәдениеті деңгейінің де жоғары болуын талап етіп отыр.

Педагогикалық мәдениет-адамзатқа ұрпақ ауысуы және тұлғалық әлеуметтенуі сияқты тарихи процесті қамтамасыз етуге қажетті адамдардың шығармашылық педагогикалық қызметінің құралы болып табылатын рухани және материалдық құндылықтары жинақталған жалпы адамзаттық мәдениеттің бір бөлігі болып табылады. Қазіргі жоғары мектепте білім беру жүйесіндегі педагогикалық мәдениеттің ең басты құндылығы-студент жастар және олардың білім алуы, тәрбиесі, дамуы, әлеуметтік, құқықтық тұрғыдан қорғалуы.

Білім беру жүйесіндегі болашақ мамандардың психологиялық сауат ашудан бастап психологиялық мәдениетті игеру деңгейіне дейін көтерілуі, танымдық процестердің үйреншікті болуына: шығармашылықтың, тұлғалық сапалар мен өзіндік сана-сезімнің дамуына; жағымды эмоциялық жай-күйдің тұрақтауына; кәсіби қарым-қатынас қасиеттерінің жетілуіне және кез келген іс-әрекет тиімділігінің артуына міндетті түрде ықпал етеді. Психологиялық мәдениет-психологиялық сауатты, психологиялық құзіретті дамытып, жетілдіру процесінің жалғасы болып табылады[4, 8-9 б].

Психологиялық мәдениет-жастардың өзін-өзі рухани-адамгершілік жағынан дамыту мәселелерін психологиялық жолмен шешуге мүмкіндік береді. Психологиялық мәдениеттің компоненттері: психологиялық сауат; психологиялық құзірет және психологиялық мәдениет бір-бірімен үйлесімді шарттасып тұтас бір жүйені құрайды. Тек психологиялық мәдениет қана кез келген рухани-адамгершілік қатынастың тұрақтылығын барынша анықтайды. Жоғары мектепте білім беру арқылы-студенттердің психологиялық сауаты мен психоло-гиялық құзіретін, мәдениетін дамыту, жетілдіру нақты жүзеге асыруға болатын процесс.

Психологиялық мәдениетті игеру-шешілмейтін мәселе емес. Себебі, біріншіден: психологиялық мәдениет-кез келген іс-әрекеттің, қарым-қатынастың даму процестерінің жетілуін психологияландыратын «темірқазық» ретінде тиімді, екінішіден: психологиялық білім беру ортасы психологиялық мәдениетті игеруге жағдай жасай алады,үшіншіден: психологиялық мәдениетті игеруге кез келген тұлғаның әлеуетті мүмкіндігі болады,төртіншіден: психологиялық

мәдениет-рухани-адамгершілік негіздегі ізгілікті, позитивті құбылыс, құрылым. Сондықтан, болашақ студент мамандардың психологиялық мәдениетті игеруі білім беру жүйесіндегі психологиялық білім берудің басты бағыты болып табылады.

Психологиялық мәдениет-студенттердің бүкіл тіршілік әрекетін психологияландыру үшін, олардың өз өмірінің иесі болуы үшін қажет. Қазіргі уақытта студенттердің кәсіби және тұлғалық дамуында пайда болатын міндеттердің негізгілері: дербестік; әлеуметтік кемелдену; әлеуметтік-кәсіби құзіреттілік; кәсіби маңызды қасиеттердің дамуы; кәсіби сәйкестік (идентификация).

Жоғары мектептегі психологиялық білім беру-студенттердің тұлға ретінде, болашақ маман ретінде дамуында аса маңызды орын алады. Қазіргі кезде жастар арасында кездесетін мінез-құлқы, енжарлығы, жауапсыздығы, ұрыншақтығы, қатігездігі, өзін-өзі ұстай алмауы көбінесе психологиялық сауатсыздықтың салдарынан деуге болады. Сонымен қатар, болашақ мамандардың оқу, кәсіби білім алу іс-әрекеттерінде психикалық, психологиялық қиналыстар кездесіп жатады. Бұл, білім беру жүйесіндегі тұлға, болашақ маманның дамып жетілуіне кері әсерін тигізеді. Осы мәселеге байланысты зерттеулерде студенттердің психикалық даярлығы: қабылдау, зейінділік, зияттылық, эмоциялық тұрақтылық, стреске шыдамдылық, бейімделуге икемділік, қарым-қатынастағы құзіреттілік тағы сол сияқты тұлғалық қасиеттер мен көптеген қабілеттердің психикалық жай-күй сипаттарының жекелей немесе тұтас құрылымы ретінде талданады.

Ең бастысы, психологиялық білім беру арқылы студенттердің өзіне құнды және басқаларға рухани-адамгершілік қатынасын оқу-кәсіби іс әрекетінде қолдана алатын салаларын жетілдіру мүмкіндігі жүзеге асады [5,106-109].

Студенттердің өмірінде іс-әрекет пен қарым-қатынаста ерекше психологиялық дайындықты қажет ететін жәйттар аз болмайтыны белгілі. Мысалы: педагогикалық іс-тәжірибеде өз мүмкіндіктерін толық қолданбайтын, ерік күштерін шамалы ғана жұмсайтын студенттер де жетерлік. Ал кейбіреулері керісінше, оқу іс-әрекеті барынша нәтижелі, оған шамадан тыс күш қайрат-жігерінің жұмсалу салдарынан олардың психикалық қажуына, сарқылуына, жалпы тіршілік әрекетінің шырқы бұзылуына әкеліп соқтыруы әбден мүмкін. Ал, студенттер осы іс-әрекеттерінің тәсілін анықтайтын психикалық және тұлғалық қасиеттерін реттеу, өзін-өзі дәлме-дәл бағалау механизмдерін өз ісі жүзінде көрсете алу, өзін-өзі өзектендіру болып табылады. Олай болса, психологиялық білім беруді студенттерге енжарлыққа бой алдыруға мүмкіндік бермейтін: адамның жан-дүниесі жайлы біртұтас түсінік қалыптастыратын:

қарым-қатынас жасаудың үйлесімді мәнерін меңгеруге болатын; психолог-ғалымдардың зерттеу жұмыстары нәтижелеріне қызығушылық танытып, оларды өздерінің кез келген іс-әрекетін жетілдіруде, соған орай өзін-өзі дамыту, өзектендіру мақсатында қолдануға ұмтылдыратын жүйеленген процесс ретінде жасау керектігі дәлелденді.

Психологиялық білім берудегі студенттердің психологиялық мәдениетін қалыптастыруда, олардың болашақ маман және тұлға ретінде дамуына атқаратын міндеттері:

- тұлғаның эмоциялық компоненттерін; іс-әрекетке, жауапкершілікке бағыттайтын, басқалардың «Менін» құрметтеуге, тұлғааралық қатынастардың гуманистік табиғатын түсінуге мүмкіндік беретін құндылық бағдарының жүйесін дамыту, жетілдіру;

- тұлғаның өз-өзінің мінез-құлқы мен қылықтарын, рефлексиялау қабілетін, өзін-өзі реттеу, сезімі мен жай-күйін бақылай алу қабілетін дамыту, жетілдіру;

- студенттердің психология, психологиялық және психофизиологиялық процестер жайлы жинақтаған ақпарат негізінде тұлғаның бүкіл тіршілік әрекетіне бейнеленетін психологиялық білімдер жүйесін меңгерту.

Демек, психологиялық білім беру арқылы білім беру жүйесіндегі болашақ маманның көптеген қасиеттері мен сапаларын дамытып, жетілдіру мүмкін болады. Студенттердің психологиялық қызметінің қалыптасу нәтижесі: келісті қарым-қатынас пен бірлескен іс-әрекетте, достық, туысқандық сияқты байланыстар негізінде және кәсіби жағдайларда - емшінің, мұғалімнің т.б. ақыл кеңесі, жәрдемі, демеуі, қолдауы, қолпаштауы сияқты әрекеттер арқылы адам өмірінде күнделікті сан рет көрініс табады. Ал, ерекше дарындылықпен, ізгіліктілікпен, белсенділікпен өзгешеленбесе, кез келген адам үшін мәдениеттің қандайын да қалыптастыру, дамыту, жетілдіру деңгейі аса төмен болмақ. Олай болса, студенттерге психологиялық білім беру арқылы психологиялық мәдениетін қалыптастыру: іс-әрекетті шығармашылықпен жүзеге асыру мүмкіндіктері, кәсіби іс-әрекеттің жетілдіру тәсілдері, осы іс-әрекеттің тиімділігін талдауға негіз және оның өлшемі болып табылады [6,87-90].

Осылардың орындалуы болашақ оқытушы-мамандардан тек қана өз саласының тәрбие тәсілдерін білумен шектеліп қана қоймай, басқа да мәдениеттану, этика, дінтану, тарих т.б. ғылым салаларын қамтитын жүйелі білімдерінің болуын талап етеді. Сонымен, жоғары мектеп жүйесіндегі студенттерге психологиялық білім беру мен олардың психологиялық мәдениетін жетілдіру жолдары - олардың деңгейлі түрде психологиялық сауатын ашуын, психологиялық құзіреттілігін

жетілдіруін, психологиялық мәдениетті игеруін қамтамасыз ететіндей әр бағытта болуы тиіс. Тек сонда ғана жоғары оқу студенттерінің, оқытушы-мұғалімдердің тұлға, болашақ маман ретінде дамуына негіз бола алады.

Әдебиеттер:

1. Алтынсарин Ы. атындағы Ұлттық білім академиясы «Білім» ғылыми-педагогикалық журнал 2014 №3
2. Жарықпаев Қ.. «Жалпы психология». - Алматы, 2004 жыл
3. Жарықбаев Қ. Ана тілі 8 - тамыз, 2013 ж
4. Педагогика және психология (ғылыми-әдістемелік журнал) 2013ж №4,8-9б.
5. Ерментаева А.Р. Жоғары мектеп психологиясы. Алматы:Дәуір 2012-492 б.
6. Жантану мәселелері. Республикалық ғылыми-әдістемелік психологиялық журнал. № 5 2014ж.
7. Ұстаз шығармашылығы. Республикалық педагогикалық, ғылыми-әдістемелік журнал. № 5 2013ж.
8. .Бабаев С.Б. Жалпы психология. -Алматы,Заң әдебиеті-2009-268 бет.
9. Танирбергенова А. Ш., Аубакирова Ж.К. Әлеуметтік психологиядық тренинг. Оқу-әдістемелік құрал-Астана, 2015-128бет.

Amanzholov S.A,.
Droadavtseva E. V.

THE USE OF MODERN INFORMATION TECHNOLOGIES IN TEACHING AND LEARNING DECORATIVE - APPLIED ART

Аманжолов С.А.
Дорогавцева Е.В.
Московский государственный областной университет, г. Мытищи, Российская Федерация
Московский государственный педагогический университет, г. Москва, Российская Федерация

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРЕПОДАВАНИИ И ИЗУЧЕНИИ ДЕКОРАТИВНО - ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Развитие творческих способностей – одна из актуальных задач в современном образовании. Задачей педагога является не только систематическое целенаправленное развитие у учащихся знаний, умений и навыков, а также, адаптация применяемых им методик преподавания и коммуникация с аудиторией соответственно современным тре-

бованиям. В данной статье раскрывается значение применения современных коммуникационных технологий и их значимость не только в процессе формирования навыков у студентов, но и популяризации декоративно-прикладного искусства в целом.

Выбор данной исследовательской темы продиктован тем, что проблема развития и интеграции современных информационных коммуникативных технологий в высшую школу является одной из самых актуальных в современном обществе. Это не обошло и декоративно-прикладное искусство, и методику его преподавания. На сегодняшний день в обществе наблюдается повышенный интерес к народным промыслам. Народное прикладное искусство включает в себя традиции предыдущих поколений, духовно и эстетически обогащает и развивает художественное мышление и ценностные качества. Изучение ремесел и опыта, накопленного столетиями, способствует развитию профессиональных навыков у художника декоративно-прикладного искусства. Но современное общество стремительно развивается, появляется множество цифровых платформ для общения, коммуникации людей со всего мира и получения самой разнообразной информации. Поэтому интеграция информационных систем очень важная составляющая в современном процессе обучения ДПИ. Не только студенты, но и преподаватели, и исследователи могут обсуждать различные проблемы и методы их решения, высказать свою точку зрения или выдвинуть какую - либо теорию в области своей профессиональной деятельности. Следует заметить, что 2022 год объявлен годом народного искусства в России, и данная тема как никогда является актуальной.

Из концепции модернизации образования в России следует, что как для средней так и для высшей школы требуются квалифицированные и конкурентоспособные кадры, обладающие профессиональными навыками и компетенциями в области своей педагогической или научно-исследовательской деятельности, владеющими современными информационными и педагогическими технологиями [8, с.2].

Современный преподаватель-исследователь в области изобразительного или декоративно-прикладного искусства должен не только разрабатывать онлайн-курсы или презентации к лекциям или практическим занятиям, но знать и ориентироваться в современных порталах и форумах, посвященных своей деятельность, писать научные работы в электронные журналы, уметь работать в электронной образовательной среде вуза [3]. Важным фактором является общение и коммуникация с коллегами из разных стран для обмена опытом и информацией, а также, популяризация исследований своей сферы деятельности в информационном поле.

В отечественных педагогических исследованиях распространён подход, в соответствии с которым выделены пять групп педагогических инструментов, которые используются сегодня при создании электронных образовательных ресурсов: интерактив, мультимедиа, моделинг, коммуникативность и производительность. [6] По сути, они характеризуют контент электронных образовательных ресурсов, которые определяют возможности их использования в учебном процессе.

В решении данного ряда задач помогает сборник электронных статей Академия Google, а также специальные социальные сети такие как «Ученые России», Mendeley-Web, Academia.Edu, в которых ученые, аспиранты и преподаватели-исследователи могут обмениваться информацией в интересующей теме научной деятельности [1].

Не стоит забывать и о развитии современных технологий, позволяющих работать более эффективно. Конечно, главными инновациями в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства выступают компьютерные технологии, а именно работа в современных графических редакторах. Они имеют рад преимуществ:

возможность поиска и использования новых сюжетов и мотивов для создания эскизов и зарисовок к будущему изделию;

сочетание различных видов искусства и их новая интерпретация в единстве применения в творческих проектах;

развитие творческого мышления;

насмотренность;

практичность и мобильность использования;

популяризация народного творчества среди молодежи.

Не стоит забывать и о самых распространенных и массовых платформах, например, YouTube или Instagram. Проиллюстрируем это предположение следующим примером: темой нашей научно-исследовательской работы является «Развитие профессиональных навыков бакалавров ДПИ средствами орнаментальной композиции». Так как область нашего исследования связана с изобразительным и декоративно-прикладным искусством, огромный пласт информации можно получить именно из данных источников. На данных ресурсах можно найти большое количество интересной информации и контента, мастер-классов по различным видам росписи, вебинарам, посвященных истории народного искусства и орнаментальной композиции.

В приложении Pinterest можно найти множество иллюстраций или наглядных пособий совершенно бесплатно или же делиться своими работами с людьми по всему миру.

Именно данные порталы помогают бакалавру наиболее качественно усвоить материал и сделать свою учебную деятельность продуктив-

нее, ведь наглядность способствует лучшему усвоению информации, кроме того, именно через данные ресурсы необходимо популяризировать народное искусство среди пользователей. Показать, что не только графический или web-дизайн стоит изучать, а декоративно-прикладное искусство тоже важно и не сдает своих позиций в современном мире.

Таким образом, для преподавания или изучения декоративно-прикладного искусства, педагогом, исследователем или мастеру ДПИ в современном информационном обществе следует пользоваться не только литературными источниками из библиотек или архивов, но и электронными источниками, уметь в них разбираться и эффективно использовать. Ведь использование современных ресурсов и общение между коллегами-исследователями позволяют повышать качество собственного контента, а, следовательно, и развитию педагогики и культуры.

Литература

1. Архипова С.В. Преподаватель-исследователь в современном российском вузе // http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/32527/1/klo_2015_95.pdf

2. Бондаренко Е.А. Технические средства обучения в современной школе: Пособие для директора и учителя. / Под. ред. А.А. Журина. – М.: «ЮНВЕС»: 2014.-402 с.

3. Ивахнова, Л. А. Профессиональная деятельность учителя изобразительного. искусства : учеб. пособие. ... ISBN 978-5-8268-1800-8 2

4. Изобразительное искусство. Рабочие программы. Предметная линия учебников под редакцией Т. Я Шпикаловой. 5—8 классы : пособие для учителей общеобразовательных учреждений. — М. : Просвещение. - 2012. — с. 157.

5. Косенчук Л.Ф. Концепции виртуальной или сетевой идентичности: критический анализ // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 5.; URL: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14630

6. Лаврентьев В, Н.Б. Лаврентьева. Инновационные обучающие технологии в профессиональной подготовке специалистов. http://www2.asu.ru/cppkp/index.files/ucheb.files/innov/Part1/chapter1/1_1.html

7. Солдатова Г.У., Рассказова Е.И. Безопасность подростков в интернете: риски, совладание и родительская медиация. // Национальный Психологический журнал – 2014. – №3(15) – с.39-51 http://npsyj.ru/articles/detail.php?article=5051

8. Тусуева М.А. Роль ИКТ в деятельности современного педагога // Материалы X Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум» URL: http://scienceforum.ru/2018/article/2018000404">http://scienceforum.ru/2018/article/2018000404

9. Шарипов, Ф. В. Педагогика и психология высшей школы [Элек-

тронный ресурс]: учеб. пособие / Ф. В. Шарипов. – М. : Логос, 2012. – 448 с. http://znanium.com/bookread2.php?book=469411
10. http://cyberleninka.ru/
11. https://theoryandpractice.ru/

Borambaeva K., Kasymova A.

CHORAL ACTIVITIES IN THE DEVELOPMENT OF THE YOUNGER GENERATION'S EMOTIONAL AND VOLITIONAL RANGE

Борамбаева К., Касымова А.

ХОРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В РАЗВИТИИ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ВОЛЕВОЙ СФЕРЫ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

Известно, что хоровое пение - один из видов коллективной исполнительской деятельности, способствующий общему и музыкальному развитию школьников, воспитанию их певческой культуры и духовного мира, становлению мировоззрения, формированию будущей личности. По этому поводу А.В. Свешников писал, что пение помогает не только острее воспринимать жизнь, сильнее и глубже чувствовать, но также ярко и красиво выражать свои мысли и впечатления. Не только просто впечатление, но и внутренний эмоциональный строй человека. А если человеку придется выступать перед большой аудиторией, то и без микрофона его будет везде хорошо слышно, так как пение развивает, укрепляет голосовые связки, делает их послушными, гибкими, сильными, развивает дыхание [16].

Кроме перечисленного, следует отметить, что вокально-хоровое искусство в немалой степени способствует развитию психоэмоционального начала личности и, в особенности, эмоционально-волевой сферы. А в решении многих учебно-воспитательных проблем учащихся этот момент может играть весьма существенную роль.

Среди множества путей положительного воздействия на психоэмоциональный фон учащихся, особое место занимает музыкальное искусство, а именно, вокально-хоровое искусство. Как особый вид деятельности, вокально-хоровая деятельность, прежде всего, отличатся тем, что она носит сугубо социализированный характер, поскольку ребенку приходится быть в коллективе себе равных.

Решение задач общеоздоровительного музыкального воспитания возможно только при условии достижения школьниками художественного исполнения музыкального репертуара, где большое значение придается целому комплексу факторов, в т.ч. принципам правильного ды-

хания, распределения внутренней голосовой энергии в процессе пения между зонами верхних дыхательных путей (глотка, носоглотка, гортань), четкой и ясной артикуляции и фразировки, релаксации брюшной полости, средостения, диафрагмы и т.д.

Выразительное исполнение произведений должно быть непременно эмоциональным, в нем должна чувствоваться глубина понимания музыкальных образов. Такое исполнение требует овладения вокально-хоровыми навыками и умениями как средствами выразительности. Формирование этих навыков и умений не является самоцелью, а служит раскрытию содержания музыки. По этому поводу неоднократно высказывала свое мнение Н.Л. Гродзенская, которая писала, что «обучая пению, мы не только заботимся о качестве песни, но и качестве исполнения, способствуя этим развитию вкуса детей. Мы развиваем в детях сознательное суждение не только о качестве произведения, но и о качестве исполнения; работа над песней - это увлекательный процесс, в котором есть творческий элемент; это процесс, напоминающий настойчивое и постепенное восхождение на высоту. Учитель доводит до сознания детей, что над каждой, даже самой простой песней надо много работать».

Всем известно, что пение развивает голос, укрепляет физическое состояние, учит понимать и любить искусство. Оно не только развивает музыкальный слух, мышление, память, внимание, фантазию и воображение, формирует чувство времени, меры, ритма, формы и т.д., но и благотворно влияет на становление эмоционального мира ребят, совершенствует их речь, в частности - дикцию (а это, как утверждают педагоги-словесники, один из определяющих факторов грамотности в письме). В школьных занятиях умение или неумение слышать музыку особенно дает о себе знать в хоровом пении. Умение слышать самого себя, своих товарищей по хору и сопровождение, не говоря уже об ощущении стиля данного композитора и понимания характерных особенностей произведения - вот что надо, прежде всего, воспитывать в учащихся с первого класса на их собственном исполнительском опыте. Хоровое пение с детства обеспечивает отличную тренировку голосового аппарата, которую невозможно заменить речевым тренажем. Вместе с тем у детей развивается чувство ансамбля, умение координировать свое поведение с поведением товарищей, прививается чувство коллективизма.

Многие хоровые дирижеры и композиторы пытались дать определение хору, обозначить художественные и технические критерии хорового коллектива. «Хор - это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и

художественные, отчетливо выявленные нюансы» (П.Г. Чесноков). По этому поводу В.Г. Соколов говорил, что «спеть песню - значит исполнить ее сознательно, активно, красиво и убедительно для слушателя. Исполнить песню - это, значит, передать ее содержание и настроение другим».

В мире музыкальных звуков певческому голосу отводится одно из самых значительных мест. Думается, что голос был тем первым музыкальным инструментом, посредством которого человек стал выражать свои переживания. Музыкальный язык, как и язык речи, является, средством передачи определенной информации от человека другим людям. И в том, и в другом языке для этого вида сообщения используются звуки голоса. Певческий голос характеризуется высотой, диапазоном, силой, тембром. Высота служит основой классификации певческих голосов. На протяжении всей жизни голос человека претерпевает значительные изменения. Время полного расцвета вокальных возможностей совпадает с обретением полного физического развития и продолжается до 50-60 лет, когда начинает постепенно терять прежние качества.

В сравнении с инструментальной музыкой – пение обладает массой эмоционального воздействия на детей, т.к. в нем сочетаются слово и музыка. Педагоги-музыканты накопили большой опыт работы по формированию личности ребенка в процессе обучения пению. Весомый вклад в него внесли такие педагоги, как В.Н.Шацкая, Л.И.Михайлова, Е.А. Алмазов, А.Д. Войнова, Б.Л. Яворский, Н.А.Ветлугина, Н.Д. Орлова и др. В их работах дано теоретическое обоснование системы усвоения певческих навыков, предложена методика практической работы с детьми разных возрастов, показано влияние певческой исполнительской деятельности на всестороннее развитие личности ребенка.

Пение воспитывает эстетическое восприятие и эстетические чувства, художественно-музыкальный вкус – оценочное отношение к пению. У детей появляются любимые песни. Пение способствует также умственному развитию ребенка. Ибо раскрывает перед ним целый мир представлений и чувств. Оно расширяет детский кругозор, увеличивает объем знаний об окружающей жизни, событиях, явлениях природы....

Главным руководителем в пении становится слух, который контролирует качество звука. Внутренняя работа во время пения сосредоточена в гортани, трахеях, бронхах, связь происходит автоматически и не управляется волей.

Другими органами (грудной клеткой, диафрагмой, брюшным прессом) можно активизировать работу неподвластных органов. Мышцами брюшного пресса можно активизировать гладкую мускулатуру трахеи и бронхов. Гортань - основа певческого инструмента у младших школь-

ников. Это - хрупкий, легкоранимый при неправильном функционировании орган, состоящий из сложной системы хрящей и тонко управляемый нервно-мышечной системой. Наиболее высокое положение гортань занимает при глотании, наиболее низкое при зевке.

Среди разнообразных видов детского художественного творчества трудно переоценить привлекательность и эффективность хорового пения, эстетическая природа которого создает благоприятные предпосылки для комплексного, и прежде всего, психоэмоционального воспитания подрастающей личности.

Таким образом, как подчеркивала Е.Я,Гембицкая, хоровому пению как коллективной музыкальной деятельности, активно влияющей на развитие музыкальной и общей культуры учащихся, свойственны следующие положительные особенности:

1. В коллективной хоровой деятельности, когда учащийся на виду у всех, он эмоционально раскрывается перед руководителем и сверстниками, его легче изучить, обучить и направить;

2. Участие в общем деле формирует у школьника умение общаться, объективно оценивать свои действия, помогает осознать имеющиеся недостатки, как музыкальные (качество слуха и голоса, певческие умения и навыки), так и поведенческие и в связи с этим воспитывать в себе волевое начало для преодоления этих недостатков и правильной организации индивидуального труда;

3. Работая в хоре, ученик формирует положительные личностно-волевые качества, необходимые для работы в коллективе, учится применять свои силы, музыкальные способности и умения с пользой для себя и для хора;

4. Хоровая деятельность, представляющая собой активную и социально-ценностную позицию учащегося к жизни в целом, представляет собой личностно-волевой фактор, обеспечивающий становление в сознании ученика необходимости единства слова и дела, и необходимости поиска путей и средств его осуществления;

5. В процессе коллективного хорового творчества развиваются самостоятельность и чувство локтя, инициатива и другие волевые качества, так необходимые ученику, музыкальная деятельность переключает его внимание на полезное дело, значимое и для него и для остальных участников коллектива;

6. В хоровом пении согласуются и объединяются разнообразные музыкально-воспитательные средства, положительно воздействующие на ученика, что усиливает позитивные влияния и нейтрализует отрицательные.

Итак, хоровое пение - одно из главных средств музыкального эмоционально-волевого воспитания школьников. Занятия в хоровых коллективах способствуют гармоничному развитию личности, формируют такие качества, как эмоциональность, коммуникабельность, инициативность, ответственность, организованность, коллективизм, трудолюбие, креативность, да и вообще, здоровое отношение к окружающей действительности.

На уроках музыки развиваются познавательные процессы: ощущение, восприятие, внимание, память, воображение, мышление, воля. Кроме того, воспитываются так же и специальные умения и навыки: сценическая культура, эстетический вкус, творческие способности, певческие навыки, музыкальная грамотность, ораторское искусство.

Хоровые занятия развивают психические способности школьника: эмоции, чувства - восприятия, ощущения, память (эмоциональную, образную, слуховую, механическую, логическую, двигательную), сознание, волю, внимание, сосредоточенность, воображение, мышление, речь.

Следует отметить, что в определении возможности хоровой деятельности, как средства развития эмоционально-волевой сферы учащихся средних классов, ведущим обобщенным показателем эмоционально-чувственного компонента служит готовность учащегося-подростка проникать во внутренний эмоционально-образный мир музыкального произведения, постигать его нравственно-этическое содержание.

В соответствии с этим, высокий уровень данного качества личности учащегося-подростка означает его способность эмоционально воспринимать музыку, самостоятельно раскрывать ее нравственно-этическое содержание посредством художественно-исполнительского интонирования. Средний уровень проявления исследуемого феномена в эмоционально-чувственном компоненте свидетельствует о недостаточно ярком эмоциональном восприятии музыки, о раскрытии ее нравственно-этического содержания главным образом на теоретико-аналитическом, а не на личностно-ценностном уровне. Низкий уровень в данном случае свидетельствует об отсутствии необходимой эмоциональной глубины, яркости и самостоятельности в восприятии музыки, раскрытии ее нравственно-этического содержания.

Основополагающим показателем в художественно-эстетическом компоненте проявления учащимися-подростками нравственных убеждений в процессе вокально-хорового обучения выступает их готовность к рефлексивно-творческой оценке нравственно-этического содержания

музыки с последующим включением ее в собственный духовно-нравственный опыт.

При этом высокий уровень проявления исследуемого феномена в данном компоненте свидетельствует о способности учащегося-подростка к рефлексивно-творческому, личностно-ценностному восприятию нравственно-этического содержания музыки и его отражению в собственном духовно-нравственном опыте. Средний уровень проявления исследуемого феномена в данном компоненте свидетельствует о менее глубоком рефлексивно-творческом восприятии учащимися-подростками нравственно-этического содержания музыки, непоследовательном его включения в собственный духовно-нравственный опыт. Низкий уровень данного качества личности свидетельствует о менее глубоком рефлексивно-творческом восприятии учащимися-подростками нравственно-этического содержания музыки, отсутствии готовности его включения в собственный духовно-нравственный опыт.

Ведущим обобщенным показателем деятельно-практического компонента является умение учащегося-подростка самостоятельно и оперативно воспринимать и выражать свое понимание нравственно-этического содержания музыки в процессе ее художественного исполнения.

На этой основе высокий уровень проявления исследуемого феномена в данном компоненте свидетельствует об умении подростка в процессе музыкально-исполнительской деятельности самостоятельно и оперативно воспринимать и выражать нравственно-этическое содержание того или иного музыкального произведения. Средний уровень - означает то, что в раскрытии нравственно-этического содержания музыки подростку не всегда удается самостоятельно и оперативно отобрать для этой цели адекватные музыкально-исполнительские средства. Низкий уровень в данном случае указывает на весьма слабое проявление обозначенного умения или на полное его отсутствие в музыкально-исполнительском опыте подростка.

Литература:

1 Гембицкая Е.Я. Музыка и музыкальное творчество в идейном и нравственном воспитании учащихся. – В кн.: Эстетическое воспитание школьное молодежи. – М., Педагогика, 1981. – 185 с.

2 Ветлугина Н.А. Общие вопросы художественного творчества ребенка. – В кн.: Художественное творчество и ребенок. – М., Педагогика, 1989.

3 Кабалевский Д.Б. Идейные основы музыкального воспитания в Советском Союзе. – В кн.: Музыкальное воспитание в современном мире. – М., Советский композитор, 1973. – 270 с.

4 Апраксина О.А. Музыка в школьном учебно-воспитательном процессе. – В кн.: Музыкальное воспитание в школе. Вып.15. – М., 1982. – 125 с.

5 Соколов В.Г. Вопросы вокального воспитания в подростковом хоре.- В кн.: Развитие детского голоса. М., 1963,

6 Огороднов Д.Е. Музыкально-певческое образование детей в общеобразовательной школе.- Л.: Музыка, 1972.- 152 с.

7 Стулова Г.П. О певческом дыхании в детском хоре.- В кн.: Музыкальное воспитание в школе. М., 1974, вып.9.

Izanov B.I.

THE RESULT OF MASTERING THE VISUAL ARTS BASED ON THE PRINCIPLE OF ACTIVITY AND CONSCIOUSNESS OF STUDENTS IN THE COURSE OF PRACTICAL CLASSES

Ижанов Б.И., п.ғ.к.,профессор

ТӘЖІРИБЕЛІК САБАҚ БАРЫСЫНДА СТУДЕНТТЕРДІҢ БЕЛСЕНДІЛІГІ МЕН САНАЛЫҚ ПРИНЦИПІ НЕГІЗІНДЕ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІН МЕҢГЕРУДІҢ НӘТИЖЕСІ

Педагогика ғылымында бейнелеу өнерін оқыту әдістемесінде дидактикалық принциптер қарастырылған. Сол принциптердің ішінде бейнелеу өнерін меңгеру, бұрын-соңды суретпен айналыспаған басқа мамандықтағы студенттердің бейнелеу өнерін меңгеру мәселесінде маңызды рөль атқаратынын белсенділік пен саналық принципінің тәжірибелік сабақ барысында саналы іске асқаны нәтиже береді. /1. 148 бет./

«Сана», «белсенділік», «Тәуелсіздік» ұғымдарының арасында белгілі айырмашылық бар, бірақ біреуінің екіншісіз болмайтыны анық.

Білімді саналы түрде игеру студенттердің міндетті белсенділігі мен тәуелсіздігін талап етеді, онсыз білімді тиімді игеру, дағдылар мен білімді меңгеру мүмкін емес, ал білімді саналы түрде игеру, әдетте, белсенді және тәуелсіз болатыны анық.

Көптеген әдіскерлер атап өткендей, тәжірибелік сабақтарда белсенділік пен сана принципі ерекше маңызды. Негізінен тәжірибелік жұмыс жүргізілетін бейнелеу өнері сабақтарында студенттердің белсенділігі мен санасынсыз оқуда жетістікке жету мүмкін емес.

Бұл орайда ерекше атап өтетін мәселе білім алуға, өнерді меңгеруге келген студенттердің белсенділігі мен саналық қасиеттері ерекше мағызды екенін аңғауға болады. Мысалы: тәжірибелік сабаққа келген студенттер бейнелеу өнерінің тәсілдерімен айналыспаған, тәжірибесі жоқ «Музыкалық білім беру» мамандығының студенттері

болды. Бұл бір эксперименттік жоба ретінде қолданылғаны анық. Қандай қиындықтар мен психологиялық кедергілер болғанымен топтағы студенттердің болашақ мұғалімдік мамандықты таңдап оқуға келгендері сабақтың белсенділігін арттырып, өздерінің саналы түрде өнерді де білімді де меңгеруге барлық ынталарын танытқандығы нәтиже берді.

Көптеген мұғалімдер тақырыптық сурет сабақтарында оқушылардың жұмысын жандандыру үшін суретшілердің өмірінен қызықты естеліктер мен шығармашылықтарының кейбір қырлары жайлы мағлұматтар оқығандары белгілі. Біз де осындай мағлұматтарды пайдаланып, олардың сабаққа деген қызығушылықтарын арттыруға тырыстық. Сәндік-қолданбалы өнер сабақтарында Б.М.Неменский балаларға табиғат формалары мен түстердің үйлесімін бейнелейтін түрлі-түсті иллюстрациялар сериясын көрсетуді ұсынады; ағаш бұтақтарының өрнектері; көбелектер, қоңыздар мен инеліктердің қанаттарының сәндік суреттері. /2. Б.М.Неменский.Мудрость красоты./

Біз нақты табиғатта кездесетін өсімдіктердің құрыламын, пішіндік болмысын, ерекше жаратылысын түсті бояулармен көрсеткеніміз әлде қайда түсінікті және көрнекі болды.

Шынайы визуалды сауаттылықты кәсіби оқытудан басқа, студент өнерінің жалпы мәселелерін, практика ұсынған даулы мәселелерді түсініп, қазіргі көркемдік өмірде бағдарлай алуы керек. Бұл жағдайда ол алған білімі мен дағдыларын кейіннен оқушыларына береді, оқушыларға бейнелеу сауаттылығының заңдылықтары қаншалықты маңызды екенін түсіндіре алады.

Және де бұл меңгерген білім мен дағды болашақ мұғалімнің басқа да пәннің әдістемелік құндылығын меңгеруге ықпал жасайды. Бұл орайда белсенділік пен саналық принцип өте маңызды қызмет атқаратыны сөзсіз.

Психологиялық-физиологиялық бейімділіктер белгілі бір қабілеттердің дамуына тек оқу, еңбек процесінде, қолайлы жағдайлар болған кезде әкеледі. Көркемдік қабілеттерін дамытуға болатын табиғи бейімділіктер барлық адамдарда кездеседі. Егер сіз олардың бейімділігін дұрыс анықтап, оларды оқу процесінде дамытсаңыз, әр адам бір немесе бірнеше қызмет салаларында таланттарға ие бола алады. [3. 230 б.]

Қабілет тек оқу үрдісінде және тәжірибеде анықталады. Сурет салу мен кескіндемені арнайы оқыту барысында ғана студенттердің суретшілік қабілеттері бар-жоғын білуге болады. Мұндай педагогикалық жұмыс басталмайынша, оқушы оқуда алғашқы, қадамдар жасамайынша, оның қабілеттерін бағалау мүмкін емес. Ол үрдіс белгілі

бір қызметте көрініс табады, ондағы қабілеттер дамиды, қалыптасады. [4. 231 б.]

Ғылыми немесе шығармашылық қабілеттерін дамыту, кез-келген басқа сияқты, арнайы білімді, дағдыларды игеру және практикалық қолдану процесінде ғана мүмкіндік болады. Оқыту және тәрбиелеу қабілеттерді, олардың шығармашылық қиял мен ойлау, көрнекі есте сақтау, эстетикалық талғам, байқау, еңбекқорлық және ерікті мүмкіндіктері сияқты қасиеттерін қалыптастыруда шешуші фактор болып табылады.

Саналы, белсенді және тәуелсіз жұмыс әрқашан оқу материалын жақсы игеруге және оны берік бекітуге әкеледі. Сонымен қатар, сана мен белсенділік- бұл білімді тереңдету және кеңейту, рухани құндылыққа деген қызығушылықты дамыту, шығармашылық ізденістерге ықпал ету үшін тамаша анықтама.

Оқытушы, студенттердің белсенділігін жетекші сұрақтармен, сурет композициясына жаңа шешім қабылдауды ұсынады. Осылайша, оқытушы студентке белсенді жұмыс істеуге, табиғат формасын таңдауға және оның бейнесін жазықтықта саналы түрде құруға көмектеседі.

Студенттерді аудиторияда да, үйде де өз бетінше жұмыс істеуге жүйелі түрде үйрету керек. Студенттің жұмысындағы Тәуелсіздік деңгейі оның білім деңгейіне және олармен тығыз байланысты дағдыларға байланысты.

Педагогикалық жұмыс тәжірибесі көрсеткендей, бейнелеу өнері сабақтарын сәтті ұйымдастыру үшін педагогикалық жағдайлардың арнайы жүйесін құру қажет. Бұл студенттердің көркем шығармашылығының дамуына тікелей әсер ететін жағдайлар жүйесі жасалынды және оны нәтижелі қарастырдық, осы орайда басты негізге алынған мәселе:

-бейнелеу өнерін үйренуге деген қызығушылықты дамыту;

-студенттердің өз күшіне, шығармашылық қабілеттеріне деген сенімін тәрбиелеу;

-бейнелеу, халықтық, сәндік-қолданбалы өнерді үйрету, пластикалық өнердің көркемдік мәнерлілік құралдарын игеру;

-студенттің назарын, оның ойлаған ойының жұмысын, эмоционалды және эстетикалық жауаптылығын белсендіретін өнертану әңгімелерін немесе суретшілер жайлы мағлұматтарды мақсатты, жүйелі пайдалану;

-педагогтің басшылығымен студенттердің табиғатты (бақылаулар, тақырып бойынша эскиздер мен нобайлар салу), есіне сақтаған пішін

бойынша сурет салу, сәнедік қолданбалы өнер заттарын, қазақтардың мәдениеті мен тұрмысын белсенді зерделеу;

-оқу жылы ішінде бейнелеу іс-әрекеттерінің түрлерін ауыстыру (графика,кескіндеме,сәндік-қолданбалы өнер жұмысы т.б.)

-әр түрлі көркемдік материалдарды және олармен жұмыс істеу тәсілдерін қолдану;

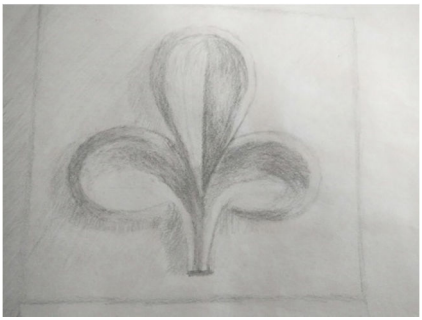
-«Бейнелеу өнері» оқу пәнінің бөлімдері арасындағы педагогикалық мақсатқа сай өзара байланысты жүйелі дамыту, болашақ мұғалімдерге мектепте өнерді интеграцияланған түрде оқыту тәсілін қолдану. Мысалы бейнелеу өнерінің музыкамен, әдебиетпен, театр және кино өнерімен үйлесімдік байланысы,композициялық құрылымындағы ортақ шешімдері, кейбір элементтерінің қолданыс негіздеріндегі бірлігі мен заңдылықтарын қарастыруға болады. Осындай тәжірибелік сабақтың ерекше қызығушылығын арттыратын әдістемелік тәсілдердің маңызы зор.

Студенттің бейнелеу өнерін үйренуге, сабақ тақырыбына, оқу және шығармашылық тапсырмаға деген қызығушылығын дамыту көркем шығармашылықтың көрінуінің қажетті шарты болып табылады. [5. 297 б.]

Белгілі болғандай, оқытуды жандандыру құралдарының кешені, оқу қызметінің ұйымдастырушылық нысандары. Студенттердің бейнелеу әрекетін белсендіру жүйесі оның компоненттерінің өзара байланысты болуы үшін тұтас сипатта болуы маңызды. Бұл ретте оқыту және түзету процесінің барысын бақылауға жетекші рөл беріледі.

Тәжірибе көрсеткендей, студенттердің бейнелеу әрекетін жүйелі бақылаудың педагогикалық тұрғыдан дұрыс көмекпен үйлесуі студентке өз мақсаттары мен бірге оқитын жолдастарының нәтижелерімен байланыстыруға мүмкіндік береді. Бұл оларға өз іс-әрекеттері мен жолдастарының нәтижелерін көруге, жетістіктер мен кемшіліктерді көруге, оларды түзетудің жолдарын табуға мүмкіндік береді. Көркемдеудің іс-әрекеттің дәйекті күрделенуі, оқушылардың көркемдік шығармашылығын дамыту перспективаларын қамтамасыз ету біз әзірлеген педагогикалық жағдайлар жүйесіндегі ең маңызды болып табылады.

Оқу үрдісінде орындалған тәжірибелік жұмыстардың нәтижесі көңіл толтырарлық, және әр түрлі тәсілдерді меңгерулерінде де ерекшеліктер бар. Бұл студенттердің саналық және белсенділік принциптерінің бейнелеу өнерін меңгеру барысында сапалы нәтиже бергеніне дәлел бола алады.



Қорытынды.Болашақ музыка пәні мұғалімінің бейнелеу өнері және қолданбалы-сәндік өнерінің төңірегінде мектептің эстетикалық циклдағы бағдарлама мүмкіндігін іске асыра алатын жан-жақты, біліктілігі жоғары маман болуына бағыттайтын пән екені анық. Ал енді осындай пәннің негізін меңгеруге болашақ мұғалімдік мамандықты арнайы таңдап келген студенттердің нәтижелі де табысты қабылдауы сараптама барысында айқындалды.

Оқу әдістемелік кешенде қарастырғандай, бейнелеу өнерінің негізгі құралдарымен, тәсілдерімен,жанрларымен,түрлерімен және негізгі материалдарымен танысу мүмкіндігі болды. Бейнелеу өнерінің негізгі құралдарын (қарындашпен,акварель, гуашь бояулармен, түрлі-түсті қарындаштармен және монотипия тәсілімен) қолданып затқа қарап салу оқу тапсырмаларын орындадық, сондай-ақ негізгі тақырыпты дамыту,меңгеру мақсатында үй тапсырмалары орындалды.

Бағдарламаның алғашқы тапсырмасынан бастап бақылыған сәтте, студенттердің бейнелеу өнеріне деген саналық жауапкешілігі, маңыздылығына мән берген түсінігі және меңгеруге белсенділік танытуы ерекше ризашылықты білдірді. Бұл студенттердің «Осы пәннің бізге қандай қажеттігі бар деген мағыныда сөз қозғамай, бейнелеу өнерінің негізін меңгеруге ерекше ықыластарын салып, тіпті сурет салу барысында күрделіктің кездесуіне қарамастан саналы түрде жауап-кершілік міндеттіліктерін танытты. Бұл пәннің осы мамандыққа түбінде қажеттігі бар екендігін дәлелдеді.

Әдебиеттер:

1. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. Учебник для студентов худож. Граф. Фак.пед.ин-тов. М.:Просвещение, 1980.-239с.,ил.

2. Неменский Б.М. Мудрость красоты: О проблемах эстет.воспитания: Кн.для учителя№ М.: Просвещение, 1987.-255 с., ил.

3. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты; Рисунок, живопись, композиция. Учеб.пособие для студентов пед.ин-тов. М.: Просвещение, 1981.-239 с.,ил.

4. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе: -М.: Издательский центр «Академия», 2002.-368с.,ил.

Isabayeva Mahabbat, Baizhuma Ainur
«Astana» International University, Pedagogical College

PRACTICAL ORIENTATION FUTURE MUSIC TEACHERS AT THE PEDAGOGICAL COLLEGE

Исабаева М.Р., Байжума А.Ж.
Международный университет «Астана»,
Педагогический колледж

ПРАКТИКООРИЕНТИРОВАННОСТЬ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ КОЛЛЕДЖЕ

К числу важнейших задач модернизации системы музыкального образования на уровне профессионально-технического в Республике Казахстан следует отнести развитие профессиональной компетентности у будущего учителя музыки/музыкального руководителя, умений и навыков самообразования, формирование готовности и способностей адаптироваться к меняющимся социальным, политическим и экономическим условиям.

На сегодня только компетентный учитель музыки/музыкальный руководитель, полностью готовый к полноценной профессиональной работе в школьной и дошкольной образовательной системе, востребован на рынке труда и данное требование социума имеет своё отражение в последнем казахстанском нацпроекте «Качественное образование «Образованная нация» [5].

В работу всей непрерывной музыкально-образовательной системы Казахстана быстрыми темпами внедряются современные инновацион-

ные технологии, тем самым обязывая будущих учителей музыки/ музыкальных руководителей не только внимательно отслеживать происходящие изменения в профессиональной деятельности, но и постоянно совершенствовать свое педагогическое мастерство, занимаясь самообразованием [1].

Специфика музыкально-педагогической деятельности учителя музыки/музыкального руководителя заключается в решении педагогических задач средствами музыкального искусства. Музыка, как интегративный предмет органически вбирает в себя изучение музыкальных произведений, историю, теорию музыки, а также навыки исполнительства в области пения и игры на музыкальных инструментах [2].

Квалификационная характеристика учителя музыки сегодня подразумевает наличие широкого культурного кругозора, высоких нравственных качеств, психолого-педагогической подготовки, владение большим объемом музыкально-теоретических знаний, умений и навыков в исполнительской и методической области, наличие развитых общих, педагогических и музыкальных способностей, готовность к осуществлению музыкально-педагогической деятельности в обще-образовательной системе.

Сегодня в современном учителе музыки/музыкальном руководителе ценятся такие личностно-профессиональные качества, как, ответственность к работе, практикоориентированность и адаптивность к новым образовательным технологиям и условиям в школьной и дошкольной музыкально-образовательной системе, исполнительность, уравновешенность, умение работать в команде, знания и навык переобучаться и самообучаться в соответствие с профессиональными музыкально-педагогическими запросами [4].

В том числе, одной из проблем выпускников педагогического колледжа- учителей музыки, является степень профессиональной компетентности и их конкурентоспособность.

Будущий учитель музыки не всегда может самостоятельно решать сложные вопросы в ситуациях неопределенности, не всегда готов брать на себя ответственность в работе, и не имеет навыков педагогического предвидения в своей профессиональной деятельности [5].

Большинство будущих учителей музыки в школе/музыкальных руководителей в дошкольных учреждениях, заканчивая педагогический колледж, недостаточно понимают сущность и социальную значимость будущей профессии, имеют затруднения по организации собственной деятельности, анализу и рефлексии музыкально-педагогических ситуаций, владению коммуникационными навыками, осуществлению научно- поисковой работы.

Один из способов решения вышеназванной проблемы компетентности выпускников педагогического колледжа – это практико-ориентированный подход в обучении будущих учителей музыки/музыкальных руководителей.

Цель реализации данного подхода видится через развитие у обучающихся будущих учителей музыки/музыкальных руководителей практикоориентированности, формирования готовности к музыкально-педагогической профессиональной деятельности, воссоздания «образа» ее перспективной модели [4].

Образовательная программа подготовки учителей музыки в соответствие с ГОСО ступени профессионально-технического обучения направляет педагогические колледжи на реализацию требований к освоению обучающимися профессиональных компетенций. При этом, развитые общепедагогические компетенции будущего учителя музыки намечаются в перспективе его творческого успеха в ходе приобретения и овладения музыкально-педагогическими профессиональными компетенциями.

Музыкально-педагогическую деятельность можно охарактеризовать как имеющую свою структуру, определяемую спецификой музыкального образования, но подчиненную общим закономерностям теории деятельности. Специфика музыкально-педагогической деятельности в том, что она решает педагогические задачи средствами музыкального искусства. Музыкально-педагогическая деятельность сочетает в себе педагогическую, хормейстерскую, музыковедческую, музыкально-исполнительскую, исследовательскую работу, основанную на умении самостоятельно обобщать и систематизировать получаемые знания.

Работа учителя музыки характеризуется многоплановостью деятельности: интересно и увлеченно рассказывать детям о музыке, ее формах и жанрах; на высоком профессиональном уровне вести занятия по разучиванию и исполнению песен; квалифицированно исполнять на инструменте аккомпанемент песен, а также произведения, рекомендованные программой для слушания; давать теоретические знания в доступной и увлекательной форме вести различные виды внеклассной работы [1;2].

Полноценная методическая подготовка дает учителю музыки знание психолого-педагогических закономерностей учебно-воспитательного процесса и помогает практически использовать передовые методы и приемы музыкального обучения; воспитания и развития учащихся; педагог может предвидеть и проектировать результаты педагогического воздействия на школьный коллектив, осуществлять контроль за разви-

тием учащихся, диагностировать процессы формирования его личности [1, с. 75-77].

Целеполагание в обеспечении практикоориентированности будущего учителя музыки предполагает решение следующих профессионально-ориентированных задач:

- воспитании творческой личности, уверенной в себе;
- развитии креативных способностей для самореализации;
- формировании профессионально-мобильного будущего учителя музыки/музыкального руководителя;
- стимулировании и подготовке обучающихся к успешности в будущей профессиональной карьере.

1. Реализация данной музыкально-педагогической концепции и задач поставленных ею, осуществляется в несколько этапов:

1. Повышение мотивации будущих учителей музыки к профессиональному обучению.
2. Овладение основами профессиональной музыкально-педагогической деятельности.
3. Обеспечении практикоориентированности, при которой обучающийся способен не только решать, но и ставить перед собой типовые учебные задачи.
4. Приобретение будущими учителями подготовности к профессиональной музыкально-педагогической деятельности, овладение основами самоопределения и саморазвития в профессии.

2. Содержание каждого этапа реализации педагогической практикоориентированности предполагает также:

Повышение мотивации будущих учителей музыки к профессиональному музыкально-педагогическому обучению. Профессиональная мотивация играет большую роль в развитии практикоориентированности будущего учителя музыки/ музыкального руководителя [4;5]. Важными аспектами его профессиональной мотивации в ходе обучения становятся:

- побуждение к действию,
- направленнность музыкально-педагогической деятельности,
- самоконтроль профессионально-ориентированного поведения.

Высокая отдача от будущего учителя музыки будет получаться в том случае, если он проявляет в результате профессионально-музыкальный интерес ко всем видам творческой музыкально-педагогической деятельности: музыкально-исполнительской, музыковедческой, вокально-хоровой, музыкально-пластической, музыкально-опосредованной и т.д. [1;2].

Преподавателю колледжа, желающему использовать мотивацию как образовательный «инструмент» в педагогической работе необходимо сделать поэтапность в достижении необходимого результата [1;2].:

1. Оценка музыкально-познавательных, профессионально-педагогических потребностей обучающихся, определяющих их поведение, отношение к учебе и другим занятиям.

2. Определение профессиональных аспектов, влияющих на музыкально-познавательную мотивацию будущих учителей музыки, определяя их отношение к учебе, заинтересованность в учебно-образовательных результатах и готовность работать в учебно-образовательной сфере для получения будущей профессии музыканта-педагога.

3. Выработка условий для мотивации музыкально-педагогической среды, которая способствует высокой заинтересованности в получении профессии учителя музыки, позитивному отношению к учебе и предстоящей работе.

4. Воздействие на мотивацию с учетом индивидуальных особенностей обучающихся в ходе учебно-профессиональной деятельности [Абдуллин, Алиев].

5. Оценка эффективности выбранных инновационных образовательных технологий на основе педагогической квалиметрии [Абдуллин, Алиев].

Одним из важных направлений в развитии мотивации к получению профессии у обучающихся педагогического колледжа, является формирование у них стимула к движению вперед в познании основ приобретаемой профессии педагога-музыканта.

Мотивация к обучению всегда будет достаточно высокой, если обучающийся будет видеть перед собой поставленные конкретные цели на сравнительно небольших этапах музыкально-педагогической деятельности. Каждая достигнутая цель является окончанием и началом нового этапа, т.е. постоянным приближением к достижению главной цели – получению обучаемым необходимой квалификации учителя музыки/музыкального руководителя.

Повышению уровня мотивации способствуют:

- Встречи с практикующими учителями музыки - методистами;
- Встречи с выпускниками, адаптированными в учительской профессии;
- Экскурсии на школьные и дошкольные объекты;
- Декады по профессии учителя музыки;
-Конкурсы профессионального музыкально-педагогического мастерства;

- Показ достижений (лучших школьных уроков) в области профессии учителя музыки ;

- Посещение занятий музыкальных кружков, занятий в музыкальных студиях и т.д.

3. Овладение основами профессиональной музыкально-педагогической деятельности будущим учителем музыки.

В дальнейшем для успешного получения результативности в получении профессии, знаний и умений, обучающемуся необходимо овладеть навыками в приобретении профессиональных знаний и уме-ний учителя музыки, где особенно актуальным является процесс принятия основных ценностей музыкально-педагогической профессии и ее основной цели – формирования музыкальной культуры у обучающихся как части их духовной культуры [1;2;5].

Практикоориентированность должна осуществляться через проведение учебных занятий с элементами деловой игры; имитационных игр, интегрированных занятий, уроков – конкурсов, дуального обучения, проводимого в базовой школе/ детском саде, участием обучающихся в работе музыкально-ориентированных кружков; привлечением практикующих учителей музыки для формирования и закрепления получаемых в ходе обучения в колледже не только знаний (информации), а самое важное - профессиональных музыкально-педагогических навыков.

Достижение состояния музыкально-педагогической деятельности, при котором обучающийся способен не только решать, но и ставить перед собой типовые учебно-образовательные и/или творческие задачи.

На данном этапе важен правильный выбор и оптимальное сочетание инновационных образовательных технологий. Наиболее эффективными из которых считаются на сегодня музыкально-педагогические методы и формы обучения, включенные в ходе применения:

- проблемного обучения;
- проектного обучения;
- интерактивного обучения;
- музыкально-интегрированных занятий;
- модульного обучения;
- анализа музыкально-педагогических ситуаций;
- решения ситуационных задач;
- учебной и педагогической практики;
- возможности участия в конкурсах, олимпиадах.

4. Приобретение обучающимися готовности к музыкально-педагогической деятельности, овладении способностью к дальнейшему профессиональному саморазвитию.

На завершающем этапе актуализируется ситуация, когда выпускник музыкально-образовательной программы овладел музыкально-педагогической деятельностью на таком уровне, что способен к дальнейшему саморазвитию в профессии, т.е. может полноценно решать ситуации, возникающие в музыкально-педагогической области, быстро и эффективно перестраивать свою профессиональную деятельность в соответствие с задачами современного этапа развития казахстанской общеобразовательной системы [4;5].

Результатом освоения профессии, практикоориентированности выпускника педагогического колледжа должен быть не заданный минимум знаний, умений и навыков, а набор компетенций выпускника педагогического колледжа - учителя музыки/музыкального руководителя, который готов к выполнению профессиональных обязанностей, к дальнейшему развитию и карьерному росту в своей любимой профессии музыканта-педагога.

Литература:

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования. М. : Музыка, 2006. - 336с.
2. Алиев, Ю. Б. Пение на уроках музыки . М. : Изд-во Владос-Пресс, 2005.-431с.
3. Беспалько В.П. Педагогика и прогрессивные технологии обучения М.: Педагогика, 1995.-337с.
4. Лёвкина Е.В., Миронычева В.Ф., Кузина И.В. Практико-ориентированное обучение будущих педагогов // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2015. – № 11-3. – С. 457-459
5. Мирсаетова Н. Условия формирования успешности в будущей профессиональной деятельности //Среднее профессиональное образование. – 2011. №3. – с.61
6. https://primeminister.kz/ru/news/reviews/kachestvennoe-obrazovanie-obrazovannaya-naciya-a-aymagambetov-rasskazal-ob-osnovnyh- 2292316

Korganbek sh., Osmanova M.

THE IMPORTANCE OF INSTRUMENTAL MUSIC TRAINING IN THE SISTEM OF ETHNOPEDAGOGICS

Қорғанбек Ш., Османова М.

ЗНАЧЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ В СИСТЕМЕ ЭТНОПЕДАГОГИКИ

Основой формирования музыкальной культуры нашего народа являются традиции. Они играли важную роль и в воспитании подрастающего поколения в казахской семье. «Традиции, - отмечает М.Х. Балтабаев, - это элементы социального и культурного наследия, передающиеся в определенном сообществе, социальной группе в течении длительного времени. Традиции являются необходимым условием жизнедеятельности социальной системы ... развитие языков, искусства, этнических культур ... преемственность и верность ... лежат в основе гуманизации социальных процессов и гуманитаризации образования, в утверждении национального достоинства народа Казахстана» [1, с.72]. Тенденция сохранения и воссоздания определенных традиций народного музыкального воспитания прослеживается на протяжении многих веков, как в народной педагогике, так и в педагогике, реализуемой в системе обучения и воспитания детей в различных учебных заведениях. Существует научное мнение, что традиции не являются чем-то незыблемым, а в ходе истории они претерпевают различные положительные изменения. В музыкальном воспитании детей, помимо веками выработанных традиций, в процессе воспитания появлялись новые традиции. Например, для казахских общеобразовательных школ по предмету «Музыка» была создана программа «Мұрагер» автором которой является педагог-новатор Райымбергенов А.И. Особенностью программы стала уникальная система обучения игре на домбре, разработанная на принципах народной педагогики. Знакомство с передовыми методиками музыкального воспитания многих стран мира позволило создать новую методику работы с детьми, чей творческий потенциал позволит воспитать новую элиту Казахстана. В 1995 году в Казахстане открылась первая частная казахская школа «Көкіл», которая представляет уникальный учебный комплекс, в котором действуют казахская общеобразовательная школа, детский образовательный центр, музыкальная и художественная школы. В каждом учебном подразделении работают учителя-профессионалы, которые дают настоящее качественное образование. Уникальность школы состоит в том, что у каждого ребенка помимо углубленного изучения языков и точных наук имеется возможность и

она является обязательной, обучение игре на музыкальных инструментах. Школа «Көкіл» формирует личность ученика, его мировоззрение, отношение к жизни, готовит гражданина нашей страны к социальным и культурным процессам современного Казахстана.

Народная педагогика музыкального воспитания детей исторически складывалась у всех народов мира. В некоторых случаях она представляла собой выработанную систему музыкального образования. Так в Западной системе музыкального воспитания были особо востребованы инструментальные импровизации детей, в которые иногда вплетались вокальные фрагменты. Однако, чаще всего, такая импровизация производилась на элементарных ударных инструментах. Эти традиции отразились в системе музыкального импровизирования детей «Перкустра», которая на сегодняшний день популярна во Франции, Канаде, Англии и США. Эта система предполагает комплексное восприятие и воссоздание ребенком основных элементов музыки (тембр, пульсация, темп, ритм), позволяющее юному исполнителю выразить свое творческое «Я» в форме коллективного полиритмического музицирования [2,с77].

Сегодня в странах западной Европы чрезвычайно популярной является система музыкального воспитания детей К. Орфа, разработанная на основе принципов музыкальной народной педагогики. В ней, как и в народной музыкальной педагогике органично сочетаются игра, песня, танец в их неразрывном единстве. Будучи крупным композитором XX века К.Орф внёс большой вклад в развитие музыкального образования. В педагогических кругах он, вероятно, лучше всего известен своей работой «Шульверк». Её простая музыкальная инструментовка позволяла даже необученным музыке детям исполнять части произведения с относительной лёгкостью. Термин «Schulwerk» — немецкое слово, означающее «школьная работа». Музыка является основой и соединяет вместе движение, пение, игру и импровизацию.«Шульверк» на сегодняшний день – одна из наиболее известных систем музыкального воспитания детей во всем мире. Орф отмечал, что «В индустриальном мире человек инстинктивно хочет творить, и этому надо помочь. «Шульверк» направлен на то, чтобы пробуждать к созиданию в области музыки. Но привитые желание и умение творить скажутся в любой сфере будущей деятельности ребенка.». Собственное детское творчество – пусть самое простое, собственная детская мысль – пусть самая наивная, – вот что создает атмосферу радости, формирует личность, воспитывает человечность, стимулирует развитие созидательных способностей. Такова одна из общих идей, лежащая в основе «Шульверка».

История педагогической культуры казахского народа уходит вглубь веков. В определении профессора С.А.Узакбаевой «народная педагогика понимается как естественноисторический процесс, ведущий к формированию обычаев и традиции, которые в форме народного творчества передаются последующим поколениям» [4,с. 157]. По словам К.Д. Ушинского, воспитательная сила фольклора, закладывающего нравственные представления ребенка, формирующего его внутренний мир, столь велика, что вряд ли, кто-нибудь «был в состоянии состязаться в этом случае с педагогическим гением народа»[5,с104]. Хорошо зная народные обычаи, обряды, традиции, он пришел к выводу, что «мудрость предков - зеркало для потомков» и потому, ратовал за народное воспитание, так как оно является живым образцом в процессе народного развития. Казахстанский ученый-исследователь К.Ж. Кожахметова особенно выделяет казахскую этническую педагогику и подчеркивает, что в русле данной отрасли знания, исследуются особенности казахского этнического воспитания, исторически сложившегося в конкретных условиях проживания казахского этноса, на формирование которого оказала влияние его культура, быт, обычаи, традиции, язык, верования. Она дает следующее определение: «казахская этнопедагогика - составная часть педагогической науки, ее отрасль, сформировавшаяся на стыке этнографии, казахской философии, этнической культуры, предметом которой является система казахского этнического воспитания, осуществляемая непрерывно в течение всей жизни в семье, в «учреждениях народного образования»[6,с.16].

За свою многовековую историю казахский народ, как и любой другой народ, накопил огромный и своеобразный опыт воспитания подрастающего поколения, а передовые народные традиции сохранили свою актуальность и в наши дни. Особое место в казахской народной педагогике принадлежит традициям эстетического воспитания. Не является в этом плане исключением и современное музыкальное образование детей. Использование в образовании детей средств народ-ной педагогики, традиций устного народного творчества, музыкального наследия в единстве и взаимном обогащение является не только необходимым, но и закономерным процессом. Освоение детьми традиций народной музыки, тогда, когда они впитывают дошедшие из глубины веков естественные ритмы, интонации, вписанные в «мир детства», лучшим образом позволяют реализовать искренние детские искания.

Обращаясь к проблеме приобщения школьников к казахским традициям, обротим внимание на музыкальное воспитание детей младшего школьного возраста.Так как в этом возрасте закладываются основы социального поведения человека, формируются его ценностные

ориентации. Приобщение детей к традициям того или иного народа, особенно значимо в дошкольные, младшие школьные годы. По мнению ученых Д.С. Лихачева, В.Г. Безносова, В.П. Зеньковского, ребёнок является будущим полноправным членом социума, и именно ему предстоит осваивать, сохранять, развивать и передавать дальше культурное наследие этноса через включение в культуру и социальную активность [7,с.28]. Дети, наряду с освоением музыкальной традиции казахского народа, знакомятся с мифами, легендами преданиями казахского народа, и так постепенно вместе с музыкой в детские души проникает история казахского народа, его поэтический и музыкальный фольклор, судьбы и творения народных музыкантов. Музыкальный фольклор как часть народной культуры аккумулирует весь духовно-практический опыт народа. Картина мира, воспроизводимая в нем посредством слова, музыки, действия, транслирует вечные нравственные ценности, задает ребенку надежные ориентиры в окружающем его культурном пространстве.

Народная музыка, обладая большим интеллектуальным, мировоззренческим, и творческим потенциалом, является верным средством воспитания преемников традиций, открытых для диалога с другими народами. В работе с детьми особое значение имеет обращение к подлинным формам фольклора. Музыкальное искусство, предоставляет детям возможность осознать себя как духовно-значимую личность, развить способность художественного, эстетического, нравственного оценивания окружающего мира. Освоить непреходящие ценности культуры, перенять духовный опыт поколений.

На современном этапе главная задача музыкального воспитания подрастающего поколения средствами музыкальных традиций это понимание значения народной музыки, начиная с самого раннего возраста, когда ещё только закладываются основные понятия у ребёнка, формируются речь и мышление, развиваются способности, умения и навыки. Постижение народной музыкальной культуры в музыкальном воспитании идет по двум направлениям: во-первых, это изучение подлинных или стилизованных образцов народного фольклора; во-вторых, это знакомство с музыкальными произведениями композито-ров, в которых ярко выражено фольклорное начало или использованы подлинные народные мелодии.

На протяжении длительной истории развития казахского этноса произошёл естественный отбор определенных видов творчества, таких, которые были наиболее приемлемы для мира кочевников. Поэтому такими видами стали музыка и поэзия. Музыкально-поэтическое и инструментальное искусство сконцентрировало в себе все духовные силы

казахского народа, выражая его нравственные законы, убеждения и взгляды. Следует отметить, что именно музыка, музыкальное искусство имело у казахов превалирующее значение не только для эстетического освоения действительности, но и для миропонимания вообще. Взаимосвязь музыки и человека давала возможность гармоничного существования казахского этноса. Можно предположить, что потеря казахами этих связей, а также свойств музыки, её смыслообразующих качеств может привести к окончательному разрыву устоявшихся веками связей Человека и Мира. Именно поэтому в казахской народной педагогике народное творчество и, особенно, творчество музыкальное было одним из средств воспитания. «Музыкально - педагогический фольклор казахского народа, как отмечает Г.М. Аубакирова, «являлся средством воспитания и коммуникаций поколений» [8,с. 198], добавим, и средством передачи определенных музыкальных и культурных традиций.

Еще одной особенностью музыкальной культуры казахского народа, которая должна воплотиться в определенную воспитательную традицию, было преобладание инструментальной музыки над музыкой вокальной. Инструментальная музыка является существенной автономной, но необъемлемой частью традиционной музыкальной культуры. На протяжении всей истории формирования и развития она тесно связана с самыми разнообразными формами художественного творчества и пользуется разнообразными «подсмотренными и подслушанными» приемами, по-своему отражает общие идеи, темы, художественные принципы, способ мышления этноса, класса, эпохи. Традиционная инструментальная музыка, по мнению И. Мациевского, существует только в исполнении. Ее образцы передаются при непосредственном исполнительском контакте от музыканта к музыканту, от поколения к поколению. Прямое (без посредника в виде зафиксированного текста) общение между создателем-исполнителем и слушателем - непременное условие существования произведения традиционной музыки.

В отношении казахской инструментальной традиции, основным средством традиционной интерпретации и восприятия народной словесности и песни служат вокально-речевой аппарат и слух исполнителя, где исполнитель сочетает в себе одновременно и слушателя, и создателя и передатчика. Следует отметить, что казахские музыкальные мифы и легенды «ставят музыкальный инструмент на высшую ступень мироздания, как создателя и носителя космического порядка, проводника чистых энергий, объединяющих в гармоничное целое Космос, Природу и Человека» [10,с.106]. Известно, что главным инструментом казахов являлась домбра, история существования которой насчитывает века. Домбра, по мнению философа С.Ш. Аязбековой, считается «главным

источником этнокультурной информации казахов. Обобщая опыт жизни народа, его исторические, нравственные, философские воззрения, она служила важнейшим связующим звеном в объединении народа.

Причем связью как в горизонтальном пространстве, объединяя народ в единое этнокультурное целое, без родоплеменных, социальных и иных градаций, так и в вертикальном членении, служа связью Прошлого-Настоящего-Будущего» [там же с.21].Не случайно в народе говорят о том, что Бог вложил в душу каждого казаха частицу кюя с момента его рождения. «Хорошим домбристом в Казахстане считается тот музыкант, - отмечал академик, писатель А. Жубанов, - который способен перенять кюй с одного прослушивания. И характерными в этом отношении являются известные традиционные состязания исполнителей на домбре - тартысы, которые основывались на ...молниеносном усвоении кюя» [11,с.18]. Но и помимо домбры, казахи активно включали в процесс музицирования многие исконно народные и древние инструменты: асатаяқ, дабыл, данғыра.

Все вышеуказанное говорит о том, что включение в процесс инструментального музицирования таких инструментов, как асатаяк, дабыл, дангыра является определенной культурной и музыкальной традицией казахского народа.

Литература:

1. Балтабаев Х.М. Основы музыкально-эстетического воспитания учащейся молодежи средствами педагогической традиционной художественной культуры. Автореферат дисс. докт.пед.наук. –Алматы, 1994. -68с.

2. Бурякова Л. А. Педагогические системы «творческого пробуждения» личности в музыкальном образовании Франции: Дисс....канд.пед наук:13.00.01 Ростов н/Д,2002,- 181 с.

3. Тютюнникова Т.Э. Программа, опередившая ребёнка. Начальная школа.№5 2000,- с. 115-119.

4. Узакбаева С. А. Самобытная национальная культура как средство воспитания школьников. «Музыкальное образование в Казахстане» Хрестоматия, вып.1. Алматы. Компьютерно-издательский центр ОО «ДОИВА Медеуского р-на Алматы» 2007. - 272с.

5. Ушинский К. Д. Собрание сочинений: в11т.-М.: Просвещение, 1974. - 155с.

6. Кожахметова К.Ж. Поликультурное образование в условиях моноэтнического Казахстана: Проблемы и перспективы - Алматы,2007,- С.10-19.

7. Лихачев Д.С. Прошлое будущему: Статьи и очерки. Л.: Наука.1985.-150с.

8. Аубакирова Г.М. Семейное, религиозное и светское музыкальное образование в Казахстане в 19 веке. /Музыкальное образование в Казах-

стане. Хрестоматия вып.!.Алматы, Компьютерно - издательский центр ОО «ДОИВА» 2007,- 272с.

9. Земцовский И.И. Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор». М. Музыка, 1977. - С. 28-75.

10. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы Дайк-Пресс.2007,-С. 159-160.

11. Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса: Коркыт-ата и философия музыки казахов. Алматы: Компьютерно - издательский центр Института философии и политологии.2000,- С.88-89.

12. Жубанов А. «Казахский народный инструмент домбра» в кн. Музыкознание. Алма- Ата. 1976.ВЫП.8-9,- С. 18.

Maimakova L.K.

CONTENT OF THE METHODICAL WORK OF A MUSIC TEACHER IN MODERN CONDITIONS

Маймакова Л.К.,
кандидат перадгогических наук, доцент

СОДЕРЖАНИЕ МЕТОДИЧЕСКОЙ РАБОТЫ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

В современном мире будущему педагогу необходимо владеть знаниями, умениями в профессиональной подготовке и быть способным адаптироваться к меняющимся условиям социально-экономической ситуации в стране. В этом и заключается главная цель вузовского образования, достижение которой зависит от методического обеспечения профессиональной подготовки будущих педагогов.

Современное музыкальное образование республики Казахстан выдвигает обновленные требования к личности педагога-музыканта общеобразовательной школы. Прежде всего, актуален вопрос методи-ческой подготовки будущих специалистов - определения его содержательных аспектов и особенностей. Для подготовки специалиста новой эпохи требуются изменения сложившейся структуры обучения, системы взаимоотношений, проектирования содержания образования, методик обучения, принципов оценивания учебных достижений.

Педагогическую деятельность будущего учителя представляет собой целенаправленный процесс решения целей и задач обучения. Особенностью педагогической деятельности является совместный характер педагога и обучающихся. Педагогическая деятельность отличается от других видов деятельности тем, что самореализация учителя заклю-

чается в положительном влиянии на школьников, а школьники в свою очередь могут влиять на педагога, на формы и виды его деятельности.

Многогранная деятельность учителя музыки в школе являлась предметом изучения зарубежных и отечественных исследователей на всех этапах развития музыкального образования: Э.Б. Абдуллин [1], Ю.Б. Алиев[2], О.А. Апраксина[3], Л.Г. Арчажникова[4], Л.А. Рапацкая[9], М. Х. Балтабаев[5], Р.Р. Джердималиева[6] и др.

Содержанием педагогической деятельности учителя музыки являются: обучение, воспитание, развитие, образование школьников в сфере культуры и искусства. Деятельность учителя музыки определяется необходи-мостью слияния элементов понятий «учитель» и «искусство», в процессе которого происходит синтез педагогической и творческой деятельности, где решаются педагогические задачи средствами искусства [10].

Особенность деятельности учителя музыки заключается в том, что она является сложноорганизованной и специфической, направленной на решение множества взаимосвязанных задач. Реализуя различные цели, педагог-музыкант осуществляет разные виды деятельности: учебно-методическую, научно-исследовательскую, исполнительскую, организационную-управленческую и воспитательную.

Российским исследователем Н.В. Кузьминой разработана классификация относительно педагогической деятельности учителя, согласно которой определены пять уровней ее продуктивности [7, с.39]:

— репродуктивный, передача педагогом имеющихся знаний;

— адаптивный, умение педагога приспособить материал к особенностям аудитории;

— локально-моделирующий, владение педагогом стратегиями обучения учащихся знаниям, умениям, навыкам по отдельным разделам курса, в процессе чего определяется цель, задачи, разрабатывается алгоритм их решений;

— системно-модулирующий знания обучающихся, владение педаго-гом стратегиями формирования искомой системы знаний, умений и навыков по предмету в целом;

— системно-модулирующий деятельность и поведение обучающихся, владение педагогом стратегиями превращения своей дисциплины в средство формирования личности учащихся, его потребностей в самовоспитании, саморазвитии и самообразовании.

По мнению автора, продуктивность педагогической деятельности определяют знания и умения педагога, которые включают в себя осуществление педагогической деятельности, педагогического общения на

высоком уровне, реализации личности учителя в хороших резуль-татах обученности и воспитанности школьников.

На сегодняшний день перед системой образования стоят задачи, ориентированные на новые возможности, необходимые для получения качественного образования, направленного на формирование, развитие и становление личности на основе национальных и общечеловеческих ценностей, современных достижений науки и технологий.

Эффективность учебного процесса педагога-музыканта находится в прямой зависимости от уровня методического мастерства учителя. Для оптимизации учебного процесса педагогу необходимо определять алгоритм действий [8, с.47].

Основными целями методической работы педагога-музыканта являются:

— систематическое обновление методики обучения и воспитания обучающихся;

— разработка эффективных методов организации ведения уроков музыки;

— повышение педагогического мастерства педагога;

— обобщение и распространение современных технологий музыкально-образовательного пространства;

— вовлеченность обучающихся в процесс обучения.

Одной из главных задач учителя музыки является совершенствование существующих и создание новых методов, приемов, способов и форм обучения.

Для решения поставленных задач в современных условиях приобретают особую актуальность идеи, связанные с изучением вовлеченности обучающихся в образовательный процесс. Понятие вовлеченности находит применение в музыкально-образовательной сфере. Это связано с тем, чтобы повысить заинтересованность к изучаемым предметам художественного цикла, которая является неотъемлемым условием решения проблемы успеваемости школьников.

За последние годы проблема вовлеченности вызвала полемический отклик среди зарубежных исследователей. В научной среде нет точного определения вовлеченности и достаточного количества исследований по способам ее решения.

Понятие «вовлеченность» в научной литературе впервые появилось в исследованиях, получивших распространение в Америке, путем ежегодного массового национального опроса обучающихся. Джордж Кух, Хамиш Коатс, Краузи являются членами организации, занимающиеся исследованиями по проблеме вовлеченности обучающихся в образовательный процесс [12].

В социальных исследованиях вовлеченность преимущественно обозначается термином involvement. Оно используется для описания включенности индивида и понимать, как количество физической и психической энергии, которую учащийся вкладывает в свое обучение.

Ученый А.В. Астин в своих трудах определяет вовлеченность как «совокупность физической и психической энергии, затрачиваемой для приобретения опыта» [11].

В образовательной среде, вовлеченность рассматривается как активное участие обучающихся в учебной деятельности, которое ведет к положительным результатам. Она определяется следующими аспектами: активность школьников в учебном процессе, совместное обучение обучающихся, командная работа, участие в разнообразных видах деятельности обучающихся, продуктивное общение учителя и ученика, заинтересованность в улучшении процесса обучения и воспитания, комфортная среда.

Наиболее применяемые в научных исследованиях оказались следующие виды вовлеченности:

— эмоциональная вовлеченность (фактор нагрузки, интерес, удовольствие, отношение к учебному процессу, позитивная энергия, благоприятная среда);

— поведенческая вовлеченность (вовлеченность в поведении, посещаемость, соблюдение нормативных требований);

— когнитивная вовлеченность (преодоление трудностей, принятие решений, усердный труд)

В музыкальном образовании, для эффективности учебного процесса на уроке музыки в общеобразовательной школе, вовлеченность может стать решением многих вопросов: повышение мотивации к обучению, стимулировать обучающихся преодолевать себя в исполнительской деятельности, выработка эмоциональной свободы, активизации творческой деятельности, проявление высокого уровня активности, повышении успеваемости обучающихся.

Для целенаправленности и эффективности использования вовлеченности обучающихся на уроках музыки, необходимо определить условия, оказывающие существенное влияние на продуктивный результат. Вовлечь школьников в учебный процесс и заинтересовать предметом поможет учителю музыки разнообразная методика преподавания.

Необходимо разработка структуры урока музыки, при котором традиционные формы обучения сочетаются с современными ИКТ. Для организации учебно-познавательной деятельности используются интерактивная доска, ноутбук, мультимедийный проектор, экран. Компьютерные технологии обеспечивают наилучшее запоминание информации

школьниками. Использование компьютерных мультимедийных презентаций при объяснении материала, эффективны для закрепления и обобщения знаний обучающихся. Также учитель использует видео ресурсы, аудио ресурсы, 3D-модели, MP3, иллюстрации (портреты композиторов, репродукции художников), биографии музыкантов, творческие задания.

Компьютерные программы насыщают объем изучаемого материала интересными эмоциональными красками, ярким восприятием. Наряду с традиционными средствами обучения: музыкальные инструменты, учебник, карандаши, краски, костюмы и т.д., гармонично закрепилось караоке. Сочетание традиционных форм обучения и ИКТ является хорошим помощником при усвоении и восприятии материала, способствует максимальной информативности, при минимальной утомляемости, заработать дополнительные бонусы при выполнении творческих задач обучающимися, оценивать самостоятельно свои достижения, развивать слуховые и зрительные каналы передачи информации.

В современных условиях цифровые технологии стали частью образовательного процесса. Учитывая тот фактор, что каждый человек имеет доступ к глобальной сети, стало популярным использование социальных сетей как образовательный ресурс, что также решает проблему вовлеченности школьников в образовательный процесс. Основные особенности использования социальных сетей в образовательном процессе в школе:

1. Создание определенных групп или ассоциаций в социальных сетях, объединяющих творческую молодежь, ищущую ту или иную область знаний;

2. Instagram — самый популярный инструмент разработки программного обеспечения для школьных учителей, который позволяет им создавать закрытую корпоративную сеть на платформе Instagram;

3. В социальных сетях может быть эффективно организована коллективная работа учебной группы, долгосрочные мероприятия, международные обмены, научно-образовательные, мобильное дополнительное образование и самообразование, сетевая работа людей из разных стран.

Проведение уроков музыки с использованием социальных сетей в современной системе дистанционного обучения, можно назвать эффективным фактором вовлеченности школьников в учебный процесс.

Так как YouTube на сегодняшний день является одной из самых популярных и широко используемых сетей в мире, он не вызывал никаких затруднений у учащихся во время занятий по музыкальным дисциплинам. Каждую неделю уроки музыки выкладываются на

YouTube, а лучшие повторяются несколько раз и в удобное для школьников время. Для выполнения творческого задания детям достаточно иметь прямое подключение к Интернету на своих смартфонах. Каждый ученик может оставить комментарий под видео.

Через сеть WhatsApp создается отдельная группа участников класса, и учитель музыки присоединяется к группе. Через сеть WhatsApp отправляются письма с заданиями, творческими работами, видео роликами.

Instagram используется больше для развития личных интересов каждого ученика. Через Instagram школьники выполняют домашнее задание, данные им во время урока, загружая их в свои аккаунты. Все учащиеся могут демонстрировать свои достижения в творчестве. Для мотивации учеников, предлагается неограниченное время и свой темп работы, в поддержку выполненных заданий, оставляют хорошие комментарии в аккаунтах, лайки.

Проектная деятельность – это действенный способ для учителя музыки максимально вовлечь в работу весь класс. В процессе работы над проектом по дисциплине, обучающиеся самостоятельно выявляют проблемы, учатся ставить цели, занимаются поиском информации, анализируют проделанную работу.

Предоставление свободы и самостоятельности школьникам – это еще один из способов вовлеченности обучающихся в мир музыкального искусства. Выбор исполнительского репертуара, презентация личных увлечений и интересов, корректировка новых элементов в содержание урока и т.д. Ученики понимают, что за свободу и самостоятельный выбор, они несут личную ответственность.

Школьникам легче вовлечься в учебный процесс, в предмет изучения, когда они осознают, как это связано с их интересами, увлечениями, с их реальной жизнью, с их выбором.

Управление вовлеченностью обучающихся в учебный процесс по предмету «Музыка» в общеобразовательной школе, позволяет обеспечить достижение конечных целей. Высокая вовлеченность способствует активному усвоению новых знаний в образовательном процессе. Важно, как использует образовательные ресурсы и другие возможности обучения педагог-музыкант, чтобы полностью вовлечь учащихся в процесс обучения. В данной работе отмечены следующие основные факторы вовлеченности обучающихся в учебный процесс уроков музыки в школе: сочетание традиционных форм обучения с современными ИКТ; использование социальных сетей в качестве дополнительных средств обучения; проектная деятельность учащихся, командная работа; пре-

доставление обучающимся автономной, комфортной среды для развития творческих способностей.

Литература:

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

2. *Алиев Ю.Б.* Настольная книга школьного учителя-музыканта. М.: ВЛАДОС, 2000. — 336с.:

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

4. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки. М.: Просвещение, 1984 – 111с.

5. Балтабаев М.Х. Основы музыкально-эстетического воспитания учащейся молодежи средствами традиционной казахской художественной культуры: Автореф.дисс.док.пед.наук-Алматы, 1994-68с.

6. Джердималиева Р.Р. Научно-педагогические основы методической подготовки учителя музыки в системе высшего образования. Дисс. док. пед. наук: 13.00.01 – Алматы, 1998 –338с.

7. Кузьмина Н.В. Профессионализм личности преподавателя и мастера производственного обучения. М.: Высшая школа,1990

8. Основы педагогического мастерства/ Под редакцией И.А. Зязюна. - М., 1989г.

9. Рапацкая Л.А. Формирование художественной культуры учителя музыки в условиях высшего музыкально-педагогического образования: Дисс.док. пед. наук - М., 1991 – 410с.

10. Ушинский К.Д. Воспитание человека. Серия: Педагогика детства Издат. дом «Карапуз», М.-2000

11. Astin, A. W. Student involvement: a developmental theory for higher education / A. W. Astin // Journal of College Student Personnel. - 1984. - Vol. 25. - No 4. - P. 297-308.].

12. https://izron.ru/articles/razvitie-obrazovaniya-pedagogiki-i-psikhologii-v-sovremennom-mire-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam/sektsiya-7-pedagogika-vysshey-professionalnoy-shkoly/vovlechennost-studentov-zarubezhnogo-vuza-v-uchebnuyu-deyatelnost/.

Moskalenko N.S.
Amanzholov S.A.

MODERN TEACHER OF VISUAL ART AS AN ORGANIZER AND HEAD OF THE EDUCATIONAL PROCESS

Москаленко Н.С.,
Аманжолов С.А., доктор педагогических наук, профессор
ГОУ ВО МО Московский государственный областной университет,
г. Мытищи, Россия

СОВРЕМЕННЫЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ОРГАНИЗАТОР И РУКОВОДИТЕЛЬ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

В данной статье рассматриваются исторические изменения в процессе обучения изобразительному искусству, а также подробно разобраны навыки и умения, которыми должен обладать современный преподаватель. С течением времени методы преподавания изобразительного искусства постоянно изменялись. На данный момент все процессы обучения автоматизируются и делают восприятие учебного материала более интересным.

На настоящий момент образовательные процессы претерпевают значительные изменения, выражающиеся в появлении новых методик преподавания. Например, методика творческой мастерской, которая основывается на интересах и желаниях обучающегося. Это обуславливается цифровизацией современного общества, а также всех сфер жизнедеятельности.

Исключением не стало изобразительное искусство, которое обладает рядом специфических особенностей. Сама по себе творческая деятельность человека опирается на знания, накопленные человечеством, передающиеся из поколения в поколение, вследствие чего мы можем сделать вывод о том, что все виды творческой деятельности подразумевают под собой социально - общественную основу. [3]

Рисование в качестве учебного предмета появилось в начале XIX века. В 1804 году Александром I был утвержден «Устав учебных заведений», на основании которого создавались приходские, уездные училища и гимназии. [2] На момент введения рисования как общеобразовательного предмета ещё не сформировалась четкая методика преподавания: не были определены цели и задачи предмета, а также ожидаемые результаты. В связи с чем в основу преподавательского метода изобразительного искусства легло копирование, а методика преподавания основывалась на книге И. Прейслера «Основательные правила, или Крат-

кое руководство к рисовальному художеству». [4] Позднее методика преподавания рисования была пересмотрена и, благодаря А. П. Сапожникову, разработана новая система обучения. [5] А.П. Сапожников полностью переработал методику преподавания и заложил в ее основу рисование с натуры. На начало XIX века система обучения А.П. Сапожникова являлась самой инновационной в истории преподавания.

В дальнейшем в российскую методику преподавания были предприняты попытки внедрения западной методики, которая была изложена немецким педагогом А. Гиппиусом.

В отличие от других разработчиков программы курса рисования А. Гиппиус делит его на теоретическую и практическую части [6]. Теория включает в себя проведение беседы, включающее рассматривание таблиц, рисунков, а практика начинается с черчения линий и квадрата по уже намеченным точкам, впоследствии вводятся упражнения с делением этого квадрата на части. Данная методика интересна тем, что у учащегося поддерживался интерес в связи с тем, что он ожидал конечного результата, то есть рисунка, который получится после соединения всех точек. Так, методика А. Гиппиуса решала проблему вовлеченности обучающегося в учебный процесс.

В конце XIX — начале XX века выходят работы, которые подвергают критике действующие методики преподавания. В начале XX века возрос интерес к детскому изобразительному творчеству. В это время В. Бехтерев выпускает в свет книгу под названием «Первоначальная эволюция детского рисунка в объективном изучении», в которой он писал: «...общие черты развития детского рисунка повторяют те ступени человеческого искусства, которые оно проходило, начиная с доисторического периода своего развития». [1]

Таким образом, мы видим, что методика преподавания рисования развивалась и продолжает развиваться в настоящее время.

На основании сформировавшихся задач преподавания изобразительного искусства главной целью учителя является:

1. Подготовка всесторонне развитых членов общества;
2. Воспитание художественного вкуса у детей, чувства эстетики;
3. Развитие в обучающихся чувства восприятия окружающего мира;
4. Раскрытие внутреннего потенциала обучающегося;
5. Прививание учениками качеств необходимых для их дальнейшей трудовой деятельности;
6. Помощь в развитии пространственного мышления, обучение основным техническим приемам;

7. Познакомить учеников с историей развития изобразительного искусства, выдающимися мастерами изобразительного искусства.

Учитель прежде всего – это организатор и руководитель учебного процесса. Его главной целью является заинтересовать обучающегося и донести учебный материал. Он определяет совокупность задач, которые ставит перед учеником, затем наблюдает за их выполнением и при помощи анализа полученного результата выстраивает дальнейшее взаимодействие с учеником. Кроме того, учитель учит анализу натуры и определяет наилучший путь усвоения материала, а также обращает внимание обучающегося на важные моменты в построении изображения.

В современных условиях для организации учебного процесса учитель должен обладать следующими профессиональными умениями и навыками:

1. Грамотное планирование плана урока в соответствии с возрастом учеников: цели и задачи урока, ожидаемые результаты, грамотное планирование времени.

2. Подбор справочного материала. Учитель при подготовке к уроку осуществляет выборку справочного материала, который впоследствии помогает ученикам эффективно усвоить прочитанный лекционный материал.

3. Вовлечение обучающегося в учебный процесс. Объяснение ведется в соответствии с существующей терминологией, понятно для учащихся. Краткость в объяснении дополняется наглядным материалом.

4. Объяснение материала должно быть максимально доступным и содержать понятные для понимания термины. Также важное место занимает наличие наглядного материала для более ясного раскрытия темы урока.

5. Демонстрирование педагогом рисунка на доске. Учитель должен поэтапно, в правильной последовательности вести рисунок и ориентироваться на знания учащихся при его изображении. А также в работе должны быть использованы соответствующие теме и задачам урока художественные материалы.

6. При выполнении учениками практической части урока, педагог должен вести контроль за его выполнением, замечать ошибки и давать корректные указания по их исправлению. Учителем выявляются и анализируются наиболее часто встречающиеся ошибки и ведется их повторное объяснение.

7. После окончания практической части педагог ставит соответствующие оценки и объявляет их учащимся, корректно объясняя причины снижения оценок.

8. Педагог должен своевременно начать и закончить занятие, успеть объяснить материал во время урока, поддерживая в классе рабочую дисциплину и руководя учащимися.

9. Важны также внешний вид педагога, уровень культуры и грамотности речи, его действия и уверенное проведение занятия.

10. Подведение итогов. Педагог должен в течение урока выполнить поставленные задачи и достичь намеченных целей, убедиться в том, что ученики развили определенные творческие умения и узнали на уроке что-то новое.

Помимо вышеуказанных навыков педагог должен построить четкую систему взаимодействия с учениками, основывающуюся на следующих критериях:

1. Содержание получившегося изображения;
2. Композиция;
3. Воспроизведение пропорций предметов;
4. Передача движений;
5. Передача цвета;
6. Тип линий: грубые, мягкие, плавные и т.д.;
7. Использованные материалы;
8. Самостоятельность выполнения работы;
9. Отношение обучающегося к выполнению работы;
10. Использование различных методов при выполнении работы.

Исходя из вышеуказанные критериев, педагог в полной мере сможет оценить заинтересованность ученика в обучении, его прогресс в усвоении материала, эстетическое и эмоциональное восприятие к учебному процессу.

В условиях современной реальности преподаватель изобразительного искусства должен владеть различными формами и методами обучения, которые не ограничиваются рамками обычной программы. Он должен идти в ногу со временем, осваивать и умело применять современные технологии, а также использовать особые подходы для некоторых категорий учеников (детей с ограниченными возможностями здоровья), организовывать внеурочную деятельность. Помимо этого, существует этическая сторона обязанностей учителя – он обязан соблюдать правовые, нравственные нормы, держать себя в рамках профессиональной этики.

В период развития цифровых технологий обучение без применения инновационных методов обучение невозможно. Современный ученик

привык мыслить при помощи образов, клипов. Ему сложно анализировать большой объем информации и сосредоточиться на одной теме. Мышление современного обучающегося изменчиво в связи с чем учителю стало сложнее доносить до ученика большой объем теоретического материала. Таким образом, существует необходимость в использовании современных методов преподавания, которые могли бы не только привлечь внимание ученика, но и заставить его погрузиться в образовательный процесс.

Например, на данный момент популярность приобретает введение интерактивной части в рабочую программу занятия. Интерактив может состоять из презентации, показа фильма или короткого видеоролика, мозгового штурма (brain storm), проведение круглого стола на различные интересующие обучающихся темы, деловые или ролевые игры, а также проведения мастер-классов. Это позволяет настроить коммуникацию с учеником и обратить его внимание на важные элементы теоретического материала.

Кроме того, немаловажным в преподавания изобразительного искусства остается практическая часть, которая позволяет преподавателю определить уровень заинтересованности ученика, его способность к передаче действительного, усвоение различных техник рисования.

На сегодняшний день в России содержание предмета «Изобразительное искусство» реализуется в соответствии с новыми государственными стандартами. Этот предмет – обязательный для изучения в начальной и основной общеобразовательной школе. Преподавание данного предмета помогает развить в ребенке его индивидуальные качества и сформировать современного человека, который будет полезен обществу.

Литература:

1. Игнатьев Е. И. Психология изобразительной деятельности детей. М., 1961.

2. Кузин В. С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе : Учеб. Для студентов сред. спец. учеб. заведений и худож.-граф. факультетов пед. ин-тов и ун-тов / В. С. Кузин. - М. : Агар, 1998. - 334, [1] с. : ил., цв. ил., портр. - Библиогр.: с. 333 и в подстроч. примеч.

3. Ломов С. П., Аманжолов С.А. Методология художественного образования [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Ломов С.П., Аманжолов С. А. - М. : Прометей, - 2011. 188с.

4. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. [Текст]: учебник для вузов. - 3-е изд. - М. : Агар, 2000. – 256 с.

5. Сокольникова Н.М. Методика обучения изобразительному искусству [Текст]: учебник для вузов. - М. : Академия, 2013. – 336 с.

6. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. Рисунок. Живопись. Народное искусство. Декоративное искусство. Дизайн: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. Заведений / Н.М. Сокольникова – 4-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2008 – 368 с. : ил., [24] л. цв. вкл.

Mukaeva A. I.

THE USE OF A PRACTICE-ORIENTED APPROACH IN THE PREPARATION OF A FUTURE TEACHER-MUSICIAN TO WORK WITH SPECIAL CHILDREN

Мукаева А. И., магистр педагогических наук

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ПОДХОДА В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА К РАБОТЕ С ОСОБЕННЫМИ ДЕТЬМИ

В настоящее время система высшего образования, в том числе музыкального, включает в себя элементы как традиционного, так и инновационного подхода к обучению. Перед будущими специалистами ставятся новые задачи, соответствующие современным запросам общества, которые зачастую требуют поисков необходимых инструментов для их решения. В реалиях современного мира одной из важнейших задач, стоящих перед системой образования, является интеграция инклюзивных элементов в общее образовательное пространство.

Инклюзия (англ. inclusion) – движение, которое подразумевает естественное включение в социум людей с различными психофизическими отклонениями, признает их права наравне с обществом [1]. Таким образом, инклюзивное образование – пространство, в котором дети с нарушениями психического и физического здоровья могут обучаться вместе и наравне со своими сверстниками. Данная тенденция находит отклик по всему миру, признавая проблему изоляции особенных детей от общества.

Казахстан также не является исключением и признает проблему интеграции особенных детей в общее образовательное пространство. Таким образом, в настоящее время существует нормативно-правовая база, подкрепляющая развитие инклюзивного образования. К данным документам относятся Закон «Об образовании» Республики Казахстан, [2] Приказ Министра образования и науки Республики Казахстан от 1 июня 2015 года «Об утверждении Концептуальных подходов к разви-

тию инклюзивного образования в Республике Казахстан» [3], Государственная программа развития образования и науки Республики Казахстан на 2020-2025 годы [4], послание Главы государства народу Казахстана от 2 сентября 2019 года [5], законопроект «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты Республики Казахстан по вопросам инклюзивного образования» [6] и другие.

В данных документах рассматриваются проблемы и пути решения включения детей с особенностями развития в общий образовательный процесс. В частности, упоминается возможность обучения детей в организациях дополнительного образования, включение их в творческий образовательных процесс.

В настоящее время разрабатываются методы включения и обучения особенных детей в общее образовательное пространство, в том числе и методы подготовки педагогических кадров к работе с учащимися с нарушениями в развитии. Однако, значительной проблемой является отсутствие научной, методической, материальной базы для подготовки к работе с особенными детьми будущих педагогов-музыкантов.

Как было сказано выше, в настоящее время база инклюзивного музыкального образования только начинает свое развитие, что означает, что в данный момент решается проблема включения и обучения детей с ограниченными возможностями здоровья. Однако на наш взгляд, первоочередной задачей является качественная подготовка будущего учителя музыки к работе в инклюзивном классе.

Современные педагогические технологии, безусловно, являются эффективным средством подготовки будущих учителей музыки как специалистов. Среди них технологии развивающего обучения, проектирование, технология сотрудничества, игровые технологии, технологии проблемного обучения и другие. Адаптация данных технологий обучения для подготовки будущего педагога-музыканта к работе с детьми с нарушениями психофизического здоровья может стать одной из опорных точек в развитии инклюзивного музыкального образования.

В частности, в данной статье будет рассмотрен элемент технологии проблемного обучения, который является частью практико-ориентированного подхода. В системе педагогики высшей школы практико-ориентированный подход может включать несколько уровней реализации:

— Организация учебной, производственной или преддипломной практики;

— Система профессионально-ориентированных технологий; [7]

Отсюда следует, практико-ориентированное обучение характеризуется взаимодействием нескольких обязательных элементов: педагога,

студента и организации, предоставляющей место для прохождения практики. Использование практико-ориентированного подхода в обучении позволяет студентам погрузиться в профессиональную среду, применить на практике теоретические знания, сформировать собственное представление о необходимых профессиональных компетенциях, задачах и их решениях.

Поскольку в настоящее время инклюзивное обучение только внедряется в учреждения дошкольного и школьного образования, организация учебной, производственной и преддипломной практики на их базе в большинстве случаев не представляется возможным. Таким образом будущие специалисты не имеют возможности получить необходимый опыт работы в инклюзивном классе.

Таким образом, на начальном уровне подготовки будущего педагога-музыканта к работе в инклюзивном классе мы можем применить второй вариант практико-ориентированного обучения, позволяющий осуществить квази-профессиональную деятельность по подготовке будущего специалиста при помощи специальных педагогических технологий.

Для примера в данной статье была рассмотрена педагогическая технология case study, или метод кейса. Данный метод получил свое применение еще в 20-х годах прошлого века в США, однако и в настоящее время пользуется популярностью и широко применяется в контексте практико-ориентированного подхода. [8]

Технология case-study – кейс стади относится к методам проблемного обучения, которые предполагают моделирование педагогических ситуаций и самостоятельный поиск студентами их решений под наблюдением руководителя.

Технология метода заключается в разработке модели конкретной ситуации, имеющей место быть в реальной жизни, и отражается тот комплекс знаний и практических навыков, которые студентам нужно получить; при этом преподаватель выступает в роли ведущего, генерирующего вопросы, фиксирующего ответы, поддерживающего дискуссию, то есть берет на себя роль тьютора и консультанта.

Преимуществом данного метода является именно использование практико-ориентированного подхода. Нередко случается, что при осуществлении профессиональной деятельности, начинающий преподаватель может владеть теоретическими знаниями на высоком уровне, но применение их на практике вызывает определенные затруднения. Таким образом, моделирование возможных проблемных ситуаций и творческий процесс поиска их решений может стать хорошей подготовкой к осуществлению качественной педагогической деятельности в будущем.

Метод способствует развитию у студентов самостоятельного мышления, умения выслушивать и учитывать альтернативную точку зрения, аргументированно высказать свою. При помощи этого метода студенты имеют возможность проявить и усовершенствовать аналитические и оценочные навыки, научиться работать в команде, находить наиболее рациональное решение поставленной проблемы.

Применение данного метода в подготовке будущего педагога-музыканта к работе в классе с детьми с нарушениями психофизического развития в сочетании с качественным теоретическим фундаментом может стать начальной альтернативой к погружению в профессиональную среду. Моделирование проблемных ситуаций позволит студенту не только применить на практике полученные ранее теоретические знания, но и раскрыть свой педагогический потенциал, проявить креативную составляющую, научиться быстро находить пути разрешения педагогических задач и принимать решения. Использование данного метода также возможно и на этапе получения теоретических знаний.

Для представления метода кейса в подготовке будущего учителя музыки к работе в классе с детьми с особенностями развития ниже приведен пример смоделированной ситуации, предоставленной для решения студентам ВУЗа.

Этапы решения кейса:

— Определение решения кейса, времени выполнения;

— Разделение на группы;

— Ознакомление с моделями педагогических ситуаций;

— Дискуссия, поиск решений педагогических задач;

— Выступление групп с предложенными решениями;

— Сравнение и обсуждение решений, дебаты;

— Рефлексия.

Кейс №1.

Ситуативная задача.

«В классе фортепиано обучается девочка с нарушением зрения, Катя. У девочки очень хорошо развиты слух и мелкая моторика, что компенсирует отсутствие хорошего зрения. Однако, в процессе обучения выяснилось, что данной компенсации достаточно лишь на бытовом уровне. Катя испытывает затруднения с разучиванием новых произведений, т.к. формат нотной записи воспринимается ей тяжело.»

Форма проведения – групповая.

Вопросы:

1. Каковы особенности обучения ребенка с нарушением зрения?
2. Использование каких средств может помочь в решении данной ситуации?

Кейс №2.

Ситуативная задача.

«Амина обучается в классе фортепиано несмотря на непростой диагноз – ДЦП. Девочка делает большие успехи в освоении фортепианного исполнительства, однако некоторые моменты ей недоступны. Помимо ДЦП у Амины было несколько переломов, что также затрудняет ее прогресс, поскольку присутствует некоторое искривление кисти, а значит страдает постановка руки. Ученице тяжело даются произведения на мелкую быструю технику, однако она хорошо справляется с мелодичными и неспешными.»

Форма проведения – групповая.

Вопросы:

1. Каковы особенности обучения ребенка с ДЦП?
2. По каким критериям следует подбирать репертуар в данной конкретной ситуации?

Решение педагогических ситуаций оказалось продуктивной формой работы. Студенты проявляли активное участие в групповом обсуждении, предлагали свои варианты решения, основываясь на уже имеющемся личном опыте. Большинство студентов проявили себя как заинтересованные участники.

Введение двух кейсов с различными нарушениями в развитии дало студентам возможность понять, что разработка индивидуального подхода на занятиях требуется не только в традиционном музыкальном образовании и не только по различиям способностей, особенностей характера и темперамента.

Так мы выявили, что индивидуализация подхода является необходимым условием в осуществлении инклюзивного образования [9].

Таким образом, использование практико-ориентированного подхода, и, в частности, данного метода может стать одним из элементов качественной подготовки будущего учителя музыки к работе в инклюзивном классе, разностороннего личностного развития будущего педагога, а также гарантом его качественной профессиональной подготовки как специалиста.

Литература:

1. Кузнецова Л.В. - Построение «культуры включения» - профилактика рисков инклюзивного образования. // Инклюзивное образование –
- Выпуск 1. – 2010 г. – 37 с.

1. Закон «Об образовании» Республики Казахстан от 27 июля 2007 года № 319-III., Глава 1. Общие положения. // Статья 1. Основные понятия, используемые в настоящем Законе. //7-4) специальные условия для получения образования. – 4 с.

2. Приказ Министра образования и науки Республики Казахстан от 1 июня 2015 года № 348 «Об утверждении Концептуальных подходов к развитию инклюзивного образования в Республике Казахстан». – 1-10 с.

3. Об утверждении Государственной программы развития образования и науки Республики Казахстан на 2020 - 2025 годы от 27 декабря 2019 года № 988. // Раздел 3. Анализ текущей ситуации. // Улучшение условий безопасной и комфортной жизнедеятельности детей. – 9 с.

4. Послание Главы государства народу Казахстана от 2 сентября 2019 года// Конструктивный общественный диалог – основа стабильности и процветания Казахстана// IV – новый этап социальной модернизации. – 15 с.

5. Законопроект «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты Республики Казахстан по вопросам инклюзивного образования» от 21 апреля 2021 года. – 1 – 9 с.

6. Мамыченко С.А. – Практико-ориентированная модель обучения студентов в учебном процессе современного ВУЗа. // Бизнес-образование в экономике знаний. - №2. – 2017 г. – 92-97 с.

7. Долгоруков А. - Метод case-study как современная технология профессионально-ориентированного обучения. – интернет ресурс https://evolkov.net/case/case.study.html.

8. Мукаева А.И. – Особенности инклюзивной подготовки будущего педагога музыканта. // 2021 г. – с.70.

Mukhtarova G.S.

PROSPECTS FOR THE DESIGN DEVELOPMENT IN KAZAKHSTAN. NEW EDUCATIONAL DESIGN PROGRAMS AT THE KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS

Мухтарова Г.С.
профессор, кандидат философских наук

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА В КАЗАХСТАНЕ. НОВЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ ДИЗАЙНА В КАЗАХСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ УНИВЕРСИТЕТЕ ИСКУССТВ

В 2020 году на базе кафедры «Сценография и декоративное искусство» Художественного факультета Казахского Национального университета искусств открылись четыре новые специализации дизайна, такие как: графический дизайн, дизайн интерьера, промышленный дизайн, арт -дизайн.

В 2021-2022 учебном году осуществился второй набор студентов на данные образовательные программы. Открытие и подготовка специалистов в области различных направлений дизайна в КазНУИ, с дальнейшим присуждением выпусникам академической степени бакалавра искусств было продиктовано востребованностью на казахстанском рынке высоквалифицированных дизайнеров, которые владеют не только практическими навыками работы в компьютерных графических программах, но и способностью создания современной дизайн продукции высокого художественного уровня. В связи с этим в КазНУИ были открыты новые специализации дизайна, среди которых «дизайн интерьера» и «графический дизайн» являются наиболее распространенными, а две другие «промышленный дизайн» и «арт-дизайн» являются инновационными программами КазНУИ. Отметим, что среди абитуриентов КазНУИ ежегодно наблюдается большое количество поступающих на специализацию «дизайн одежды», открытую в 2010 году. Подобный спрос на различные направления дизайна связан с тем, что *дизайнер - это одна из самых престижных и востребованных профессий на современном рынке труда.*

Популярность дизайнерских профессий связана с тем, что дизайн охватывает все сферы жизнедеятельности современного человека. Так как средовой дизайн (дизайн архитектурной среды, дизайн интерьера, ландшафтный дизайн, лэнд дизайн и др.) полностью формируют пространственно - предметную среду, создаваемую с учетом потребностей человека. Если говорить о промышленном или инженерном дизайне, то образно выражаясь он охватывает художественное конструирование любых предметов, *«начиная с иголки заканчивая самолетом».* Дизайн проектирование создает внешний вид всех предметов, используемых в быту (дизайн мебели, дизайн одежды, дизайн промышленных изделий и др.). Сам термин дизайн в переводе с английского языка «design, как существительное переводится, как – замысел, план, намерение, цель, чертеж, эскиз, набросок, рисунок, узор, модель, композиция; как глагол – задумывать, придумывать, разрабатывать, проектировать, конструировать, делать эскизы, наброски и т. п. В составе слова design можно выделить корень sign (знак, символ). Тогда вместе с префиксом de слово design можно проинтерпретировать как «имеющий смысл, значение», «сделанный с какой- то целью», «значимый», «осмысленный», «осознанный» [1].

Дизайн является самым молодым и современным видом изобразительного искусства. Дизайн, как самостоятельная отрасль и вид искусства получил бурное развитие в XIX и XX веках. Хотя истоки дизайна, как и других видов искусства берут начало с глубокой древности. Даже

в первобытном обществе при изготовлении элементарных орудий труда и утвари наши предки старались, чтобы предмет был, как функциональным, так и красивым. Нужно отметить, что первоначально дизайн нашел воплощение в декоративно-прикладном искусстве. То есть должен изделие дизайна, как и ДПИ должно иметь гармоничное сочетание двух аспектов: *утилитарного и эстетического. Утилитарный аспект отвечает за удобство в использовании, функциональность, а эстетический аспект за красоту внешнего облика предмета.* Уже в древней керамике мы встречаем наличие утилитарного и эсетического аспектов. Так например форма кувшина должна была быть удобной, так как главное предназначение посуды – это хранение воды, масел. К утилитарному аспекту относится качество материала, обжига, форма, размеры, пропорции, соотношения частей изделия и др. Но при этом древний мастер не забывал украшать поверхность сосуда орнаментальными узорами. То есть посуда должна *была служить и в бытовых целях, для «пользы», и в эстетических, для «красоты».*

Именно наличие этих двух взаимосвязанных аспектов сближает ДПИ и дизайн. В других видах изобразительного искусства, как живопись, скульптура, графика основополагающую роль играет только эстетическая составляющая. Произведения этих видов искусства, как картина, панно, статуэтки и др. необходимы только для эстетического наслаждения. В то время как предметы дизайна и ДПИ создают предметы бытового предназначения (мебель, текстиль, утварь, посуда, ювелирные изделия). *Но следует не путать декоративно - прикладное искусство и дизайн, так как они являются самостоятельными видами изобразительного искусства. Зарождению дизайна, как индустрии и самостоятельного вида искусства способствовали промышленные революции, берущие начала с конца XVIII века. Именно научно - технический прогресс дал толчок развитию дизайна, как отрасли промышленности.*

В связи с этим дизайн неразрывно связан с промышленностью, поэтому его часто называют «промышленный» или «индустриальный» дизайн. Важный фактор развития дизайна был связан с *переходом человека от ручного труда к машинному производству.* Этот переход был связан с «промышленным переворотом» или «промышленной революцией», которые дали миру революционные изменения не только в создании станков, машин для разных видах промышленности, они изменили саму организацию производства. Этот период ознаменован в истории, как переход человечества от доиндустриального к индустриальному обществу. «Промышленный переворот происходил в три этапа. 1 - й этап – появление рабочих машин, 2 - й этап – изобретение паровой машины как двигателя для рабочих машин 3 - й этап – создание рабочих машин для

производства других рабочих машин. В классическом виде промышленный переворот проходил в Англии, где он начался в 60 - 80 гг. XVIII века. Началом промышленного переворота считают изобретение в 1764 - 1765 гг. английским ткачом Джеймсом Харгривсом механической прялки. Следующим этапом стало изобретение универсального двигателя для машин. Шотландский изобретатель Джеймс Уатт запатентовал универсальный паровой двигатель, что символизировало начало «века пара» [2].

То есть с появлением станков появилась *возможность массового серийного производства на потоке.* Дизайн стал активно развивается, как отдельная отрасль, помогающая создать внешний облик продукции, начиная с дизайна вещи до его упаковки, с логотипа до создания фирменного стиля и брендинга. *Коммерческий успех продукции любого производителя при сбыте продукции, как в прошлых веках, так и в современном мире зачастую зависит от качества дизайнерской подачи, так как привлекательный внешний вид, красивая упаковка, эффектная визуальная графическая реклама не менее важна, чем само качество продукта.*

В XIX веке промышленники начали больше внимания уделять проектированию новых образцов своей продукции, с целью завоевания внимания потенциальных покупателей. В 1920 - х годах XX века возникли первые школы дизайна. «Рождение профессионального дизайна многим обязано формированию дизайнерского образования. Первыми высшими школами подготовки профессиональных дизайнеров стали немецкий Баухауз и советский ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские). Значение этих школ в истории искусства, дизайна и культуры в целом огромно. Они стали явлениями культуры мирового значения. Обе школы были ориентированы именно на дизайн массовой продукции, что достаточно четко определило два основных направления в дизайне: эксклюзивный дизайн для высших обеспеченных слоев общества и массовый однотипный дизайн для всех остальных» [3].

Именно тогда появились первые дипломированные специалисты - дизайнеры в разных сферах промышленного производства и были созданы первые научные теории дизайна. Научной основой дизайна является *эргономика,* а именно исследования системы «человек - машина - среда», а также *бионика*, где главным источником вдохновения для дизайнерской мысли являются природа, ее естественные формы и механизмы и др. «Как область профессиональной деятельности дизайн получил право гражданства только в 1959 году, когда на конгрессе Международного совета по промышленному дизайну в Стокгольме специ-

альность «дизайнер» была включена в Международный кодекс профессий. Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которые обусловлены промышленным производством» [4].

Развитие промышленности и новых технических изобретений способствовали функционированию Всемирных промышленных выставок, прототипов выставок EXPO. Первая Всемирная промышленная выставка «*The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*» ставшая площадкой достижений науки, промышленности, искусства и торговли прошла в Лондоне в 1851 году. В рамках выставки был построен Хрустальный дворец - гигантское здание из стекла, железа и чугуна по проекту Джозефа Пакстона, вмещающее до 14000 посетителей. Если говорить о истории развития дизайна в Казахстане, он был связан с развитием собственных домов мод, фабрик по производству изделий текстильной и легкой промышленности, начиная с Советского периода и до сегодняшнего дня. В настоящее время наибольшее развитие дизайна в РК ощутимо в сегменте моды, а именно fashion индустрии. Также в области архитектурного, средового дизайна получившего заметное оживление при строительстве новой столицы Казахстана – г.Нур-Султан. «В 1987 году был создан Казахстанский Союз дизайнеров. Становление союза происходило при непосред-ственном участии Заслуженного деятеля искусств Тимура Сулейменова» [5]. В данное время в Республике много частных дизайн студий, занимающихся полиграфическим дизайном, дизайном интерьера, дизайном одежды, ивент дизайном, дизайном фирменного стиля и др.

Остановимся на содержании на образовательных программах по дизайну, по которым ведется подготовка бакалавров в КазНУИ. Для краткого ознакомления с содержанием образовательных программ (ОП) абитуриенту достаточно изучить информацию, размещенную и доступных во вкладке Реестра образовательных программ на сайте Центра Болонского процесса и академической мобиль-ности.Представляем вашему вниманию цель и результаты ОП, которые будут прописаны в Европейском приложение к диплому Diploma Supplement в дипломах собственного образца КазНУИ. Diploma Supplement – это официальный документ, разработанный Европейской комиссией, Советом Европы и ЮНЕСКО, с целью взаимного признания странами национальных документов о высшем образовании в соответствии с принципами Болонской декларации «Зона европейского высшего образования». В результатах обучения в приложении к диплому указываются, как универсальные, так и профессиональные компетенции. Во всех четырех программах указаны общеуниверсальные компетенции.

Р1. Обладать базовыми знаниями в области экономики, управления ресурсами, нормами деловой этики для решения производственных задач, с учетом специфики организации процесса творческой деятельности; *Р2.* Владеет глубинными знаниями, навыками, техниками академической изобразительной грамоты; *Р3.* Обладать теоретической базой и практическими навыками владения основными художественными средствами, закономерностями композиции, теории цвета; *Р4.* Обладает базовыми знаниями в области социальных, гуманитарных дисциплин, истории материальной культуры, изобразительного искусства и стилей, теории дизайна, способствующих формированию творческой личности с широким кругозором знаний; *Р5.* Умеет использовать специальные компьютерные программы и знания основ графического дизайна, информационных технологий в сфере профессиональной деятельности; *Р6.* Владеет способностью работы в творческом коллективе, соблюдая нормы правовой и деловой этики; *Р7.* Обладает знаниями в области менеджмента, маркетинга и основ предпринимательства. *Р8.* Владеет навыками графики, формообразования, стилизации, стилеобразования, стайлинга, колористики посредством изучения специальных художественных дисциплин художественно-дизайнерского профиля. *Р9.* Владеет научными основами теории дизайна, эргономики и антропометрии, также основ ведения научного анализа и научно – исследовательской деятельности.

Все виды дизайна проходят общепрофессиональные дисциплины, как академический рисунок, академическая живопись, специальный рисунок, специальная живопись, скэтчинг, история материальной культуры и дизайна, история изобразительного искусства, теория дизайна, эргономика и антропометрия и др. Если перечесть качества необходимые для современного дизайнера – это наличие образного мышления, вкуса, оригинальности в поиске решения креативных задач, умение понимать запросы клиента, генерировать творческие идеи, а также наличие коммуникабельности, трудолюбия и дисциплинированности.

ОП: 6В02138 АРТ-ДИЗАЙН

Арт - дизайн – данная образовательная программа, является инновационной, то есть разработанной ППС Художественного факультета КазНУИ и впервые внедряется в Казахстане. Как показал опыт, во время проведения масштабных мероприятий международного и Республиканского масштаба, таких как Астана ЭКСПО 2017 и др. был спрос на специалистов, работающих с тематическими экспозициями. Здесь нужен был новый подход по организации пространства павильонов галерей, залов, проектирования как интерьерной, так и экстерьерной частей здания, а также прилегающей территории.

В отличии от дизайнера интерьера, который больше занимается проектированием пространства жилых помещений, его зонированием, стилеобразованием и другими аспектами, то есть обьектами бытовой жизнедеятяльности человека арт - дизайнер или арт - директор создает арт - обьекты, арт - инсталляции и др. То есть это могут быть комплексные проекты по организации общего концептуального решения внешнего и внутренного пространства павильонов, залов музеев, галерей и др. В проект входит не только зонирование пространства, но и задумка всех конструкций, расстановка обьектов, вплоть до определения места каждой картины или скульптуры в пространстве зала, с учетом цвето-светового баланса и др. Программа обучения по ОП «Арт – дизайн» вобрала в себя знания из ряда различных сфер дизайна, таких как: дизайн интерьера, ландшафтный дизайн, флористика, ивент дизайн, брендинг, разработка дизайн-проектов выставочных пространств, разработка дизайн-проектов городской среды, специальные шрифты, современные стилевые направления в дизайне, ЭКСПО маркетинг и экспо-дизайн, арт - объекты в пространстве, футуродизайн, световой дизайн, арт-объекты, 3D дизайн и моделирование, медиасредства в современном дизайне, создание дизайн концептов и дизайн проектов, организация пространства галереи и др.

Цель ОП: Подготовка специалиста бакалавра по квалификации арт-дизайнер, владеющего способностью художественного проектирования пространства тематических экспозиций, создания концепции арт -проектов, выполнения арт – обьектов и инсталляций.

Р1. Знать и владеть методами проектирования, моделирования, зонирования музейного, выставочного и галерейного пространства; *Р2.* Владеть знаниями актуальных тенденций и трендов в области изобразительного искусства и дизайна для созданию арт - проектов, отвечающих требованиям современного рынка; *Р3.* Уметь создавать и грамотно размещать арт-объекты и дизайн – проекты малых архитектурных форм для оформления городской среды, экстерьеров и интерьеров общественных зданий; *Р4.* Владеть глубинными знаниями и практическими навыками в области экспо - маркетинга и эксподизайна и создания дизайн концептов и дизайн проектов тематических экспозиций; *Р5.* Владеть способностью оригинальной разработки концепции построения пространства предметно - пространственной среды, создания инновационных проектов в области арт дизайна; *Р6.* Владеть теоретическими знаниями и практическими навыками по использованию современных мультимедийных технологий и новых медиа в создании дизайнерских арт - проектов; *Р7.* Знать методику проектирования широкого спектра объектов архитектурно - дизайнерского и ландшафтно-дизайнерского

профиля с детальной планировкой участков городской территории; открытых архитектурных пространств; *Р8*. Владеть практическими навыками целенаправленного и программируемого процесса трехмерного моделирования, макетирования, инженерного дизайна будущего средового объекта в области арт-дизайна;

ОП 6В02139 ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

Цель ОП: Подготовка специалиста бакалавра по квалификации графический дизайнер, способного создавать фирменный стиль компании, также разработку дизайна полиграфической продукции, упаковки.

Выпускник должен иметь следующие профессиональные компетенции: *Р1*. Владеет научными основами теории дизайна, эргономики и антропометрии, также основ ведения научного анализа и научно – исследовательской деятельности; *Р2*. Владеет способностью креативного мышления по созданию фирменного стиля, начиная от логотипа; *Р3*. Знает и владеет навыками создания дизайна полиграфической продукции; *Р4*. Владеет средствами фотографики, типографики и шрифта; *Р5*. Владеет современными средствами в области создания дизайна графических интерфейсов, дизайна Web сайтов; *Р6*. Владеет знаниями в области графического и цифрового дизайна рекламы; *Р7*. Владеет способностью оригинальной разработки концепции построения пространства предметно - пространственной среды, создания инновационных проектов в области графического дизайна. В течении обучения проходят следующие специальные дисциплины, как: айдентика, дизайн рекламы и инфографика, дизайн упаковки, инновационный дизайн проект, инженерная графика, инфографика, тренды в графическом дизайне, фотографика и типографика, UX дизайн, 3D дизайн и моделирование, декоративно–оформительское искусство, дизайн графических интерфейсов, цифровая иллюстрация и реклама,Web-технологии в дизайне, иллюстративная графика, создание фирменного стиля.

ОП 6В02137 ДИЗАЙН ИНТЕРЬЕРА

Цель ОП: Подготовка специалиста бакалавра по квалификации дизайнера интерьера, способного создавать и оформлять внутреннее пространство общественных и жилых зданий.

Р1. Владеть способностью креативного мышления по организации пространства интерьеров жилых и общественных зданий; *Р2*. Владеть методами проектирования дизайна интерьера; *Р3*. Владеть знаниями в области стилей интерьера для создания гармоничной пространственно – предметной среды; *Р 4*. Владеть теоретическими знаниями в области теории и научных основ дизайна и современных тенденций в развитии дизайна интерьера; *Р5*. Владеть специальными навыками в области художественных дисциплин, необходимых для создания проектов дизайна

интерьера; *Р6.* Владеть способностью оригинальной разработки концепции построения пространства предметно - пространственной среды, создания инновационных проектов в области арт дизайна.

Специальные дисциплины, проводимые в течении обучения: история стилей в интерьере, проектирование в дизайне интерьера, дизайн экспозиций, история архитектуры и интерьера, футуродизайн, этнические стили, 3 D дизайн и моделирование, создание стиля в интерьере, современные стилевые тенденции в интерьере, текстиль в интерьере, дизайн проектирование жилых помещений, прототипирование, сметная документация дизайн проекта, современные методы представления дизайн-проектов, экодизайн, этнодизайн, декорирование, информационные технологии в дизайне, концептуальное проектирование.

ОП 6В02136 - Промышленный дизайн

Цель ОП: Подготовка специалиста бакалавра по квалификации промышленный дизайнер, владеющего способностью разработки дизайн - концепции новых промышленных изделий, начиная с бытовых предметов утилитарного предназначения до инновационных объектов, с использованием научных инноваций.

Р1. Владеть научными основами теории дизайна, эргономики и антропометрии, также основ ведения научного анализа и научно – исследовательской деятельности; Р2. Знает и владеет методами практического проектирования промышленных изделий; Р3. Знает и владеет методами практического проектирования промышленных изделий; Р4. Владеет знаниями по научной основе и методологии дизайн–проектирования в промышленном дизайне; Р5. Знает современные тенденции развития промышленного дизайна, умеет адаптироваться к динамично меняющимся явлениям и процессам в области; Р6. Владеть научными основами и современными технологиями в промышленном дизайне; Р7. Владеть знаниями актуальных тен-денций и трендов в области изобразительного искусства и дизайна, отвечающих требованиям современного рынка. В области современного дизайна существует огромное количество подвидов. Самыми распространные среди них являются дизайн одежды, дизайн интерьера, дизайн мебели, графический дизайн, ландшафтный дизайн, инженерный дизайн и др. У дизайна существует много задач и функций, как эстетическая, рационализующая, организующая, креативная, идеологическая, гедонистическая, сигнификативная, знаковая, экологическая и др. Так например в настоящее время, в рамках концепции устойчивого развития

экодизайн стал самым трендовым направлением в дизайне. Экодизайн – это направление в дизайне, уделяющее ключевое внимание защите окружающей среды на всём протяжении жизненного цикла изделия, начиная с материалов создания продукта, использования до его утилизации. Например в дизайне одежды появились такие понятия и направления, как экомода, устойчивая и этическая мода, slow fashion (медленная мода).

Развитие дизайна всегда было связано с использованием технологий. В настоящее время, в связи со стремительным развитием компьютерных, информационных, цифровых технологий и Интернета появляются новейшие виды дизайна, такие как мультимедийный дизайн, веб - дизайн, моушн дизайн, дизайн программного обеспечения, дизайн пользовательских интерфейсов, UI дизайн, дизайн взаимо-действия (IxD) и др. В области средового дизайна за последние 10–15 лет в Европе, России, а также в Казахстане стала популярной сфера урбанистики. Urban Design - самая молодая специализация, по формированию дизайна городской среды (улиц, тротуаров, парков, клумб). В Гарвардском университете отделение Urban Design открылось уже в 1960-е годы, и по сей день данная школа урбанистики является одной из сильнейших в мире.

Также актуальным и всегда в авангарде будет футуродизайн (от англ. future design— «дизайн будущего») - направление проектной философии, превентивно разрабатывающее проектные доктрины и концепции, отвечающее запросам будущего. Подводя итоги, необходимо отметить, что дизайнер формирует окружающую нас предметно-пространственную среду, и творения дизайнеров дарят человечеству комфорт и красоту в повседневной жизнедеятельности.

Литература:

1.Дизайн. https://moodle.kstu.ru/pluginfile.php/236601 /content/1/2%

2. Промышленная революция. Краткий обзор. Этапы. https://xn--e1adcaacuhnujm.xn--p1ai/promyshlennaya-revolyuciya-kratkij-obzor-etapy.html

3.Первые школы дизайна: Баухауз и ВХУТЕМАС. https://ido.tsu.ru/iop_res/istdiz/text/g1_4_1.html

4. Шкиль. История дизайна. Учебно-методическое пособие Благовещенск, 2017.https://irbis.amursu.ru/DigitalLibrary/AmurSU_Edition/7465.pdf Министерство образования и науки РФ

5. Ш.С. Турганбаева Становление и развитие дизайна в Казахстане. https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-i-razvitie-dizayna

Sagatova A.Zh., Kazhenova L.Zh.

ACTUALIZATION OF ETHNO-CULTURAL AND EDUCATIONAL ASPECTS IN THE MODERN TRAINING OF A TEACHER-MUSICIAN

Сагатова А.Ж., Каженова Л.Ж.,
старший преподаватель кафедры
«Традиционного музыкального и исполнительского искусства»
Западно-Казахстанского университета им. М.Утемисова

АКТУАЛИЗАЦИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ АСПЕКТОВ В СОВРЕМЕННОЙ ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Процесс модернизации системы высшего музыкального образования предполагает планомерное повышение качества обучения будущего педагога-музыканта, который также должен сочетать в себе профессионально-личностные качества, такие как компетентность, универсальность, инициативность. В настоящее время выполнение профессиональных функций требует от будущего педагога не только наличия системных знаний в области музыки и методики музыкального воспитания, но и в области культурологии, этики, религии, истории и т.д.

Соответственно важной задачей вузовской музыкально-образовательной системы – научить будущего педагога нестандартно мыслить, творчески решать проблемы. Подготовка специалистов в области музыкального образования в контексте Болонского процесса основывается на сегодня на научно-теоретических основах развития педагога-музыканта с точки зрения будущей теоретико-методологической, педагогической, организационной, технологической, методической профессиональной деятельности.

Проблема качественного улучшения основных параметров казахстанской высшей музыкально-образовательной системы связана на сегодня со стратегией опережающего развития каждого обучающегося на протяжении всего периода обучения, а её приоритетная линия связана с развитием их личностностно-ориентированной сферы в опоре на следующие общие условия:

- общедоступное образование через всю жизнь (систематическое повышение квалификации через процесс совершенствования личностного качества «самообучаемости»);
- наличия продуманной и организованной сферы, обеспечивающей здоровье через всю жизнь (оздоровление и спорт);

- обеспечения синергетики образования, науки, искусства, других сфер создания ценностей, идей, технологий и т.п., результатов и ресурсов в процессе приобретения избранной профессии;

- стремления к достижению занятости будущих педагогов-музыкантов в непрерывной музыкально-образовательной сфере.

При этом личностные качества будущих учителей музыки связаны с формированием интеллектуального потенциала в процессе обучения.

К личностным качествам будущих педагогов-музыкантов, которые обеспечат развитие их профессиональных качеств относятся:

— самостоятельность в приобретении необходимых знаний и их умелое применение на практике;

— умение критически мыслить;

— способность гибко адаптироваться к профессиональным и жизненным ситуациям;

— способность аналитически мыслить;

— быть контактными в общении с сокурсниками и преподавателями;

— трудиться над развитием профессионального интеллекта [1].

В связи с этим очевидна необходимость правильного выбора и использования инновационных методов обучения в казахстанской музыкально-образовательной системе. В основу разработки их содержания положен процесс воспитания поликультурной личности, формирование которой, в первую очередь, происходит на основе своей национальной культуры для успешного освоения мировой культуры. При этом необходимо отметить, что если преподаватель стимулирует освоение студентами способов самостоятельной подготовки, то он, привыкая к самообучению, ставит перед собой цель и стремится к её достижению, приобретая теоретические знания, овладевая навыками и приёмами осуществления учебно-образовательной деятельности, развивая необходимые профессиональные и личностные качества и компетенции.

Сохранить музыкальную культуру нации для подрастающего поколения является главным инструментом в достижении положительных результатов, в процессе модернизации системы музыкального образования.

Воспитание гражданственности и патриотизма к своей Родине - Республике Казахстан у обучающихся студентов, бережное отношение к народным традициям, культуре, всем видам национального искусства, как показала вузовская практика, способствует получению качественного образования, направленного на развитие и профессиональное привитие национальных и общечеловеческих ценностей, формирование полноценной личности будущих учителей музыки.

Воспитание межкультурной толерантности студентов в результате осознанного, критического освоения своей собственной культуры, традиций приобщает их к бережному отношению к своей национальной культуре и традициям, начиная с колыбельных песен, национальных народных обычаев и обрядов.

Развитие казахстанской музыкально-педагогической науки показывает, что методическое обеспечение учебного процесса в рамках этнокультурного освоения национальной культуры становится эффективным инструментом управления обучением обучающихся и их этнокультурного совершенствования, в том случае, если оно является системным и охватывает все стороны.

Реализация задач развития и саморазвития студентов в условиях этнокультурного образования, заставляет преподавателей, особенно начинающих, сталкиваться с определенными трудностями. Среди которых можно назвать малодоступность этнического материала, его неоднозначность и сложность воспроизведения. В подготовке педа-гогов-музыкантов различного профиля не каждый их них будет исполнителем. Но на сегодняшний день, процесс освоения многочисленных знаний, умений, навыков музыканта-педагога должен быть профессионально ориентированным. Любая современная дисциплина, входящая в рабочий план по музыкально-педагогической специальности призвана способствовать формированию специалиста новой формации с этнокультурным мышлением, умеющего использовать этнокультурный материал в своей будущей профессии музыканта-педагога в приобретении профессионально-значимых компетенций.

Так, этнокультурная компетентность будущего педагога-музыканта, показывает его готовность к межкультурному взаимопониманию, толерантности в педагогическом общении и взаимодействию, основанному на знаниях об этнической культуре своей нации и других национальностей в повседневной жизни, учебных занятиях, в условиях педагогической практики. Толерантная личность педагога-музыканта - это личность, которая способна принимать разнообразие мира и многообразных видов культуры [2;3]

Этнокультурная компетентность педагога-музыканта становится успешным залогом его развитой этнокультурной подготовленности, втом числе актуальной составляющей в новой стратегии казахстанского музыкально-педагогического образования.

На этой основе определятся важнейшие профессиональные практико-ориентированные ценности музыкально-педагогической профессии:

— уважение к личности обучающегося;

— толерантность к убеждениям, взглядам на мир и обычаям своих учеников;

— открытость к музыкально-культурному многообразию;

— гибкость и легкая адаптация в процессе познания музыкального мира;

— понимание музыкального языка как атрибута социальной коммуникации самого музыкального искусства;

— навыки аналитического и критического мышления;

— коммуникативные и языковые навыки;

— навыки сотрудничества, умение разрешать конфликты [2;3].

Педагог-музыкант на научной основе должен уметь использовать современные информационные и музыкально-образовательные технологии для полноценной организации своей музыкально-педагогической деятельности в любых музыкально-образовательных учреждениях, уметь проводить педагогическое наблюдение и эксперимент на основе избранной музыкально-педагогической цели и поставленных задач.

По словам российского исследователя Н.И. Киященко «музыка, приобретая менталитет личности, этноса, нации и социума, помогает в становлении личности, спрятанной в «генетическом коде» человеческой ассоциации, способна впитать в себя самое лучшее» [2].

Анализ существующей практики применения инновационных образовательных практико-ориентированных технологий в системе музыкального образования показывает, что все чаще на занятиях используются электронные ресурсы различных типов: электронные учебники, мультимедийные презентации, слайд-лекции, дистанционные курсы и т.п.

Большие педагогические возможности (наглядность, звуковые эффекты, эстетические восприятия яркого, красочного, динамичного учебного материала) предоставляет применение электронных ресурсов на лекционных занятиях: мультимедиа, гипертекстовых и гипермедиа систем.

Приобщение в вузе будущих педагогов- музыкантов к актуальным для них национальным школьным программам по музыке на основе полихудожественной деятельности включает в себя принципы, содер-жание, формы и методы в условиях сочетания и взаимодействия духовной культуры, педагогики и синтеза искусств. Использование междисциплинарных связей и синергетики искусств, включая музыку, изобразительное искусство, литературу, пластику в структуру всех циклов дисциплин по выбору профильного цикла учебного плана, взаимосвязь методов (музыкальных, словесных, изобразительных) и приемов (аллегория, метафора, аранжировка, импровизация, имитация и т.д.)

способствует развитию у студентов восприимчивости к выра-зительным возможностям этнокультурного материала.

Многочисленные психолого-педагогические исследования наглядно демонстрируют, что приобщение детей как объектов педагогического воздействия в общеобразовательной системе к вопросам музыкального искусства происходит в условиях чрезвычайно насыщенного поля. Интенсивно меняется восприятие школьников, они живут в мире технологичных гаджетов, символов и знаков, в мире электронной культуры Интернета. И потому будущий педагог - музыкант должен быть вооружен современными методиками и новыми образовательными компьютерными технологиями, чтобы общаться со школьниками на одном языке[4].

Для успешного управления процессом музыкального воспитания в школе, формирования эстетических вкусов детей, современному педагогу-музыканту необходимо использовать на уроках не только традиционные музыкальные инструменты, но и современные электронные музыкальные инструменты: клавишные синтезаторы, мультимедийные компьютеры. Соответственно, следуя требованиям современной школы, будущие педагоги-музыканты должны обладать высоким уровнем профессиональной компетенции в области инфор-мационных технологий, умением руководствоваться имеющимися в его арсенале знаниями в данной области; быть профессионально мобильными в данном направлении.

Профессионально-инновационная политика выступает как актуаль-ный способ преобразовательной деятельности с целевой ориентацией на студентоцентрированное обучение, поступательное музыкально-педагогическое обогащение и творческую самореализацию будущих учителей музыки

На сегодня все возможности высшего музыкального образования направлены на удовлетворение многообразных культурно-образовательных запросов обучающейся творческой молодёжи, отвечающих их учебно- профессиональным потребностям, актуальным на сегодня запросам работодателей, в нашем случае, в условиях современной общеобразовательной школы, требующей от будущих учителей музыки владения комплексом профессиональных компетенций, ориентирован-ных на различные образовательные инновации.

Казахстанские ученые определили в музыкально-образова-тельной практике ряд проблем по:

использованию комплексного подхода в преподавании на основе взаимодействия различных видов искусства;

внедрению новых образовательных технологий;

использованию инновационно-образовательных форм и методов;

использованию современных методов музыкального воспи-тания;

использованию современных принципов педагогики музыкального образования [5].

Решение данных проблем согласно современной образовательной парадигме в сфере культуры, искусства и художественного образования должна быть ориентирована, прежде всего, на развитие личности в процессе обучения – созидателя и творца высоких духовно-нрав-ственных и эстетических ценностей. Это должна быть высоко-образованная личность, нацеленная на медийность, предприимчивость и конкурентноспособность в избранной творческой профессии, опирающаяся и продвигающая идеологию, основанную на высококультурных национальных ценностях, закладываемых в семье, обществе и системе образования [6].

Литература:

1. Иванов С.А., Киященко Н.И. Образование и искусство в формировании целостной личности. М.: Школа – ВУЗ – Академия, 2002. 184 с.
2. Концепция этнокультурного образования Республики Казахстан от 15 июля 1996г. Алматы
3. Красильников И. Культуросообразная модель образования // Искусство и образование. 2002. № 4. С. 9–16.
4. Артамонова Е.И., Тюников Ю.С. Оценка результатов исследования состояния подготовки будущих педагогов к инновационной деятельности. //Ж.Педагогическое образование и наука. Научно-методический журнал. № 2.-М.:МАНПО.2014,с.93-101
5. Хусаинова Г.А.,Акбулатов Д.К., Маймакова Л.К.Современный интеграционно-образовательный потенциал профессиональной подготовки будущего учителя музыки// Доклады Казахской академии образования, №4, 2019 с.5-23
6. Хусаинова Г.А., Щерботаева Н.Д. Применение современных инновационных технологий будущим учителем музыки Учебное пособие, Астана.: ТОО «Мастер ПО», 2017, 90с.

Temirbekova Zhanerke,
Khussainova G.A.

INTERACTION OF MUSICAL AND COGNITIVE AND ACTING ACTIVITIES OF YOUNGER SCHOOLCHILDREN IN MUSIC LESSONS AT A SECONDARY SCHOOL

Темирбекова Жанерке,
Хусаинова Г.А.,
кандидат педагогических наук, профессор

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКАЛЬНО – ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ И АКТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Познание музыкального искусства младшими школьниками осуществляется через различные виды музыкальной деятельности, однако основным механизмом данного процесса является пробуждение познавательного интереса к нему. Академик Кабалевский Д. Б. считал интерес к музыке и увлеченность ею обязательным условием того, чтобы музыка могла выполнить свою воспитательную и познавательную роль [5].

Как показывает педагогическая практика истинный познавательный интерес школьников к музыкальному искусству в обучении неразрывно связан с проявлением чувства эмоционального удовольствия и радости у школьников. Музыкально-познавательный интерес – прекрасный стимул приобщения школьников к музыке, где под его влиянием формируется музыкальная наблюдательность и интеллектуальная активность, усиливается работа воображения, музыкальное восприятие и другие способности младших школьников, в том числе, могут особенно активно проявляться и развиваться актерские данные, которые в этот возрастной период проявляются особенно ярко, имея непосредственный характер выражения с их стороны [3].

Целью написания данной статьи явилось научное обобщение результатов практической работы, проведенной с младшими школьниками в ходе педагогической практики на базе школы-лицея№83 г.Нур-Султана, где происходило изучение и характеристика комплекса подходов и принципов для осуществления процесса взаимодействия музыкально - познавательной и актерской деятельности младших школьников на уроках музыки в общеобразовательной школе.

При разработке элементов взаимодействия музыкально – познавательной и актерской деятельности младших школьников на уроках музыки мы определили и опирались в своей музыкально-педагогической работе на ряд научно-дидактических подходов.

Основным в комплексе подходов явился *деятельностный подход*, который раскрывает особенности и представления о единстве личности младших школьников с их музыкально-познавательной деятельностью. Формирование личности младшего школьника и его продвижение в музыкальном развитии осуществляется не тогда, когда он воспринимает

готовое знание, а в процессе его собственной музыкальной деятельности, направленной на открытие им для себя нового знания о музыке (Гальперин П. Я., Давыдов В. В., Кирнарская Д.К.). В центре музыкально-воспитательного процесса с точки зрения деятельностного подхода стоит совместная деятельность младших школьников с учителем музыки, основанная на субъект-субъектных отношениях [1; 3; 11].

Согласно теории деятельностного подхода в ходе музыкально-познавательной в сочетании с актерской деятельностью младших школьников. Характерной становится ориентация на оказание помощи ему в становлении как субъекта в классно-урочной жизнедеятельности.

Индивидуальные свойства личности младшего школьника проявляются в способности к установлению личных контактов, к взаимопониманию, умению вступить в диалог на уроке музыки, а главное, в способности не только действовать, но и воспринимать действия других и изменяться. Младший школьник в рамках деятельностного подхода не просто активен, он проявляет себя творчески, при этом, готов не только следовать к намеченной цели, но и в процессе деятельности показывать себя с новой стороны.

В том числе, используя содержательные аспекты деятельностного подхода в музыкально - познавательной и актерской деятельности младших школьников были использованы следующие психолого-педагогические принципы:

1) принцип субъектности музыкального воспитания детей;

2) принцип результативности в рассматриваемых видах деятельности;

3) принцип высокой мотивированности в проявляемых видах деятельности;

4) принцип рефлексивности для всех видов музыкальной деятельности;

5) принцип сотрудничества на музыкальных занятиях.

В процессе использования деятельностного подхода в классной и внеклассной работе были использованы адекватные музыкально-познавательному общению методы, такие как: доверие, эмпатийность, поддержка инициативы; самоорганизация взаимодействия и совместной деятельности; мотивация музыкально-познавательной и актерской деятельности [11].

В комплекс подходов вошёл *интегративный подход*, который явился одним из ресурсов развивающего обучения школьников и повышения качества образовательного процесса в школе [4]. Пронизывая все сферы жизнедеятельности человека, формируя реальности сегодняшнего дня, интегративность во многом определяет особенности

современного стиля мышления обучающихся. Интегративный подход означает реализацию принципа интеграции в любом компоненте музыкального обучения и воспитания школьников, обеспечивает целостность и системность музыкально-педагогического процесса [4].

В связи с современным объемом информации на уроках музыки интегративный подход способствует решению важной музыкально-педагогической проблемы в современном образовании - разрозненности знаний. Реализация данного подхода на уроках музыки с использованием актерских, театральных элементов направлена на формирование целостного представления о мире музыки и ее взаимосвязи с другими видами искусства (изобразительным искусством, танцем, театром и т.д.), происходит синтез разнородных знаний. Ориентация образовательного процесса на музыкально-познавательную сферу младших школьников, но при этом, отсутствие взаимосвязи между школьными предметами приводит к тому, что обучающиеся получают механистическую сумму знаний по ним, возникает непонимание взаимосвязи теории и практики, когда обучение не становится деятельностью, развивающей личность по мнению российских ученых В. Г. Ражникова, Г.М. Цыпина и других [11; 12].

Интеграция образовательного процесса, по мнению Р.И. Захаренковой [4], предполагает осуществление целостности по:

а) горизонтали – приобщение и взаимообогащение знаний из различных областей, единство знаний, понимания и умений, в нашем случае, из области музыкального и актерского искусства;

б)вертикали - преемственность между различными ступенями образовательной лестницы, слияния их в единый восходящий ряд, охватывающий все этапы жизненного становления личности младшего школьника.

При этом интеграция, используемая в музыкально-образовательном процессе, ускоряет формирование убеждений и мировоззрения, дает большой выигрыш во времени в освоении музыкальных знаний, умений и навыков.

Следующим в комплексе подходов в осуществлении взаимодействия музыкально - познавательной и актерской деятельности младших школьников в процессе совместной деятельности явился *рефлексивно-гуманистический подход* (А. В. Растянников, И. Н. Семенов, С. Ю. Степанов и др.). Рефлексия рассматривается как средство получения творческого результата и привычных способов организации коммуникативного общения на уроках музыки [13; 15; 17].

В ходе совместной музыкально-познавательной деятельности младших школьников и учителя были реализованы такие принципы, как:

1) дифференциация и индивидуализация в выборе ролей в классе;

2) использование различных видов рефлексии;

3) активизация самостоятельности школьников в ходе показа результатов музыкально-познавательной и актерской деятельности;

4) гуманизация взаимоотношений участников в ходе работы.

Взаимосвязь художественных и музыкально-педагогических задач в процессе формирования умений творческого взаимодействия у школьников в музыкально-актерской деятельности обуславливают опору на принцип интеграции различных видов музыкальной деятельности: многогранность целей музыкального обучения и воспитания, связанных едиными задачами, различных видов искусства и видов деятельности (музыкальной, пластической, изобразительной и т.д.), методов общей, театральной и музыкальной педагогики.

Для успешной реализации *личностно ориентированного подхода* в комплексе были определены следующие принципы:

1) принцип самоактуализации в каждом ребенке музыкально-познавательных способностей;

2) принцип индивидуализации;

3) принцип избирательности во всём;

4) принцип творчества и уникальности каждого ребёнка;

5) принцип доверия и поддержки в связи с внутренней мотивацией детей.

Синтетический (интегративный) характер в комплексе подходов для взаимодействия музыкально - познавательной и актерской деятельности младших школьников обуславливает *творческий подход к методам и приемам педагогики театрального искусства и педагогики музыкального образования.*

Педагогика театрального искусства обладает достаточным педагогическим арсеналом для решения проблемы развития актерского потенциала младших школьников путём деятельностного, игрового, коммуникативного и творческого характера приобщения.

Актерская деятельность дает ребенку возможность мобилизовать весь свой опыт, знания, умения, навыки для того, чтобы вжиться в образ представленной роли и найти правильную линию своего сценического поведения. Поэтому подобные занятия учат младшего школьника чувствовать ситуацию в коллективе, оценивать и изменять состояние другого человека, формируют умение войти в продуктивный контакт, помогают ему избавиться зажатости, дают возможность проявить свою уникальность и неповторимость.

Специфика музыкально-драматического искусства определяет обращение учителя музыки в процессе проектирования обучения к мето-

дам по театральной и музыкальной педагогике. Нами в ходе работы с младшими школьникоками школы-лицея №83 города Нур-Султана были использованы такие методы музыкального образования, как метод моделирования художественно-творческого процесса Л.В. Школяр при работе над постановкой музыкально-театральных инсценизаций для решения проблемы деятельностного креативного освоения произведения искусства детьми [9], метод интонационно-стилевого постижения музыки Д.Б. Кабалевского, [5], метод установления взаимосвязи художественного и технического на интонационной основе Е.В. Николаевой [9], направленные на личностную интерпретацию музыкально-актер-ского действия младшими школьниками, на достижение понимания содержания музыки через осмысление самой музыкальной интонации, интонационного «проживания» музыки, близкого методу работы актера над ролью через память на ощущение, мимику, жест, лежащий в основе системы К.С. Станиславского. [16]. Данные методы были положены в основу подготовки младших школьников на основе передачи эмоций пантомимных номеров в сопровождении музыки, музыкально-театральных и песенных инсценизаций, музыкально-театральных праздников.

Наличие пластической составляющей на уроках музыки позволило использовать в комплексе *полихудожественный подход*, когда кроме методов театральной и музыкальной педагогики, мы обратились в своей работе к творческим методам танцевальной подготовки, таким как: метод художественного движения, направленный на гармонизацию движений, их эмоциональное переживание (Л. Н. Алексеева) [11], метод пластической импровизации, помогающий младшим школьникам с помощью выразительных жестов, пантомимы отображать характер звучащей музыки.

Рисунок 1

При исполнении пантомимических элементов на тему «Звуки животных», «Пластические ассоциативные этюды», «Зеркало», «Зонтик», «Считалка» был использован метод пластической импровизации, когда младший школьник вживается в образ героя изучаемого произведения, воссоздает его жесты, мимику, позы, походку или «одушевляет» художественный образ «неживого объекта» (облако, земля, цветок, солнце, дождь, животное и др. на рис.1,2) [5; 16].

Рисунок 2

Формирование умений творческого взаимодействия у младших школьников начинается с работы учителя музыки над развитием у них мотивации к музыкально-актерской деятельности.

Рисунок 3

Дети знакомятся с основными принципами организации совместного поиска решения полихудожественных задач. Их решение происходит в процессе развити перцептивных, коммуникативных навыков, ос-

нованных на упражнениях, организационно-деятельностных и музыкально-театральных играх. Таких, как «Маленький артист оперы», «Юный артист балета», «Маленький дирижер оркестра» (рис 3).

Интеграция учебной и внеучебной деятельности школьников осуществлялась через использование учебного музыкального, пластического материала, привлечение младших школьников к организованному творческому процессу на уроках музыки.

Рисунок 4

Во внеклассной деятельности учащихся широко использовались различные формы музыкально-театральной деятельности - музыкально-театральная композиция «Новая кукла», «Петя и волк», театрализованный тематический праздник «Новогодняя сказка» (рис.4).

Получение положительной результативности в ходе изучения процесса взаимодействия музыкально - познавательной и актерской составляющей классной и внеклассной деятельности младших школьников послужило составлению некоторых рекомендаций по рассматриваемой теме.

Так, для получения положительного уровня репродуктивно-подражательной активности младших школьников, необходимо помнить о том, что они медленно включаются в работу, их активность возрастает постепенно. Не следует предлагать им заданий, которые требуют быстрого перехода от одного вида деятельности к другому. Младшие школьники нуждаются в более длительном промежутке времени на подготовку и обдумывание ответа, а в момент ответа не стоит перебивать их или задавать им неожиданные вопросы. Особенно важно для работы с младшими школьниками использование права на частичное выполнение творческого задания.

При изучении особенностей уровня поисково-исполнительской активности младших школьников характерной была определена заинтересованность только в определенных учебных ситуациях, связанных с интересной темой (содержанием) урока или необычными приемами преподавания. Это «включение» детей в деятельность связано с эмоциональной привлекательностью, но не подкрепляется волевыми и интеллектуальными усилиями. Младшие школьники с желанием приступают к новым видам работы, однако при затруднениях также легко теряют интерес к учению. Эпизодически они могут удивлять учителя быстрыми правильными ответами, но это не становится системой.

В этой ситуации внимание учащихся можно «держать» вопросами, но задает их не учитель, а сами дети. Можно ввести закрепляющее музыкально-познавательные и актерско-познавательные знания и навыки правило: в конце урока младшие школьники должны задать не менее пяти вопросов по теме урока. Это несложное задание помогает им выполнять главное и «включаться» в тему на протяжении всего занятия с элементами музыкально-познавательной и актерской деятельности.

При этом, важную роль приобретает эмоциональная поддержка. Однако нужно помнить о том, что эмоциональная форма преподнесения материала может улучшить урок, но она не обеспечивает овладение знаниями в полном объеме. Учитель музыки должен создать не только эмоциональную атмосферу, но и возможные условия для ежедневной работы учащихся. Тогда можно будет говорить о стабильном уровне поисково-исполнительской активности младших школьников. Таким образом, стратегия учителя в работе с относительно- активными учащимися заключается в том, чтобы не только помогать им включиться в музыкально-познавательную деятельность, но и поддерживать для них эмоционально-интеллектуальную атмосферу в процессе занятий с элементами музыкально-познавательной и актерской деятельности детей.

Основными средствами, стимулирующими младших школьников на уровне поисково-исполнительской активности, можно назвать все проблемные, частично-поисковые и эвристические ситуации, которые создаются на уроках. Даже опытному учителю музыки трудно организовывать учебно-познавательные проблемные ситуации в ходе музыкально-познавательной деятельности детей, поэтому важно предлагать младшим школьникам продуманные ролевые ситуации.

Например, дети могут брать на себя роль «экспертов». Доверяя ответственную работу, мы способствуем активизации музыкально- познавательной деятельности. Для детей данного уровня познания должна стать нормой готовность к решению проблемных, поисковых, нестан-

дартных задач и ситуаций, поскольку они потенциально к ним предрасположены.

Младшие школьники с активным отношением к музыкально-познавательной, актерской и в целом во всех видах музыкальной деятельности, как правило, любимы учителями. Они систематически выполняют домашние задания, с готовностью включаются в те формы работы, которые предлагает им учитель музыки. Они достаточно осознанно воспринимают учебную задачу, с желанием включаются в учебную деятельность, зачастую предлагают оригинальные пути решения и работают преимущественно самостоятельно.

Существенно отличается работа с учащимися, обладающими творческим уровнем музыкально-познавательной активности. Проблема состоит не только в том, чтобы выделить музыкально- способных учащихся, но и в организации музыкально-методической помощи остальным обучающимся открыть в себе творческие способности, о которых они ранее и не подозревали, всячески стимулировать все музыкально-творческие проявления детей, в том числе, в процессе взаимодействия музыкально-познавательной и актерской деятельности младших школьников.

Литература:

1. Гальперин П.Я., Котик Н.Р. К психологии творческого мышления // Вопросы психологии. 1982. №5
2. Голубовский Б.Г. Пластика в искусстве актера. М. : Искусство, 1986. - 192 с.
3. Давыдов В.В. О понятии личности в современной психологии // Психологический журнал. 1988. № 4
4. Захаренкова Р.И. Интеграция образовательного процесса. Образование и общество. №4 – М., 2003.
5. Кабалевский Д. Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы // Программа по музыке. 1–8 классы. М.: Просвещение, 2006. С. 5–18.
6. Кулагин П.Г. Межпредметные связи в обучении. М.: Просвещение, 1983.
7. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. - М.: Политиздат, 1975. - 304 с.
8. Лысова Г.Г., Никифорова Т.А., Прилежаева Л.Г., Савельева Н.Н.. «Интеграционное изучение естественных дисциплин». Монография «Критериальное оценивание достижений учащихся». Москва. Научное издание ДО ГОУ ВПО МГПУ. 2010г.
9. Музыкальное образование в школе [Текст] : учеб. пособие для студ. педвузов / Л. В. Школяр, В. А. Школяр, Е. Д. Критская и др.; под ред. Л. В. Школяр. - М.: Академия, 2001. - 232 с.

10. Никитина Е. И. Сотворчество педагога и учащихся на занятиях художественным движением в системе дополнительного образования: автореф. дис. …на соиск. учен. степ. к. п. н.: (13.00.08) / М. : Изд-во Ин-т худож. образов. РАО, 2007. - 24 с.

11. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие для студ. педвузов / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасов и др.; под ред. Г. М. Цыпина. - М. : Академия, 2003. - 368 с.

12. Ражников В. Г. Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении // Вопросы психологии. - 1988. - № 1. - С. 33-41.

13. Растянников, А. В. Рефлексивное развитие компетентности в совместном творчестве. М. : ПЕРСЭ, 2001. - 320 с.

14. Рачина Б.С. Педагогическая практика: подготовка педагога-музыканта: Учебно-методическое пособие. СПб.: Планета Музыки, 2015. – 512 с.

15. Семенов И. Н. Психология рефлексии в организации творческого процесса: автореф. дис. … на соиск. учен. степ. доктора психол. наук. : (19.00.01) М. : Изд-во НИИОиПП, 1991. - 48 с.

16. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. Работа актёра над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / Ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский. 511 с.

17. Степанов Е.Н. Педагогу о современных подходах и концепциях воспитания. М.: Сфера, 2005. - 160 с.

Chsherbotayeva Nargiza, Nygymetova Alka

FEATURES OF ORGANIZING A MUSIC LESSON WITHIN THE FRAMEWORK OF PEDAGOGICAL PRACTICE BY COLLEGE STUDENTS IN THE CONTEXT OF DISTANCE LEARNING

Щерботаева Н.Д.,
магистр музыкального образования,
Ныгыметова А.,

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ УРОКА МУЗЫКИ В РАМКАХ ПРОХОЖДЕНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ СТУДЕНТАМИ КОЛЛЕДЖА В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

На сегодняшний день в Казахстане оказание образовательных услуг на основе реализации принципов Болонского процесса подразумевает прохождение студентами музыкально-педагогической специальности непрерывной профессиональной практики (учебной, педаго-

гической, профессиональной) в процессе обучения. Прохождение педагогической практики в таком звене становится условием личностно-профессионального развития и становления будущего учителя музыки, связывающее теоретическое обучение студентов с их практической педагогической деятельностью в общеобразовательной школе. Российский ученый Н.Н. Антонова также считает, что организация и проведение педагогической практики в процессе обучения решают проблемы практико-ориентированного обучения в профессиональном образовании [6].

Теоретические основы проблем непрерывной профессиональной практики рассматривают А.М. Коротков [11], Е.И. Сахарчук [11], Н.К. Сергеев [11], Ж.Х. Эдиева [13], содержательные и организационные аспекты педагогической практики будущих учителей - Н.Н. Антонова [6], Е.В. Абазовик [1], В.Н. Антонов [5], А.А. Нуртдинова [5], А.С. Акашева [3], К.Ж Дуйсебаева [3], вопросы проектирования педагогической практики - М.В. Бывшева [8], С.Д. Томилова [8] и др.

В свете событий, связанных с пандемией, перед образовательными учреждениями Казахстана, осуществляющими подготовку учителей встали вопросы организации непрерывной педагогической практики. Для сохранения условий и принципов непрерывности, педагогическая практика у будущих учителей музыки стала реализовываться в форме дистанционного обучения.

В чем же специфика такой формы обучения?

Российские педагоги О. К. Позднякова, Е. В. Кулешова [12] отмечают, что дистанционное обучение — это среда высокого интерактивного взаимодействия, внутри которой при помощи компьютерных телекоммуникаций создается уникальная учебно-познавательная среда, используемая для решения различных дидактических задач. То есть в условиях дистанционного прохождения педагогической практики, взаимодействие практиканта и учащихся школы происходит на расстоянии, отражая все присущие учебному процессу компоненты (цели, содержание, методы, организационные формы, средства обучения) с использованием специфичных средств Интернет-технологий или других средств, предусматривающих интерактивность. Ученые также акцентируют внимание на таких особенностях дистанционных технологий обучения, как многофункциональность, оперативность, продуктивность, насыщенность, возможность быстрой и эффективной творческой самореализации как практикантов, так и учащихся школы.

Как было сказано выше, педагогическая практика студентов музыкально-педагогической специальности является звеном непрерывной профессиональной практики. На наш взгляд для успешной реализации педаго-

гической практики в данном звене необходимо соблюдать принципы педагогического взаимодействия, выделенных Д. А. Белухиным [7]:

- принцип преемственности, систематичности, непрерывности практической подготовки будущего учителя музыки;

- принцип взаимосвязи и взаимопроникновения теоретической подготовки и практической деятельности будущего учителя музыки, интеграции учебной и исследовательской деятельности;

- принцип сочетания контроля со стороны руководителя практики, учителя музыки школы, коллективного анализа и обсуждения уроков музыки практиканта и их самоконтроля, самоанализа и самооценки;

- принцип вариативности выбора содержания и форм деятельности практикантов;

- принцип взаимодействия профессионально-педагогических учебных заведений и школьных учреждений.

Вышеперечисленные принципы можно дополнить принципами организации педагогической практики в дистанционном формате, раскрытыми А.А. Кореневым, Н.П. Зубаревым, С.С. Арбузовым [10]:

- принцип *ясности и последовательности.* Ясность и последовательность на дистанционном уроке важны, чтобы помочь учащимся на уроке музыки адаптироваться к новой учебной среде.

- принцип *коммуникации.* Авторы подчеркивают важность коммуникации в дистанционном музыкально-педагогическом взаимодействии, через использование чатов и сессионных залов, подкастов, скринкастов и стримов.

- принцип *мультимодальности*. Важно, в процессе дистанционного музыкально-педагогического взаимодействия чередовать различные виды деятельности, часть которых даст возможность ученикам отвернуться от экранов, в здоровьесберегательных целях.

- принцип *геймификации*. Для развития познавательного интереса на уроках музыки в дистанционном формате важно применение смартфонных, планшетных и компьютерных дидактических игр.

- принцип *детального планирования онлайн-занятий*. Важно детально спланировать не только художественно-педагогическую составляющую урока, но и техническое, мультимедийное обеспечение дистанционного урока.

В педагогической практике существуют различные подходы к технологической организации дистанционного обучения школьников, которые актуальны и процессе прохождения практики будущими учителями музыки. Среди них:

- электронное обучение на специализированных образовательных платформах Bilimland, Kundelik.kz;

- обучение с использованием специализированных платформ для организации вебинаров и видеоконференций Zoom, Meet, Webex;

- обучение с использованием сервисов Google: электронная почта Gmail, Google classroom, Google Forms, Google Документ;

- обучение с использованием социальных сетей и мессенджеров WhatsApp, Skype, Mail.ru.

Рассмотрим специфику каждого из подходов (на примере организации педагогической практики студентов музыкально-педагогической специальности колледжа Казахского национального университета искусств).

В качестве основной образовательной платформы для дистанционного обучения школьников музыке можно назвать платформу Bilimland, которой активно пользуются школа, являющаяся базой практики. Главная особенность платформы — это доступный и систематизированный контент, который включает выложенные по каждому классу конспекты и видеоверсии уроков музыки, музыкальный материал, презентации и системы заданий для учащихся школы. В процессе прохождения практики студенты активно пользуются музыкально-образовательным контентом данной платформы. На практике было выявлено, что недостатком платформы является нестабильность ее работы в моменты сильной перегруженности сети Интернет, что влечет за собой возможные срывы запланированного практикантом урока музыки.

Еще одной образовательной платформой, которой будущие учителя музыки пользуются для проведения своих уроков – это платформа Kundelik.kz, позволяющая учителю загружать видеоуроки (студенты создают видеоуроки и отдают на загрузку учителю музыки), музыкальный материал, творческие проекты, задания к уроку и т.д. Платформа позволяет осуществлять контроль знаний и оценивать результаты обучения в электронном журнале на платформе.

Для организации дистанционных уроков музыки в онлайн режиме практикантами активно применяются платформы Zoom, Meet, Webex. Эти платформы дают возможность проводить уроки музыки в режиме реального времени с демонстрацией презентаций, аудио- и видеоматериалов, с ведением чата, с участием учащихся класса, с возможностью задавать вопросы учителю-практиканту. В таком режиме будущие учителя музыки работают с учащимися над освоением теоретического материала, проводят музыкальные викторины, показывают презентации и видеоматериал, проводят контроль знаний т.д. Преимуществом данного сервиса является возможность практиканта представлять свой учебный материал урока музыки в логике той художественно-педагогической идеи, которая была запланирована им изначально в рамках тематиче-

ского планирования. Недостатком сервиса являются сбои в моменты перегрузки сети Интернет [9].

Широкими возможностями дистанционного взаимодействия будущих учителей музыки с учащимися школы также обладают сервисы Google: электронная почта Gmail, Google Документ, Google Forms, Google classrooms.

Электронная почта Gmail дает возможность вести переписку, отправлять прикрепленные файлы с заданиями для учащихся и получать на проверку выполненные задания учеников в том же формате.

Google-Документ дает возможность интерактивного взаимодействия со учащимися как в онлайн, так и в офлайн режиме. Практиканты разрабатывают рабочие листы с заданиями по музыке, представленные в виде различных таблиц для заполнения, кроссвордов, сочинения эссе и т.д., которые учащиеся выполняют по итогам ознакомления с новым учебным материалом. Эти задания и учебные материалы студенты компонуют в папки. Далее к ним открывают доступ в режиме просмотра (для дидактических материалов) или в режиме редактирования (для выполнения заданий учащимися). Преимущества этого способа дистанционного взаимодействия заключаются в возможности будущего учителя музыки самому наполнять содержательный контент урока по своему усмотрению. Кроме того, работа с Google-Документами позволяет не только сразу же видеть включенность класса в работу, но и отслеживать активность учащихся и вносить комментарии к выполненным заданиям детей при оценке их музыкально-образовательной деятельности [2].

Для контроля и оценки знаний студенты-практиканты в практической деятельности активно используют приложение Google Forms. Это форма заданий, содержание которых практиканты наполняют разрабатывая тестовые задания по изученной теме. После подготовки заданий студенты практиканты открывают учащимся доступ по ссылке в соответствующую Google-форму, которую заполняет каждый ученик. Преимуществом данного приложения является то, что будущий учитель сразу получает ответы учащихся и имеет возможность их оценить [2].

Еще один сервис Google, позволяющий организовать уроки музыки в дистанционном режиме – это сервис Google-Classroom, который позволяет формировать списки обучающихся и выстраивать процесс управления их обучением от размещения дидактических материалов до оценивания выполненных учащимися заданий.

Обеспечение дистанционного взаимодействия с обучающимися возможно также и использованием социальных сетей и мессенджеров, популярных среди детей и молодежи. Такие приложения для смартфона или планшета позволяют обмениваться текстовыми сообщениями, телефонны-

ми звонками или разговорами с использованием видеосвязи. WhatsApp, Skype, Mail.ru. В целях обеспечения дистанционного взаимодействия при реализации музыкально-образовательного процесса с учащимися практикантами создается групповой чат для общения, студенты добавляют материал музыкально-дидактического характера, обучающие видео- и аудиофайлы, тестовые или творческие задания.

Таким образом, практика показывает, что организация педагогической практики студентов музыкально-педагогической специальности в условиях дистанционного обучения дает свои положительные результаты. Будущие учителя музыки овладевают способами, средствами, технологиями проведения современного урока музыки в дистанционном формате, знакомятся с методами организации различных видов детской музыкально-образовательной деятельности на дистанционных уроках, знакомятся с особенностями работы на электронных-образовательных платформах, учатся создавать необходимый в их будущей педагогической работе электронный банк дидактических, учебных материалов и ресурсов.

Литература:

1. Абазовик Е.В., Малышева Е.В. Методика организации рефлексивной деятельности студентов-бакалавров в процессе прохождения учебной и производственной практик в школе // Письма в Эмиссия. Оффлайн. 2018. № 1. С. 2569.

2. Агапонов С.В., Джалиашвили З.О., Кречман Д.Л., Никифоров И.С., Ченосова Е.С., Юрков А.В. Средства дистанционного обучения. Методика, технология, инструментарий. – СПб.: БХВ-Петербург, 2003.

3. Акашева А.С., Дуйсебаева К.Ж., Акмолдаева Б.К. Педагогикалық практиканы өткізудің маңызы және ұйымдастыру мәселелері. Режим доступа: https://melimde.com/pedagogikali-praktikani-otkizudi-maizi-jene-jimdastiru-meselel-v2.html

4. Акимова Е.Г., Савельева И.Н., Чернышова Ю.В. Открытый урок 1 сентября. Дистанционное обучение в системе школьного образования.

5. Антонов В.Н., Нуртдинова А.А. Задачи организации учебной и педагогической практики в двухуровневой системе высшего образования // Современная высшая школа: инновационный аспект. 2010. № 2. С. 24–28.

6. Антонова Н.Н. Опыт организации учебной практики по формированию первичных профессиональных умений и навыков, в том числе и в научно-исследовательской деятельности будущих учителей // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 5 (78). С. 5–7.

7. Белухин Д.А. Личностно ориентированная педагогика в вопросах и ответах / Д. А. Белухин. – М. : Московский психолого-социальный институт, 2006. – 307 с.

8. Бывшева М.В., Томилова С.Д. Проектирование практики студентов в непрерывной системе подготовки педагогических кадров // Нижегородское образование. 2017. № 2. С. 103–108.

9. Замятина Т.А. «Современный урок музыки», учебно-методическое пособие -М., Изд-во «Глобус»-2010г.

10. Коренев А.А., Зубарева Н. П., Арбузов С.С. Принципы построения педагогического взаимодействия в условиях дистанционной формы обучения // Педагогическое образование в России. 2021. № 2. с. 15-22.

11. Коротков А.М., Сахарчук Е.И., Сергеев Н.К. Непрерывное педагогическое образование в современных условиях: методология, теория, практика: монография. Волгоград: Волгоградский государственный социально-педагогический университет, 2019. 196 с.

12. Позднякова О.К., Кулешова Е.В. Опыт организации учебной практики студентов – будущих учителей в условиях дистанционного обучения // Самарский научный вестник. 2020. Т. 9, № 3. С. 287–293.

13. Эдиева Ж.Х. Непрерывная педагогическая практика в условиях педагогического вуза // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 4 (71). С. 110–111.

Akbuzhurov Abay, Mosienko Dina

ETHNO-MUSICAL AND ACADEMIC TRADITIONS IN THE CREATIVE WORK OF NAZYMBEK MOLDAKHMETOV

Акбужуров А., Мосиенко Д.М. кандидат искусствоведения

ЭТНО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ И АКАДЕМИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ДИРИЖЕРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ НАЗЫМБЕКА МОЛДАХМЕТОВА

Современное дирижерское прочтение, основанное на контаминации этнокультурного наследия и классического профессионализма, является яркой и своеобразной особенностью современной музыкальной культуры Казахстана: «Казахская музыкальная культура XX в. представляет собой совокупность видов творчества, характерных для музыкальных видов эпохи. Синхронно существуют две группы: 1) традиционные виды творчества, имеющие связи с этническими традициями; 2) новые виды творчества, включающие опыт европейской музыки» [3, с. 77]. Казахстанское музыковедение активно изучает различные аспекты такого синтеза, укажем наиболее значимые работы в этом направлении.

Преломление музыкального наследия казахского народа в творчестве современных композиторов Казахстана изучает Джумакова У.Р. [4]. Акпарова Г.Т. анализирует национальную специфику сонатного творчества в творчестве современных казахстанских композиторов [1]. Взаимодействие музыкальных традиций на примере казахского вальса исследовала М. Ш. Мылтыкбаева [5], Харламова Т. В. анализирует эволюцию ценностных установок современных композиторов в новых социально-исторических и стилевых условиях [7]. Обобщающие тенденции в современной казахстанской музыкальной культуре выявлены Амановым Б. и Мухамбетовой, Букуневой Д.М., Недлиной [2; 3; 6].

Однако, роль дирижера как генератора творческих поисков в области контаминации музыкального фольклора и академической музыки находится в начальной стадии изучения и деятельность Заслуженного деятеля Республики Казахстан Назымбека Молдахметова (1970–2020) является достойным исследовательским объектом. Его активная творческая работа как основателя и руководителя фольк-

лорно-этнографического ансамбля «Акжелен» и оркестра народных инструментов, а также как руководителя Костанайской областной филармонии является продолжением многогранной, подвижнической деятельности плеяды выдающихся дирижеров советского и постсоветского времени – Ахмета Жубанова (1906–1968), Нургисы Тлендиева (1925–1998), Шамгона Кажгалиева (1927–2015), Айткали Жайымова (род. 1947). Именно они заложили профессиональные основы казахстанской школы дирижерского искусства и трудно переоценить их мощное влияние на музыкальную культуру и современных казахских дирижеров.

Айткали Тлепкалиевич Жайымов воспринял эстафету своих выдающихся предшественников и, работая в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы с 1978 по 1991 годы, непосредственно влиял на формирование профессиональной культуры своих студентов. Именно у него Назымбек Молдахметов учится дирижерскому искусству в консерватории. Примечательно, что, как и учитель, он первоначально занимался по классу домбры, а затем по классу дирижирования. Также начинали свой творческий путь Ахмет Жубанов и Нургиса Тлендиев. Как и выдающиеся предшественники, Жайымов был главным дирижером и художественным руководителем Казахского государственного академического оркестра народных инструментов имени Курмангазы.

Во время учебы в консерватории по классу домбры под руководством Тмата Мергалиева проявился особый талант Молдахметова в блестяще освоенной технике исполнения кюев Западного Казахстана. Ценные уроки он получил также у мастеров разных домбровых школ – К. Ахмедьярова, О. Дуйсена, С. Шакрата, Р. Айдарбаевой, Ш. Абильтаева. В дальнейшем Молдахметов обратился к искусству дирижирования. Однако его высокий технический уровень игры на домбре, умение тонко использовать звуковые возможности инструмента и способность к интерпретации, без сомнения, стали ключевыми возможностями успешной работы за пультом оркестра казахских инструментов.

Большая одаренность и уроки высокого исполнительского профессионализма, полученные Молдахметовым, нашли продолжение в обращении к дирижерскому искусству. Маэстро Айткали Жайымов обладает ярким творческим дарованием и по праву считается основателем собственной школы дирижирования. Н. Молдахметов в своей дирижерской деятельности придерживался основных творческих постулатов А. Жайымова. Правомерно говорить о преемственности лучших традиций дирижирования оркестром народных инструментов, воспринятых Молдахметовым от своего наставника Айткали Жайымова.

Одновременно Н. Молдахметов, будучи студентом, имел возможность непосредственно видеть дирижерскую технику и стиль работы Нургисы Тлендиева с оркестром народных инструментов и Фуата Мансурова с симфоническим оркестром. Соответственно, посещение концертов с их участием и чрезвычайно высокий уровень профессиональной культуры знаковых для Казахстана дирижеров стали образцом в последующей деятельности Молдахметова. Он во многом повторяет этапы профессионального становления своих великих предшественников, искавших возможности раскрыть интерпретационные возможности казахских инструментов путем освоения народного и классического репертуара.

Самостоятельный творческий путь Назымбека Молдахметова начался в 2000–е годы, очень непростые для страны, труднейшие для искусства. Именно в это время активная этнокультурная самоактуализация стала импульсом для усиленного внимания к народной традиции при понимании необходимости расширять репертуарный диапазон оркестра народных инструментов. Эта задача определяла дальнейшую деятельность Молдахметова в филармонии г. Кустанай.

Эта музыкальная институция является старейшей в Казахстане. Образованная в 1944 году, во время Великой Отечественной войны, «Костанайская областная филармония – одно из ведущих концертных учреждений Северного региона Казахстана. Весь ее творческий путь – это поступательное движение к созданию современной, динамично развивающейся концертной организации, находящейся в центре музыкальной жизни области и во многом определяющей его культурный облик» [8]. Она достойно выдержала многие испытания, в 90–е годы сыграла «большую стабилизационную роль в сохранении лучших самодеятельных коллективов: хор «Костанайские зори», ансамбль танца «Костанайские зори», хор ветеранов. Семейный ансамбль Каржауовых «Сары Арка», ансамбль «Славянская песня», сатирический театр «Тамаша», женский вокальный квартет «Мечта», мужской вокальный квартет «Нью-Бойс». Этот период отмечен активным участием солистов и коллективов Костанайской областной филармонии в республиканских и международных конкурсах и фестивалях» [8]. Таким образом, музыкальная среда, в которой начинал работу Назымбек Молдахметов, обладала большими творческими традициями и ресурсами, стала местом активной деятельности начинающего музыканта.

Совмещая в себе ипостаси исполнителя и дирижера, молодой музыкант стал одним из основателей и художественным руководителем фольклорно-этнографического ансамбля «Акжелен». По мере обретения профессиональной уверенности, закрепленных в успешной твор-

ческой жизни ансамбля «Акжелен», ему доверяют казахский оркестр народных инструментов, в котором Молдахметов становится дирижером и художественным руководителем. Начало такого интереса к разным видам музыкальной деятельности проявилось рано. В интервью по поводу назначения его на должность главного дирижера оркестра казахских народных инструментов он сказал: «Я люблю и классическую, и народную музыку, казахскую, русскую. С пяти лет с домброй не расстаюсь. Вообще мне повезло – музыкальная семья. Играю на всех родственных домбре инструментах. Как-то предложили возглавить студенческий оркестр в нашем КГУ, и всё – дирижерское дело затянуло» [9].

Через десять лет активной концертной деятельности филармонических коллективов, которыми руководил Н. Молдахметов, музыкант разрабатывает концепцию международного форума дирижеров. Главная цель форума – «развитие национальных музыкальных традиций, патриотического воспитания молодежи, пропаганда национального искусства и духовных традиций, обмен опытом между музыкальными коллективами и совершенствование искусства дирижирования» [10]. Форум состоялся в мае 2018 года и сразу привлек к участию известных современных дирижеров Казахстана и сопредельных стран. В программе первого форума участвовали столичный маэстро Анвар Нусуппаев, Арман Жудебаев из Алматы, Фарух Садыков из Узбекистана, Сергей Безбородов и Владимир Лавришин из России и сам организатор форума Назымбек Молдахметов. К настоящему времени состоялись еще три форума с разным тематическим посылом, но с неизменным следованием главной концептуальной идее, сформулированной Назымбеков Молдахметовым – сохранение и современная интерпретация этномузыкальных традиций казахского народа и различных национальных культур как основа совершенствования и профессионального роста дирижера.

Идея оказалась востребованной, ее поддержали и укрепили коллеги из Павлодара, где в 2019 году состояля I Международный фестиваль-парад дирижеров «Жастық шақ» в рамках реализации программы «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» с целью развития единого культурного пространства, популяризации тюркской культуры, а также обмена профессиональным опытом» [11]. Это приношение посвящалось столетнему юбилею Рустембека Омарова.

Дирижерское дарование Назымбета Молдахметова всегда мотивировало его творческий поиск. Об этом свидетельствует активная концертная деятельность и репертуарное содержание выступлений оркестра под руководством маэстро. В программе Международного парада–фестиваля оркестр казахских инструментов Костанайской

филармонии под управлением Н. Молдахметова значилось произведение Ермурата Үсенова «Шақшақ Жәнібек», посвященное батыру Жанибеку. Композитор написал его специально для этого коллектива как знак большого доверия к творческому потенциалу оркестра и дирижера, эксклюзивные права на исполнение принадлежат также этому коллективу. Второе произведение, с которым выступил оркестр, совершенно иное – «Sleigh Ride» американского композитора Лероя Андерсона. Оркестровая версия этой пьесы была записана в 1949 году знаменитым Boston Pops Orchestra под руководством знаменитого Артура Фидлера и с тех пор считается эталоном легкой эстрадной музыки. Смелый эксперимент был положительно воспринят зрителями и профессионалами, а для Молдахметова работа над аранжировкой и исполнение знаменитой пьесы явилась новым дирижерским опытом.

Большим музыкальным событием 2017 года в Костанае стала обширная программа, с которой выступил уроженец города оперный певец и солист театра «Астана–Опера» Сундет Байгожин совместно с Айзадой Капоновой, Мейрой Байнеш и многими другими известными казахстанскими солистами. В их исполнении прозвучали «Granada» Августина Лара, «Passione» Николы Валенте и Эрнесто Тальяферри, «Тройка» Петра Булахова, куплеты Олимпии из «Сказок Гоффмана» Ж.Оффенбаха, дуэты Надира и Зурги из оперы Ж. Бизе «Искатели жемчуга», Фигаро и Розины из оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини. Аккомпанировали им Айшабиби Аскарова и оркестр казахских народных инструментов Костанайской областной филармонии им. Е. Умурзакова под управлением Назымбека Молдахметова.

Краткий обзор творчества и вклада Назымбека Молдахметова в современную музыкальную культуру Казахстана позволяет сделать некоторые выводы:

— в настоящее время казахстанская дирижерская школа опирается на творческий стиль и высокий уровень первых казахских профессиональных дирижеров;

— их влияние на Назымбека Молдахметова прослеживается как преемственность от Айткали Жайымова, в свою очередь воспринявшего стиль и уровень дирижерского искусства от Нургисы Тлендиева, Фуата Мансурова;

— уровень маэстро Молдахметова позволил не только сохранять эти традиции, но и вести активный творческий поиск новых интерпретационных и исполнительских возможностей народных инструментов;

— Н. Молдахметов сыграл исключительно важную роль в развитии музыкальной культуры Костанайской области;

— в современное время музыкальные традиции казахского народа опираются на высокий исполнительский уровень музыкантов и роль дирижера как генератора творческих поисков в области контаминации музыкального фольклора и академической музыки.

Литература:

1. Акпарова Г. Т. Камерно–инструментальная соната казахстанских композиторов: эволюция и особенности стиля. – Вестник КемГУКИ, 2017, № 41. – С. 131–143.

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

3. Букунева Д. М. Особенности казахской музыкальной культуры в XX веке – традиционное и профессиональное искусство. Система ценностей современного общества, 2010, № 16. С. 77–85.

4. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980–х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана, 2003. – 232 с..

5. Мылтыкбаева М. Ш. Взаимодействие традиций в культуре (на примере «казахского вальса»). – East European Scientific Journal, 2016, № 8. – С. 100–102.

6. Недлина В. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий. дис. … канд. иск. Москва, 2017. – 344 с.

7. Харламова Т. В. Стилевые тенденции академической музыки постсоветского Казахстана (1991–начало 2000–х гг. – Культура и искусство, 2019, № 2. – С. 65 – 71.

8. [Электр. ресурс] КГКП «Костанайская областная филармония им. Е. Умурзакова». Режим доступа: http://mirkostanaya.kz/kgkp-kostanajskaya. Дата обращ. 15.12.21.

9. [Электр. ресурс]. В Костанайской областной филармонии новый руководитель. Режим доступа: https://kstnews.kz/news/culture/item-47499. Дата обращ. 29.11.2018.

10. [Электр. ресурс]. В Костанае организовали международный форум дирижеров. Электр. ресурс. Режим доступа: https://kaztag.kz/ru/news/v-kostanae-organizovali-mezhdunarodnyy-forum-dirizherov. Дата обращ. 14.12.2021.

11. [Электр. ресурс]. I Международный фестиваль-парад дирижеров «Жастық шақ», посвященный 100-летию Народного артиста Казахской ССР Рустембека Омарова. Режим доступа: http://filarmonia-pavlodar.kz/journal/view/1/675. Дата обращ. 15.12.21.

Altynbek Akniyet, Dosanova K.K.

THE EARLY STAGE OF THE FORMATION OF ETHNO-FOLKLORE ENSEMBLES IN THE VARIETY ART OF KAZAKHSTAN

Акниет А.А. ,
Досанова К.К., к.п.н., профессор

ФОРМИРОВАНИЕ ЭТНО-ФОЛЬКЛОРНЫХ АНСАМБЛЕЙ В ЭСТРАДНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА (РАННИЙ ЭТАП)

Сегодня проблема описания типологических особенностей современной музыки Казахстана подробно и разносторонне рассматривается музыковедением. Уровень развития современного казахстанского эстрадного искусства научно оценивается и анализируется профессиональными музыкантами и музыковедами. Например, были выявлены роль и значение отдельного инструмента в этнофольклорном эстрадном ансамбле (домбра, кобыз) и общие тенденции развития эстрадной музыки всех тюркских народов. Но в этой области еще предстоит рассмотреть множество вопросов.

Тема становления отечественного эстрадного искусства и ее связь самодеятельными песнями была затронута в работе Г.А. Абдрахман [1], а уровень качество этой взаимосвязи прослеживается в исследовании И.Г. Кайсиди [4]

Концептуально первые докторские дисертации в области эстрадного искусства [7] были связаны с рыночными горизонтами казахстанской поп-культуры с различными специальностями (продюсер, звукорежиссёр, имиджмейкер и др.), были рассматрены вопросы дефиниций, содержание и этимологическое объяснение понятий «артистичность», «поп-арт» и «поп-культура» и т. д.

Данные первые работы является полноценными исследованиями, в котором научно проанализированы особенности развития эстрадного жанра и этапы становления. Искусствовед И. Кайсиди: отмечает, что качество развития казахстанской эстрады меняется каждое десятилетие, он связал ее этапы в 40-х и 60-х годах XX века с деятельностью ансамбля «Дос Мукасан» [4, с.43]. Исследователь считает, что в 90-е годы XX века образ эстрады был направлен на создание модели песни «национальный стиль». Вместе с тем в этот период к искусству добавились законы рынка шоу-бизнеса, а тенденция многовекторного развития в эстрадной музыке привела к художественному плюрализму. Исследователь Мухитденова Б. в своем исследовании рассматривает вышеуказанные стадии поэтапно [7, с.132-133].

Особое внимание исследователь уделил вестернизации эстрадного искусства в стране в период последней четверти XX - начало XXI века. В то же время он отметил, что сильная волна эстрады, характеризующаяся нынешним национальным имиджем, продолжилась в творчестве самостоятельных этно-фольклорных ансамблей [5, с.121]. Иными словами, ранние этапы (30-60-е годы XX века) развитие от исполнения народных песен на фортепиано и в сопровождении оркестра до европеизированной обработки народных песен, к модернизации фольклора в произведениях ансамблей XXI века [5, с. 133]. Творчество этно-фольклорных ансамблей, начавшееся в 1990-е годы, в данной научной статье специально расматривается впервые, она требует дополнительного эмпирического изучения истории развития.

В связи с этим в данном разделе будет проведен специальный научный анализ различных видов и направлений этно-фольклорных ансамблевых коллективов в эстрадном искусстве Казахстана, уровень их развития и достижения коллективов, а также описание кругозора и стилистических направлений развития этно-фольклорных художественных коллективов. Особое внимание уделяется творческим поискам ансамблей на новом этапе развития традиционной казахской эстрады.

Особое влияние на формирование этно-фольклорных ансамблей в стране как отдельного направления эстрадной музыки оказывают два основных направления искусства. Одно из них – фольклорно-этнографические ансамбли, сформировавшиеся в 70-е годы XX века и раскрывшие на эстраде свою особенность и самобытность, а второе русло – зарождение и развитие вокально-инструментальных ансамблей (ВИА). В этой статье будут описываться стилистические направления этно-фолклорных эстрадных групп и процесс становления в целом.

Исследователь С.А. Кузембаева [5] одна из первых подчеркнула роль ансамблей в оперном искусстве Казахстана. Исследователь обращает внимание на постепенное усложнение ансамблей в произведениях Брусиловского, особо подчеркивая полифонические (линейные, ленточные, контрапунктные, вспомогательные) средства ведения голосов, развившиеся из единого унисона.

Позднее, после камерных дуэтов (Ришат и Муслим Абдуллины, Искандер Хасангалиев и Нургали Нусупжанов и др.), появление первых ВИА (вокально-инструментальных ансамблей) в 60-70-е годы XX века описывалось лишь в отдельных статьях. Однако эта отрасль казахстанского музыкального искусства оставалась вне поля зрения профессиональных музыковедов. Одним из первых фольклорно-этнографических коллективов в Казахстане был оркестр «Отырар сазы» под управлением Н. Тлендиева. В 1979 году ансамбль был образован из

8 студентов и преподавателей факультета народных инструментов Алматинской государственной консерватории имени Курмангазы около Жамбылской государственной филармонии, а его руководителем был научный деятель, музыковед Б. Сарыбаев. Б. Сарыбаев занимается коллекционированием и изучением старинных казахских музыкальных инструментов с 1964 года. В 1968 году ученый организовал небольшой ансамбль национальных музыкальных инструментов. Он руководил открытием частного музея из более чем 250 музыкальных инструментов, найденных им, большинство из которых он научно описал и классифицировал по типу, серии, звуковой структуре, способу игры в изданной и переизданной книге «Казахские музыкальные инструменты» 1978 и 1981 годах. Исследователь с самых первых парах обеспечивал научное направление ансамбля [3, с. 8].

Сарыбаев Б. решил назвать ансамбль «Отырар сазы» в честь инструмента «саз сырнай», который когда-то был найден в Отраре.

В 1982 году, когда ансамбль был реорганизован в оркестр «Отырар сазы», его дирижером стал народный артист, композитор Нургиса Тлендиев, который и представил оркестр миру. В 1994 году на Всемирном фестивале в Северной Корее оркестр «Отырар сазы» завоевал первое место и золотую медаль. После ухода одного из основателей и дирижера оркестра, 5 ноября 1999 года, оркестру было присвоено имя Нургисы Тлендиева, а в 2000 году — ученое звание. [2, с.12]

Немалый вклад в возрождение интереса к казахской традиционной музыке внес и известный музыковед и этнограф Узбекали Жанбеков. Как организатор нескольких фольклорно-этнографических ансамблей, он способствовал возрождению этого явления в стране. При участии ученого были созданы ансамбли «Шертер», «Гасырлар пернеси», «Сазген», «Адырна». Кроме того, в 80-х годах XX в. При поддержке Жанибекова был организован ансамбль народного танца «Алтынай». С момента своего создания в 1981 году фольклорно-этнографический ансамбль «Сазген сазы» при Музее казахских народных инструментов ставит своей целью популяризацию народной музыки. Поскольку участники ансамбля активно занимались поиском и реставрацией старинных музыкальных инструментов, каждый из них овладел несколькими инструментами. В ансамбле среди музыкальных инструментов таких как сыбызгы, жетыген, саз сырнай, шертер и др. возрождались так же древние адырна, сазген, наркобыз.

Наряду с народными кюями постоянно обновляющийся фольклорно-этнографический ансамбль постоянно пополняется произведениями профессиональных композиторов, таких как Курмангазы,

Таттимбет, Сугир, и выступает не только в нашей стране, но и за рубежом, в том числе в Швейцарии, Югославии, Индии, США, Турции, Германии, Японии Кореи, Голландии, Италии, Испании, Китае, Австрии, Греции и Франции подняли флаг нашей страны и имидж национального искусства. Работа ансамбля отличалась художественным вкусом, способным соответствовать самым высоким стандартам, традиционными особенностями игры на народных инструментах, выкройками казахских национальных костюмов, сшитыми по этнографическим лекалам. В 1985 году вновь открытый фольклорно-этнографический ансамбль получил название в честь древнего музыкального инструмента адырна, обнаруженного при археологических раскопках в Иссыкском городище сакского периода близ Алматинской областной филармонии имени Суюнбая. Созданный по инициативе У. Жанибекова для популяризации и возрождения национального искусства, коллектив прославился не только у себя на родине, но и за рубежом благодаря высокому уровню исполнительского мастерства и внимательному отношению к духовной культуре народа.

В шестидесятые годы, когда пробуждалось национальное сознание и были серьезные противоречия, наше духовное искусство находилось в большом конфликте. В то же время иностранное влияние в духовной сфере было велико. Новые европейские ритмы, такие как «Битлз», заиграли и распространились среди молодежи. На столь многослойном этапе казахское общество озаботилось выходом из тупика в духовном мире. Созданный летом 1967 г. на любительском уровне ансамбль эстрадных вокальных инструментов «Дос-Мукасан» был нацелен на эффективное разрешение этих противоречий [6, 337 с.].

С 1972 года художественным руководителем ансамбля был композитор Мурат Кусаинов. Первоначальный его состав входят Д. Сулеев (баян), К. Санбаев (гитара), А. Литвинов (барабан). В последующие годы ансамбль расширился, и присоединились М. Молдабеков, К. Ажибаева, Ш. Омаров, Б. Жумадилов, Н. Кусаинов. Новизна первоначальных поисков ансамбля заключается в том, что в репертуар входят казахские народные песни («Назконыр», «Ахау бикем», «Он алты кыз», «Сулу кыз», «Кудаша», «Ауылын сенин иргели» и др.). Музыкальные инструменты сопровождались домброй и шанкобызом.

В репертуар ансамбля входят песни казахстанских композиторов тех времен («Сагындым сени» - Е. Хасангалиев; «Алатау», «Куа бол» - Н. Тлендиев, «Жыр жазамын жүрегимнен» - Г. Жубанова; «Шофер келди қырманга» - С. Мұхамеджанов т.б.) вместе с этим произведения участников ансамбля «Той жыры», «Кут мени» - Д. Сүлеев; «Кайдасын» - Молдабеков; «Куанышым менин», «Туган жер» - М. Құсай-

ынов), так же в репертуаре ансамбля песни народных композиторов (Естай, Акан сери и др.). Главным достижением артистического коллектива на тот момент стало первое стилистическое исполнение традиционного фольклора в новом эстрадном стиле. Особенно ярко национальный стиль проявляется в таких сложных произведениях, как рок-опера «Жеруйык» (1980), «Дала жане гарыш» (1985).

Первые эстрадные композиции, выпущенные «Дос-Мукасан», получили широкую известность и стали образцом для подражания для следующего поколения молодежи. Эти произведения были тепло приняты не только в нашей стране, но и в Ташкенте (Всесоюзный фестиваль дружбы народов, 1971 г.), Минске (конкурс профессиональных исполнителей, 1973 г.), Берлине (1973 г.), Москве (Международный фестиваль молодежи и Студенты, 1985). Одним из плодов творчества и поиска исполнителей художественной группы стало присвоение в 1974 году звания «Лауреат премии Ленинского комсомола Казахстана» [6, с.338].

Изначально, когда у ансамбля возникал вопрос с репертуаром, его участники стремились исполнить казахские народные песни и песни народных композиторов с современными музыкальными обработками. Главной трудностью в этом направлении был свободный и очень сложный ритм традиционных казахских песен. Поначалу сложно было сразу сочетать народные песни с электронными инструментами в составе эстрадного квартета. Однако в результате творческих поисков монодия, наложившая свой отпечаток на степную жизнь казахских песен, была распространена на несколько голосов, украшена электронными инструментами, игралась одновременно несколькими голосами и видоизменялась в ритмический рисунок [6, с.344].

«Дос-Мукасан» был окружен советской идеологией и прославлял традиционное национальное искусство. В настоящее время ансамбль имеет почетное звание «Легенда казахской эстрады».

В последствии в Казахстане было много творческих коллективов, одни из которых подражали ансамблю, положившему начало ВИА, перенемали его черты стиля, другие же наоборот по своему пытались доносить традиционное звучание на соврменный лад.

Литература:

1. Абдрахман Г. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 176 с.

2. Аманжол Б. Казахский оркестр Нургисы Тлендиева // Тілендиев Нұрғиса Ататолғауы. Күйлер. – Алматы: Өнер, 2005. – т. 400 б.

3. Аравин Ю. Гений XX века // Казахстанская правда. – 2015, апрель – 17.

Е.Г.Брусиловского: автореф. ... канд.иск. – Алма-Ата, 1971. – 27 с.

4. Кайсиди. И.Г. Становление вокально-эстрадного исполнительства в современном искусстве Казахстана: дисс. … доктора философии (PhD): 6D040800. – Алматы, 2018. – 164 с.

5. Кузембаева С.А. Ладо-гармоническая основа ранних опер Е.Г.Брусиловского: автореф. ... канд.иск. – Алма-Ата, 1971. – 27 с.

6. Майғазиев С. Дос-Мұқасан – қазақ эстрадасында этно-фольклорлық ансамбльдердің негізін салушы // «Рухани жаңғыру» бағдарламасын жүзеге асыру аясында заманауи театр өнерінің даму тенденциялары» атты Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдары. – Алматы, 2018. – Б. 337-347.

7. Мухитденова Б. Развитие искусства музыкальной эстрады и артистизма исполнителей Казахстана: дисс. … доктора философии (PhD): 6D041600. – Алматы, 2018. – 159 с.

Berekesheva O.N.
Balagazova S.T.,

NONVERBAL SEMANTIC COMMUNICATION IN CONDUCTING PRACTICE

Берекешева О.Н.
преподаватель Алматинского
музыкального колледжа им. П.Чайковского
Балагазова С.Т.,
к.п.н., асс.профессор Казахского национального
педагогического университета им. Абая

НЕВЕРБАЛЬНАЯ СМЫСЛОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ДИРИЖЁРСКОЙ ПРАКТИКЕ

Способность к невербальной смысловой коммуникации в дирижёрской практике рассматривается нами как важнейшее профессиональное качество хормейстера. При общении с музыкой «невысказанные слова» могут более глубоко отразить суть происходящего в сознании дирижера и исполнителей как смысловые сигналы, отражая процессы в подсознании, обостряя реакцию участников хора, вплетаясь в ткань межличностного общения [1, с.32].

Научиться устанавливать связи между своими чувствами, жизненным опытом и услышанной музыкой, научиться воспринимать жесты в процессе восприятия и исполнения музыки с бесчисленным количест-

вом чувственных нюансов и эмоциональных переживаний, благодаря смысловым понятиям, позволяет музыкальные образы переплавлять в личностные, иногда очень своеобразные. Психологи считают, что умение читать и понимать смысл невербальных сигналов – важнейшее условие успешного общения и преодоления возникающих в нем психологических барьеров. Каждое движение дирижера должно находить отклик в сознании исполнителей, ибо здесь на первый план выходит знаковое, внеречевое общение. Жест и мимика его должны стать интонационно-образной «клавиатурой», ведь, «передавая выразительными жестами характер музыкальных образов, дирижер одновременно делает более активными, конкретными и выразительными и сами музыкальные представления, порождающие жесты дирижера» [2, с.57].

Знания, умения и навыки в области невербальной коммуникации следует перевести на уровень смыслового и практического осознания дирижера и должно отразиться в музыкально-исполнительском процессе, поскольку «невербальные средства являются важнейшим дополнением речевой коммуникации, вплетаясь в ткань межличностного общения. Роль невербальной коммуникации определяется не только тем, что она усиливает речевое влияние на коммуникатора, но и тем, что помогает участникам общения выявить намерения друг друга и делают процесс коммуникации более открытым» [3, с.32].

Развитие коммуникативной компетенции осуществляется на практико-ориентированном курсе "Хоровой класс", нацеленный на обучение исполнителей технике и приемам невербального общения в хоровом коллективе.

Невербально-коммуникативные навыки позволяют донести невербальные действия в типичных музыкально-исполнительских ситуациях до автоматизма и свободно использовать невербальный «словарь» в музыкально-хоровой практике. Содержание музыкально-коммуникативных навыков составляет:

– свободное (произвольное и непроизвольное) применение невербальных средств общения в хоровом процессе;

– мимическое и телесно-пластическое выражение пространственно-временных характеристик музыкального произведения;

– налаживание обратной связи с исполнителями с помощью невербального языка (визуальный контакт: мимика и др.).

Следовательно, дирижерский жест и является одним из элементов невербальной коммуникации. Дирижерский жест является "проводником" для передачи музыкального смысла и направлен на живое ощущение музыки, рождающееся из участия в коллективном музицировании. Тогда возникает подлинное осмысление музыкального произведения,

которого, по справедливому замечанию Б.В.Асафьева, нельзя добиться с помощью одних пояснительных речей. «Только тогда, когда человек ощутит изнутри материал, которым оперирует музыка, яснее почувствует он течение музыки вовне … ибо нельзя воспринять всем существом, а не рассудком только творческих достижений, если хоть на миг, на малый момент жизни не почувствовать себя творцом или соучастником-носителем чьих-либо творческих замыслов, то есть исполнителем» [4, с.150-151].

Вместе с тем, особую значимость приобретает художественно-выразительная дирижерская техника – важнейшая область проявления исполнительского процесса. Взаимосвязь и взаимообусловленность музыки и жеста В.Л. Живов формулирует следующим образом: музыка определяет выразительность жеста, жест конкретизирует сущность музыки, помогает раскрыть её смысл [5].

Следовательно, источником пластической выразительности выступает сама музыка, музыкальная речь. Однако, жест дирижера должен не следовать за музыкой или иллюстрировать её, а вызывать к жизни то или иное звучание, воздействовать на исполнителей и на исполнение. Ни одно самое экспрессивное движение рук не окажет своего действия, если мимика и взгляд дирижера не будут соответствовать значению жеста. Главная задача хормейстера – предупредить, подсказать, в каком характере, в каком нюансе, каким образом следует исполнить тот или иной фрагмент произведения.

Для образной выразительности дирижерских жестов очень важна их связь с пространственными ощущениями (высоты и глубины, узости и широты, приближения и удаления), которые довольно часто ассоциируются с представлениями весомости и легкости музыкальных образов. Наблюдения и ассоциации оказывают хормейстеру огромную помощь в поиске наиболее выразительных движений и жестов, адекватных характеру музыкального образа. Владение функциями дирижерского жеста позволит специалисту определить смысл художественно-образного содержания музыки и повлиять на качество исполнительского процесса. Следующие функции, как темп, метроритм, вступление и окончание не исчерпывают всех задач, которые необходимы в руководстве исполнением музыки. Сюда относятся приемы изменения динамики, интенсивности и окрашенности звука, акцентировки, артикуляции, фразировки; приемы, с помощью которых наглядно обозначаются различные смысловые связи, присущие музыкальной речи, жесты, способствующие выравниванию хорового строя и ансамбля.

Выразительные возможности жеста наиболее сильно и ярко проявляются в динамической звучности, способы которой очень разнооб-

разны и зависят от стиля произведения, характера музыкального образа и от индивидуальности дирижера, его темперамента, эмоционального склада, специфики аппарата хормейстера. Передача большой шкалы градаций звучности требует от специалиста владения более обширным арсеналом дирижерских средств и исполнительской гибкости. Значительное влияние на характер жеста оказывает тип фактуры, так как насыщенная, тяжеловесная фактура отображается соответственно тяжелым, массивным жестом с использованием предплечья и плеча, а прозрачная – легким кистевым движением. При этом, как правило, более плотная фактура передается в нижней плоскости тактирования, а более легкая - в верхней. Для выбора жеста имеет место склад письма хорового изложения, когда дирижер вынужден менять величину, объем жеста и уровень плоскости тактирования в зависимости от того, преобладает ли мелодический, подголосочный или аккордовый склад, аккордово-гармоническое, гомофонно-гармоническое или полифоническое изложение.

В концертной практике дирижеры хора нередко прибегают к приемам и жестам, способствующим активизации артикуляции исполнителей. К таким приемам могут быть отнесены утрированное, энергичное, но беззвучное проговаривание слов и специальные жесты, имитирующие работу артикуляционного аппарата, например, чередование «распахивающегося» движения пальцев с собирательным движением; жесты, вызывающие ассоциативные представления, - выталкивающие, разбрасывающие, отбрасывающие, прищелкивающие и т.д. Выразительность жеста во многом зависит от глубокого постижения стиля и характера произведения, в отборе и щлифовке тех дирижерских средств, которые соответствуют музыке, исполнительским задачам и индивидуальным особенностям самого хормейстера. Важно всегда помнить, что техника дирижирования, как одна из внешних форм проявления исполнительского процесса, является лишь средством раскрытия конкретного музыкального содержания, зеркалом внутренней творческой жизни музыканта. Только в том случае, если дирижер осознает свою функцию как интонирование музыки, раскрывающее драматургию и образный строй произведения, управление хором становится искусством.

Естественность дирижерского языка, широкие связи и ассоциации с жизненной практикой делают его понятным не только исполнителям, но в определенной мере и слушателям. Выдающийся композитор И.Ф.Стравинский отмечал, что зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых вытекает музыка, совершенно необходима, чтобы охватить эту музыку во всей её полноте [6]. Именно совпадение зрительского со слуховым ощущением, соответствие того или иного

дирижерского жеста характеру данного образа, звучания имеет для слушательского восприятия огромное значение. Дирижеры, которые не переводят адекватно звуковой образ своей пластикой и жестом, не смогут достичь такого контакта со слушателями и той атмосферы в зале, какую создают хормейстеры, в совершенстве владеющие этим даром.

В частности С.А.Казачков очень тонко подмечал, что дирижерская техника является важным, но далеко не единственным компонентом искусства дирижирования. Если дирижер не обладает развитым музыкальным мышлением, воображением и волей, если он не разбирается тонко и уверенно в огромном разнообразии жанров, стилей, форм и выразительных средств музыки, если его репетиционная техника слаба и в работе с хором или оркестром он беспомощен, то никакая внешняя дирижерская техника не восполнит эти решающие компоненты его профессионально-художественного облика. Дирижерская техника, по мнению автора, является средством воплощения творческих замыслов, а не самоцелью [7, с.110].

Дирижерский жест имеет реальность лишь в более широком контексте высказывания, выступая средством передачи согласования смысловых позиций. Осознавая себя как субъекта исполнительской деятельности, свою позицию, осмысливая ситуацию, объекты ситуации, хормейстер использует жестикуляцию, которая выполняет функции не только выражения состояния, регулирования процесса общения с исполнителями, но и характера отношений, самоорганизации деятельности. На любом этапе управления хором, разучивания произведения дирижер должен руководствоваться главной целью – мастерское раскрытие идейной и художественной сущности музыки и связывать с этой целью ближайшие технические задачи.

Литература:

1. Ольхов К.А. Теоретические основы дирижёрской техники - 2-е изд. – Л.: Музыка, 1984. – 160с.

2. Мусин И.А. Язык дирижерского жеста. – М.: Музыка, 2006. – 351 с.

3. Рогов Е.И. Психология общения. – М.: Владос, 2002. – 529 с.

4. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 161 с.

5. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. – М.: Владос, 2003. – 272с.

6. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. – Л., 1963. – 168 с.

7. Казачков С.А. Дирижёрский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – 110с.

Duissenova D.S.

ON THE QUESTION OF INTERPRETATION A NEW PRODUCTION OF YERKEGALI RAKHMADIEV'S OPERA «ALPAMYS»

Дуиесинова Д.С.
магистр искусствоведения

К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НОВОЙ ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ ЕРКЕГАЛИ РАХМАДИЕВА «АЛПАМЫС»

В рамках государственной программы «Рухани жаңғыру» направленной на сохранение национальной идентичности и на возрождение духовных ценностей казахского народа начиная с древности, в театре «Астана опера» 3 и 4 декабря 2021 года прошла грандиозная премьера оперы «Алпамыс» – одного из выдающихся творений отечественного композитора, мэтра казахского оперного искусства Еркегали Рахмадиевича Рахмадиева. Руководство театра следуя Посланию Елбасы Н.Назарбаева народу Казахстана «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру. Взгляд в будущее: модернизация общест-венного сознания» приняло решение поставить оперу, в основе которой лежит эпическое сказание о легендарном подвиге Алпамыс батыра, совершенного ради спасения родной Земли и родного народа. В 70-е годы XX века эта опера не раз была поставлена в ГАТОБ им. Абая в Алматы. Опера написана на либретто Каукена Кенжетаева и посвящена герою казахского национального эпоса Алпамыс-батыру.

Область современного оперного искусства весьма значительна, ведь за определенный срок, исчисляемый несколькими десятилетиями, отечественными мастерами были созданы произведения для музыкального театра, обладающие многообразием стилевых направлений, богатством содержания и образного мира… Концептуальной основой тематики многочисленных сочинений является воспевание свободы, независимости, любви к Родине..борьба народных масс за единство, сплочение. [1]

«Алпамыс» - это широкомасштабный героико-патриотический эпос, в котором воспевается борьба казахского народа за счастье и свободу, за родную землю. В опере батыр Алпамыс – это народный защитник, человек, готовый отдать жизнь за счастье своего народа. Прекрасен и образ его избранницы Гульбаршин, наделенной композитором такими чертами, как верность, преданность, чистота, целомудренность. Сам же Еркегали Рахмадиевич отмечал: «Образ мужественного богаты-

ря Алпамыса открыл мне отец. Среди десятков эпосов, которые он знал и пел, Алпамыс был для меня более ярким, живым, зримым… События глубокой старины несли в себе всем близкое: защита Родины, Отечества, борьба за мир и счастье народа. Мне захотелось изобразить и передать в музыке не только богатырскую мощь главного героя, а великую, неиссякаемую силу всего народа, создать большое героико-эпическое полотно» [2]. А известный казахстанский музыковед С.А. Кузенбаева пишет о музыке Е.Рахмадиева, как содействующей «возрождению национального сознания, пробуждению чувства национальной гордости» [3].

Консультантом режиссера-постановщика была дочь композитора Е.Рахмадиева – Наиля Рахмадиева. Для постановки оперы «Алпамыс» в театр «Астана Опера» был приглашен народный артист Российской Федерации, оперный режиссер, художественный руководитель камерного музыкального театра «Санкт-Петербург Опера» - Юрий Александров. Именно ему предстояла задача работать над оперным вариантом эпоса об Алпамысе, восходящего к мифологии древних тюркских народов. По словам режиссера: «Внимание творческой команды привлёк не только сюжет оперы посвященный эпическому герою батыру Алпамысу, но и стройная музыкальная драматургия этого произведения, в которой воспевается любовь и борьба казахского народа за счастье, свободу и родную землю».

Несомненно апофеозу представления способствовали мистически сказочные сцены, объемные и живописные фигуры главных героев, бутофорные и световые спецэффекты гармонично использованные режиссером в постановке данного произведения. «Жанр, который мы определили с художниками, - фэнтези. Паралельно с чудесами и превращениями на сцене кипят по истине Шекспировские страсти. К примеру, образ Тайшык-хана – это трагедия человека, убившего собственную дочь. Исполнителю к этой сцене нужно подойти очень тонко, скурпулезно. Алпамыс же выписан очень романтично, я бы сказал задушевно. Он не только виртуозно владеет оружием, но и горячо преданно любит.Это ведь тоже типично казахская тема – любящий воин, любящий богатырь» - поделился Юрий Александров.

Над постановкой оперы также работали мастера своего дела, Заслуженные деятели Казахстана: музыкальный руководитель и дирижер-постановщик – Абзал Мухитдин, главный хормейстер – Ержан Даутов; художники по костюмам – Софья Тасмаганбетова и Павел Драгунов, хореографы – Турсынбек Нуркалиев и Галия Бурибаева, директор оперной труппы – Азамат Желтыргузов. Нельзя не упомянуть и ассистентов дирижера – постановщика – Руслана Баймурзина и Алихана

Идрисова, а также ассистентов режиссера-постановщика – Наталью Кагадий и Еренбака Тойкенова. Необычайно сказочные и зрелищные сцены оперы получились благодаря работе художника по свету – Ирине Вторниковой, дизайнера по проекциям – Серджио Металли , и, конечно же, технического руководителя по проекту – Виктору Караре. Огромную поддержку и содействие в реализации проекта постановки оперы «Алпамыс» оказало министерство культуры и спорта РК.

Предполагаю, что ковидный застой, отчуждение народа от вербального восприятия шедевров европейской и казахской классики дали толчок к новой волне вдохновенных героев оперных постановок, одним из которых и стала премьера «Алпамыса». Выбор этого произведения тоже заслуживает особой похвалы, так как в настоящее время тематика национального единства, охраны территориальных границ приходятся как никак кстати. Таким образом, «Алпамыс» - поставленный в настоящее время должен быть воспринят публикой с особым интересом. Как ранее мной было упомянуто, что по словам режиссера – это фэнтези, то столь современная формулировка жанра не случайна, так как использованы современные технические приемы сценографии, видеопроекции, электронные декорации, множество световых спецэффектов для достижения скзочной зрелищности. То есть термин фэнтези в данном контексте скорее всего вытекает из технической природы новой постановки «Алпамыса», так как в музыкально-драматическом отношении опера Рахмадиева не изменилась, значит ее жанровая характеристика в современной репродукции может быть определена как «лирико-эпическая опера с элементами фентези». И неслучайно Маэстро Юрий Александров на пресс-конференции поделился с журналистами, что «...данная опера была бы интересна как взрослым, так и детям», и ведь он прав. Наши дети сейчас увлечены зарубежными фантастическими постановками «Властелина колец», «Гарри Потерра» и др., а почему же не начать воспитывать в наших детях любовь к традиционным казахским музыкальным интонациям, казахскому эпосу вот в такой современной интерпретации.

В данном случае суть заключается в бережном сохранении традиций прошлого, но с учётом изменившихся современных исторических, жизненных и художественных реалий. Речь, таким образом идет о том, что у режиссера, да и у всего общества имеются какие-то представления о прошлой эпохе, её реалиях, традициях, а также художественно-эстетических ценностях. И надо придерживаться их при постановке оперы, воспроизводить в соответствии с этими с этими представлениями, учитывая при этом, по возможности, достижения современных историков и авторские ремарки к сочинениям. Иными словами, нужно со-

хранить дух эпохи, к которой принадлежит данная опера, но так как его ощущает современный человек. При этом используются новейшие технические постановочные средства, новейшие современные музыкальные инструменты и соблюдаются некие классические традиции постановки театральных представлений и проведения спектаклей, принятые в настоящее время. Условно, такой тип постановки можно считать консервативно-музейным [4].

Много хороших слов можно написать про сюжет, про работу над постановкой и участников этого феерического оперного спектакля, но все же хотелось бы заметить, что премьера проходила два дня и каждая из репродукций оставила свое неизгладимое впечатление в воображении любитей музыки и почитателей творчества Е.Рахмадиева.

В репетициях оперы принимали участие как именитые певцы, Заслуженные деятели РК, так и молодые, но уже заявившие о своем таланте исполнители. Так партию Алпамыса слушатель может услышать в исполнении – Ержана Саипова или Расула Жармаганбетова. Зато героиню Гульбаршин в последующих постановках будут исполнять – Айгуль Ниязова, Джамиля Джаркинбаева, Жаннат Бактай, Айзада Капонова. Статичную фигуру матери-Земли готовили – Салтанат Муратбекова, Татьяна Вицинская, а властного и противоречивого Тайшык-хана – Шынгыс Расылхан, Болат Есимханов, помошницу Тайшык-хана Мыстан – Бибигуль Жанузак и Елена Ганжа. Партию верного слуги хана Тайшыка – Ултана подготовили Ерулан Камел и Рамзат Балакишев, а эмоционального и малодушного Караман батыра – Беимбет Танарыков, Ерулан Камел. Простодушного и наивного Кейкуата - молодые солисты Аблай Бекен и Алихан Зейнолла. Беспорочную и чистосердечную Каракоз – Асем Сембина и Салтанат Ахметова. И конечно же представителя эпической песенной традиции партию Жырау будут исполнять – Ерлан Рыскали, Болат Есимханов.

Согласно нотному клавиру опера состоит из пролога и трех актов, однако в опере один антракт, расположенный между II и III актами, что невольно создает впечатление о внутренней акцентировке на первую половину оперы, как экспозицию противоположных образных сфер, завязку конфликта и кульминацию (сцена когда Тайшык-хан убивает собственную дочь Каракоз). Вторая половина оперы – это развязка драмы – победа Алпамыса и спасение народа от рабства, обретения свободы и счастья на бескрайних просторах казахской степи.

Опера начинается с оркестрового вступления в прологе, ну а затем открывается занавес и перед зрителем воздвигается огромная гора – это и есть Мать–Земля, обеспокоенная тяжелыми событиями, набегами врагов, горестями народа. В шикарном, мягком тембре Салтанат Муратбе-

ковой слушатель представляет перед собой степенный, мудрый образ матери, прижимающей дитя к своей груди. Драматические эпизоды этой партии наполнены горечью, скорбью и страданием всечеловеческого масштаба. Актёрское мастерство героини будоражит воображение зрителей. Плач-жоктау выдержан по всем традициям устной народной песни траурного обряда. А Мать –Земля в исполнении Татьяны Вицинской с её яркими верхними обертонами в тембре придают образу молодой облик, выражающей свои чувства более экспрессивно.

Первое появление Алпамыса в исполнении Ержана Саипова ассоциативно можно сравнивать с героями опер М.И.Глинки и А.П.Бородина. Уверенный в своих силах батыр, исполняющий желдирме с растянутыми окончаниями фраз, самоотверженно отдаёт всего себя на подвиги за родную землю, за родной народ.

Хотелось бы отметить профессионализм в подходе к выбору состава оперной труппы каждой отдельной премьеры, ведь именно благодаря этому гармонично сочетающиеся тембры дают динамику драматургическому действию всего произведения. Так, например, выигрышно прозвучали дуэты главных героев Алпамыса и Гульбаршын в исполднении великолепных Ержана Саипова и Айгуль Ниязовой, а также Расула Жармаганбетова и Джамили Джаркинбаевой.

Характеристика оперы как лирико-эпической вытекает не только из сюжета, упомянутых героях, но и из статических музыкальных номеров, принципов картинности и арочного обрамления. Одним из таких примеров эпической драматургии является сцена Жырау – сказителя, рассказывающего в своем пении об истории народа, который появляется перед зрителями перед I актом и перед заключительной сценой-эпилогом в III акте. Жырау демонстрирует красоту своего голоса в сопровождении домбры, его окрыленное пение доносится во все уголки необъятной казахской степи.

Как принято говорить, в любом драматическом сюжете всегда присутствуют силы добра и силы зла. Так вот, в опере «Алпамыс» стан врагов олицетворяет ханство Тайшыка и понять это можно не только зная эпос, но и обратив внимание на декорации сцены «Тайшық ханның ордасы», на костюмы слуг и воинов хана, которые одеты в черные камзолы, черные шаровары, черные платья с золотой каймой по краям. Сама семантика «черного» цвета в традиционной культуре казахов отождествлялась с опасностью, злыми силами, плохими предчувствиями. А большие мифические животные в виде кошки-тигра с крыльями и клювом, а также мифическая голова в центре сцены, напоминает символ тотемного поклонения, и всё это, олицетворяет зловещий чужеземный мир врага. Композитор в своём произведении изобразил Тайшык хана

не только кровожадным, беспощадным мстителем, но и любящим, страдающим отцом.

В любой сказке, мифе, легенде среди злых героев встречается персонаж злой старухи, ведьмы – Мыстан. В двух премьера показаны две совершенно разные Мыстан, где первая – хитрая, неотразимая, независимая, жеманная, и в то же время коварная женщина, приближенная к образу Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Н.А.Римского-Корсакова. Она может решить любую проблему с помощью своих неотразимых женских чар и сладострастных речей, а также похвал в адрес хана. А вторая героиня Мыстан – это типичная «Мыстан кемпир» из казахских сказок.

Среди женских образов оперы своей решительностью, прямодушием, совестливостью отличается Каракоз, как антитеза наигранной и лицемерной героине Мыстан. Яркий, блестящий тембр Салтанат Ахметовой и Асем Сембиной достаточно тонко и точно передаёт лирический, нежный, любящий образ Каракоз, которая пожертвовала жизнью ради спасения безгрешного героя Алпамыса. А вот мужские персонажи, такие как Караман батыр, Ултан – это типичные прислужники хана, трусливые и наигранные. Внутренний и внешний контраст в образе Караман батыра обрисован в оркестровой партии при его первом появлении, когда звучит медная духовая группа и ударные, и внезапно герой начинает петь буффонное парландо, как бы впопыхах пытаясь рассказать Тайшык хану о предстоящих событиях. Заманчиво и то, что композитор не удостоил этого героя самостоятельной законченной арией, тем самым подчеркивая его бесполезность при дворе хана.

Хочу отметить хор театра «Астана Опера» за столь проникновенную сцену «Халықтың зары», в которой хор лежит на земле, в оковах, порабощенный чужеземцами. Все ждут вестей от Алпамыса, обращаясь к небу «где взять силы?», у женских голосов звучат грудные причитания, напоминающие возгласы матери-земли. Звуки деревянных духовых символизируют - озарение, как будто аруаки спустились с помощью к народу, хорал преисполнен скорби, тяготами, невзгодами, которые повисли на плечах бедного народа. Кульминационный момент этой сцены – протест духа кочевого народа. Матери оплакивают сыновей, ждут от них хоть какой- то весточки. Но все же теплится в их сердцах вера, народ борется, надеется на светлое будущее. Мужской хор выплескивает свои внутренние переживания, ярость, отчаяние, безысходность. Музыкальной Аркой заканчивается хоровая сцена и печаль окутывает бедный народ.

Каждый, кто хоть раз посетит оперу, не останется равнодушным к сцене с пастухом Кейкуатом. По режиссерскому замыслу именно здесь

зритель увидит настоящего живого козлёнка в руках добродушного, светлого и отзывчивого пастуха, освободившего Алпамыс батыра из плена. А также любой слушатель отметит проникновенное звучание симфонического оркестра с лирическим пиано и героическим tutti. На протяжении оперы звучание оркестровой партии ярко воссоздаёт фантастические, зрелищные, трагедийные события эпического сюжета.

Грандиозность замысла оперы «Алпамыс» и сплоченность постановочной группы во главе с режиссером Ю. Александровым, и конечно же, самоотверженный труд солистов, артистов хора, танцоров породила монументальный оперный шедевр, в котором каждый зритель получит свою порцию удовольствия и гордости за казахскую землю с её преданными героями.

Литература

1. Мусагулова Г.Ж. Некоторые аспекты оперного искусства Казахстана на современном этапе / World science, 1(5) т.4, 2016.
2. https://rakhmadiyev.kz/article-2.html
3. Кузембаева, С. А. Казахские оперы [Текст] / С. А. Кузембаева, Г. Ж. Мусагулова, З. М. Касимова. – Алматы : Өнер, 2010. – 248 с.
4. https://www.operanews.ru/history55.ht

Zhaylaubaev Almat

IMPROVISATION IN JAZZ

Жайлаубаев А.М.

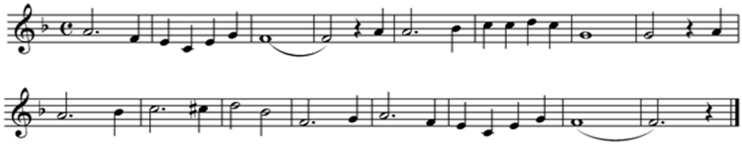
ИМПРОВИЗАЦИЯ В ДЖАЗЕ

Первые записи джазовых музыкантов появляются в 1917 году: ансамбль «Original Dixiland Jazz Band» выпустил свою первую пластинку. Музыка новоорлеанских музыкантов вызвала огромный восторг публики и коллег; количество джазовых коллективов резко увеличилось. «Если джаз становится музыкой века, то я должен играть джаз», − говорил восхищённый современник Ф. Мерабль [цит. по: 4, с. 134].

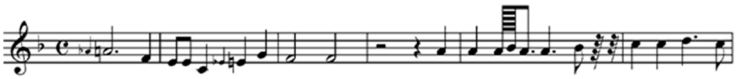
Импровизации раннего классического джаза получили название «Вариационных», так как основным методом развития материала являлся видоизменённый орнаментированный повтор темы. Музыканты придерживались следующей схемы джазовой композиции: изложение темы, коллективная импровизация, в которой солисты − корнетист, кларнетист и тромбонист − импровизировали на главную мелодию, заключительное проведение темы.

В основе ранних импровизаций могли быть положены мелодии собственного сочинения, популярные темы других авторов или же американские народные песни, легко узнаваемые слушателем сквозь мелизматические приукрашивания. Кларнетист Дж. Джоузеф вспоминал: «В Новом Орлеане никто не знал, что такое импровизация. А вот украшательство (embellishment) было понятно всем. Мы так и делали: украшали» [7]. Приведём некоторые примеры «украшения» мелодии (см. Примеры №№ 1−2):

Пример 1. *Американская народная песня «Carless Love»*



Пример 2. *Импровизация Дж. Джоузефа, тт. 1-6*



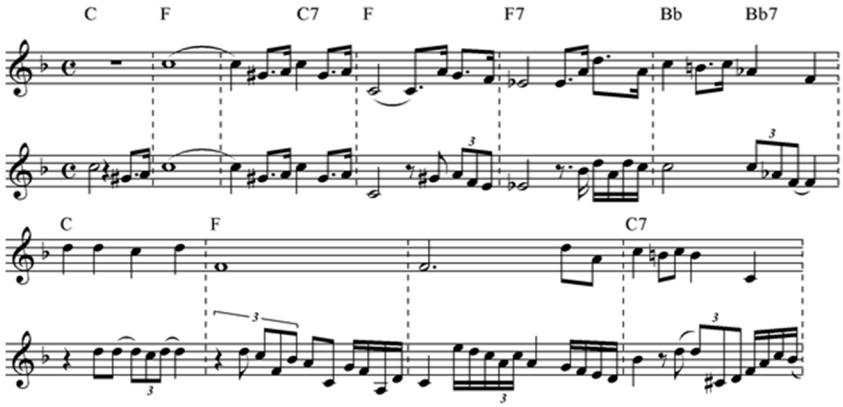
Как видно из данных примеров, система фактурной орнаментики заимствована из европейской классической музыки: форшлаги, мордент. Однако музыканты раннего джаза включали в свой «embellishment» «блюзовые» ноты (пониженные III и VII ступени), которые придавали орнаментированным мотивам специфический колорит звучания.

«Первый гений: Луи Армстронг» − так называется одна из глав книги «Становление джаза» Джеймса Коллиера. Армстронг, первый джазовый виртуоз, создал характерную исполнительскую манеру «свинг», он же придал своим сольным импровизациям художественную законченность, к которой не приблизился ни один из его предшественников. Основной метод музыкального развития сольных выступлений - также вариационный. Трубач, описывая свои импровизации, говорил: «В первом хорусе я играю мелодию, во втором – мелодию вокруг мелодии…» [5, с. 125].

Однако соло Армстронга далеки от незатейливого «приукрашивания» предшественников, они приобретают индивидуальность и характерность благодаря мастерски созданным вариациям, а также особой ритмической манере исполнения (манера свинг). Шедевром джаза критики справедливо называют импровизацию на мелодию

«West&blues». Созданная знаменитым трубачом интерпретация данного блюза – единственная инструментальная импровизация на эту тему (после Армстронга никто из джазовых исполнителей так и не решился создать свою версию). На первой строке примера № 3 приводится оригинал, на второй – тончайшее ритмическое и мелодическое варьирование музыкантом этого же блюза (см. Пример № 3):

Пример 3. *«West&blues»*



После серии записи Армстронга с коллективом «Hot Seven» в 1928 году, в числе которых был знаменитый «West&blues», критики признают трубача восходящей звездой джаза. В это время интерес к джазовой музыке значительно возрастает, и немаловажную роль в популяризации искусства сыграл, несомненно, талант Л. Армстронга.

К началу 30-х гг. джаз, ранее звучавший в небольших ресторанчиках, «переходит» в более «просторные» танцевальные залы ночных клубов. Малые составы классического джаза сменяют большие оркестры - биг-бенды. Так началось рождение нового направления «Свинг» (в самом названии указывается одна из главных стилевых особенностей, проявляющаяся в характерной свинговой пульсации). Его создатели – темнокожие и белые музыканты Ф. Хендерсон, Д. Эллингтон, Дж. Лансфорд, К. Бейси, Б. Гудмен, Г. Миллер – имели музыкальное образование, в отличие от своих предшественников.

Следуя западно-европейским традициям профессионального творчества, композиторы создают практически полностью фиксированные в нотной записи сочинения. Главным для джазовых руководителей оркестров становится создание целостного музыкально-драматургического плана произведения, а также поиск новых тембровых красок, спо-

собных придать музыке джазовый колорит. Не случаен тот факт, что Ф. Хендерсон и Д. Эллингтон специально приглашали в свои оркестры аранжировщиков − Д. Редмена и Б. Стрейхорна. Значение аранжировки и композиции в джазовой музыке периода Свинг возрастает, но значительно уменьшается роль импровизации, так как в большинстве дансингов импровизировать запрещалось (импровизации «сбивали» с ритма танцующих).

Параллельно коммерческой музыке и в противовес ей развивалось и другое направление, открывшее следующую страницу в истории джазовой музыки – направление би-боп. Новый стиль сформировался к началу 40-х гг. в результате активных экспериментов некоторых энтузиастов джаза, стремившихся к полному творческому самовыражению и свободе импровизаций. Их имена – Ч. Паркер, Д. Гиллеспи, К. Кларк и др. Вначале все эти музыканты играли в больших коммерческих оркестрах, пытаясь изнутри «сломать» штампы его музыки. За что «поплатились» увольнением: «китайская» музыка (так отзывался о сольных вставках Д. Гиллеспи во время игры бенд-лидер К. Кэллоуэй) была слишком непонятной и раздражала. Джазовый клуб «Минтон» в Гарлеме «приютил» мятежных музыкантов, где они могли вдоволь экспериментировать.

Эти эксперименты были связаны, прежде всего, с областью гармонии. Боперы придумывали «...» необычные аккордовые последовательности и всё другое, что приходило в голову», - вспоминал один из главных участников К. Кларк [цит. по 4: с. 50]. К «необычным» аккордовым последовательностям музыкантов относится «введение» в лексикон джаза аккордов с расширенной терцовой структурой (нон, -децим, -ундецимаккордов), альтерции тонов созвучий, а также метод гармонических замен (эллипсис). Но гармонические «новации» боперов не были таковыми по своей сути. Позднеромантический тип гармонии был хорошо известен джазовым музыкантам, получившим академическое музыкальное образование. Гораздо важнее – «всё другое», а именно сам метод импровизации. Главным творческим импульсом служит не основная мелодия, как это было ранее, а её гармоническая схема. Отсюда и название нового типа – «Вертикальная импровизация». Изменилась и композиционная структура, в которой удельный вес принадлежал сольным импровизациям:

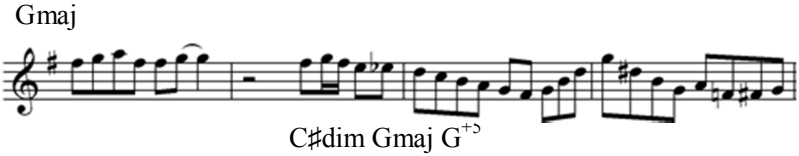
Тема −1-я импр. – 2-я импр. – 3-я импр. – Тема

(все участники) − (1-й музыкант) – (2-й муз.) – (3-й муз.) − (все)

В своих соло, интонационно не связанные с главной темой, джазмены играют мелодические мотивы и фразы, «выведенные» из её аккордовой последовательности: арпеджио, обыгрывание аккордовых

звуков, гаммообразное обороты с подчёркиванием основных тонов созвучия на сильных долях или на слабых исполнительским приёмом marcato (см. Пример № 4):

Пример 4. *«Blues In Bb», соло Ч. Паркера*



Эти мотивы и фразы в процессе развития подвергаются вариантному методу развития (обновление оборотов с возможным структурным расширением или сокращением), секвенцированию (для джаза в целом характерны транспонирующие секвенции).

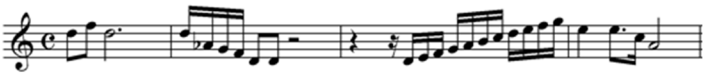
Новаторский язык стиля стал основанием для острой полемики, развернувшейся вокруг музыки Би-боп. Одни утверждали, что Боп – это высшая форма джаза, другие, напротив: «Би-боп» – не джаз» (название главы книги «История подлинного джаза» Ю. Панасье). Боперов обвиняли в увлечении скоростью (быстрый темп исполнения гаммообразных пассажей вызывал ассоциации с техническими упражнениями у Л. Армстронга), отказе от выразительности мелодий (напевные темы свинга «Настроение индиго», «Лунная серенада», «Лирическое настроение» сменяют стремительные «Головокружение», «Ко Ко», «Время пришло»), создании музыки, под которую не потанцуешь (на что Д. Гиллеспи парировал: «Беда бопа в том, что люди сегодня не умеют танцевать такую музыку. Они не слышат этот офф-бит» [цит. по 3, с.19]). Изменился и антураж джазовых выступлений: исчезли танцплощадки, появились кресла, а сами музыканты были одеты в смокинги. Они уже не позволяли себе шутливо переговариваться со зрителями. Впервые джаз освободился от эстетики развлекательного искусства.

Новый этап в развитии джазовой импровизации определила музыка М. Дэвиса. Предельный лаконизм авторских тем (темы-фразы, темы-мотивы), частое паузирование (в полтора-два такта), оригинальная ритмическая асимметрия (неквадратная группировка фраз, отказ от квадратности форм в импровизациях) – всё это составляло разительный контраст с бравурным, каскадным би-боп-стилем. «Казалось, он кладёт на музыкальное полотно лишь отдельные мазки, не вырисовывая тщательно всех деталей», − писал о музыке Дэвиса историк джаза Дж. Коллиер [5, с. 306].

Дэвис отказывается и от насыщенных гармонических схем, характерных для bop-music. Усложнённая гармоническая последовательность, созданная боперами, к концу 50-х гг. уже не вдохновляла импровизаторов. Некоторые музыканты стали признавать, что аккорды не помогают, а, напротив, сковывают фантазию. В пьесах Дэвиса нередко фигурируют всего два созвучия (например, «Milestones», «L` Assassinat de Cavala», «So What» и т.д.). Ослабление тонально-функционального порядка T S D T компенсируется возросшим значением мелодической линеарности в импровизациях Дэвиса, получивших название «Модальных». Музыкант говорил: «Я понимаю модальную форму так: идя в этом направлении, ты идёшь в бесконечность. Не нужно переживать из-за гармонических переходов…Можно сосредоточиться на музыкальной линии» [2, с. 294].

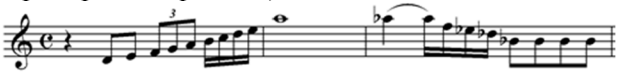
Первая модальная импровизация Дэвиса представлена в композиции «So What» (1958 г.), в которой драматургическую линию развития определяет колорирование, варьирование и противопоставление трёх ладовых сфер: «d» дорийского, «d» блюзового и «eb» эолийского. Уже в начале импровизации чередование дорийского и блюзового ладов от тона «d» (ладовая вариантность) создаёт колористический эффект игры переливов и бликов (см. Пример № 5):

Пример 5. *Импровизация, тт.1-4*
Блюзовый лад Дорийский лад



Не менее красочна ладовая модуляция в 8-9 тт. Плавным секундовым «перетеканием» от *«a»* к *«a^b»* соединяются две ладовые сферы – «белоклавишный» *«d»* дорийский и «чёрный» бемольный «e^b» эолийский (см. Пример № 6):

Пример 6. *Импровизация, тт.7-9*



Принцип ритмической асимметрии (неквадратность фраз), пронизывающий тематизм импровизации, воплощается и на более крупном уровне – композиционном. Джазовый музыкант одним из первых нарушает установленный канон: соблюдение формы темы в импровизации. В его соло грани между предполагаемыми квадратами импровиза-

ций (12+12+12) стёрты – нет ни ритмической, ни интонационной «остановки». Более того, джазмен сознательно не доигрывает 3 такта (33 вместо «положенных» 36), стремясь, таким образом, к слитности и непрерывности музыкального развития. Таким образом, импровизационность проникает и в композицию джаза, ранее «придерживающегося» строгих принципов формообразования. Новаторство Дэвиса в области джазовой импровизации были подхвачены многими исполнителями – Н. Эддерли, Дж. Колтрейном, П. Чемберсом и др. Модальный тип импровизации лидирует в джазовой музыке и по сей день.

В 1960, спустя год после триумфального выхода пластинки Дэвиса «Kind of blue», был записан не менее новаторский в плане музыкальных средств выразительности альбом «Free Jazz» саксофониста О. Коулмена. В композициях альбома нет темы как таковой, нет установленной гармонической схемы, тонального центра (атональная музыка), формы. Современникам казалось, что Коулмен и его коллектив играет фальшиво, хаотично; слушатели искали принципы, которыми руководствовались исполнители – и не находили. «На самом деле никаких «подспудных принципов» не было. Всё зависело от случая», - категорично заявляет Дж. Коллиер [5, с. 333]. Позволим себе не согласиться с историком. А для начала вспомним бунтарские 60-е гг. Америки, связанные с активными попытками негров раз и навсегда низвергнуть унизительное расовое неравенство. "Я думаю, это прекрасно, что люди с черным цветом кожи в этой стране «…» начинают понимать, кто они… Я считаю это движение замечательным, потому что моя музыка выражает страдания этих людей, независимо от того осознают они это или нет", - признавался авангардист А. Эйлер [7].

Талантливые музыканты-шестидесятники хотели совершить свою революцию теми средствами, которые имелись в их распоряжении – музыкальными. И они «освободились» от «тирании» установленного темпа, гармонических схем, тональности, композиционных структур! А «подспудный принцип» всё-таки присутствовал – это идея коллективной импровизации. Не так много джазовых музыкантов ранее задумывались о том, гармонируют ли их сольные импровизации друг с другом. Но при этом важном достоинстве свободного джаза эксперименты авангардистов, тем не менее, оказались недоступными для слушателей. Тип «Свободной импровизации», требовавший серьёзной подготовленности публики, не получил широкого признания.

Новые перспективы джазовой импровизации, на наш взгляд, связаны с музыкальными традициями национальных школ. Со второй половины XX века и по нынешний день не угасает интерес европейских джазовых

музыкантов к фольклору различных национальных культур, в том числе и неевропейских. Примером может служить творчество

Д. Гиллеспи (80-е гг.), Ю. Латиффа, Дж. МакЛафлина, Р. Шанкара, Х. Хенкока, Ч. Кореа и многих других. В свою очередь, музыканты Востока синтезируют музыкальные особенности своих культур с джазовыми новациями Запада: А. Мустафа-Заде, коллективы «Авесто», «Евразия» и т.д.

Литература:

1. Аускерн Л. Диззи Гиллеспи – Армстронг бопа // Jazz Квадрат. № 6.
2. Дэвис М. Автобиография. София-Москва, 2005.
3. Енукидзе Н. И. Популярные музыкальные жанры. М., 2004.
4. Коллиер Дж. Луи Армстронг. Американский гений. М., 2001.
5. Коллиер Дж. Становление джаза. М., 1983.
6. Лившиц Д.Р. Феномен импровизации в джазе. Автореф. дис. … канд. иск. Нижний Новгород, 2003.
7. http: //www. nestor.ru.
8. http: //www.saxstatin.com

Zhumanova Elzhana, Duisenova Dilya

CYCLE OF MINIATURES IN KAZAKHSTA

Жұманова Е. Қ., Дуиесинова Д. С., магистр искусствоведения

ЦИКЛ МИНИАТЮР В КАЗАХСТАНЕ

Фортепианные миниатюры композиторов Казахстана сыграли важную роль в становлении нового национального композиторского стиля. Композиторы разных поколений используют различные фактурные приёмы, смело экспериментируют, претворяя свои творческие фантазии благодаря возможностям фортепиано [1]. В нашей статье мы не спроста затронули тему “жанр фортепианной миниатюры в творчестве казахстанских композиторов”, так как это направление в отечественном фортепианном искусстве является актуальным и носит сугубо прикладной характер, ведь произведения данного типа выступают методической базой для детских музыкальных школ и музыкальных колледжей.

Опираясь на историю казахской музыки согласно трудам С.Кузенбаевой, У.Джумаковой, С.Кетегеновой, Т.Джумалиевой, Т.Егинбаевой и других выдающихся музыковедов, нам стало известно, что первые фортепианные произведения в Казахстане были написаны в 20–30-е гг. XX столетия именно в виде миниатюр. Это фортепианные обработки казахских народных мелодий, созданные А.В. Затаевичем. Для своих

обработок композитор выбирал наиболее яркие казахские песни, в лирическом направлении. Среди них: «Қараторғай», «Екі жирен», «Қызыл бидай», «Жайдарман», «Айнамкөз» и многие другие. Явно заметна тенденция к созданию фортепианных обработок и в творчестве композиторов последующих поколений - А. Жубанова,Е. Брусиловского, А.Гуревича,Д. Мацуцина, Л. Хамиди, М. Сагатова, Н. Мендыгалиева, Б. Аманжолова, А.Исакова, Б. Баяхунова и др [2].

Хотелось бы отметить яркие образцы фортепианных циклов у Г. Конратбаева «Степные зарисовки» («Қыз қуу», «Жайлауда», «Көкпар»), цикл В. Новикова «Символы», цикл Г.Жубановой «Миражи», циклы Ж. Дастенова «Листопад», «Картины древнего города», цикл из четырех пьес К. Кужамьярова «Лирика. Раздумье. Взволнованность. Радость» [3]. Современный репертуар юного пианиста пополнен работами Д.В.Останьковича, А.Абдинурова, С.Абдинурова, Л.А.Жумановой и других. Среди перечисленных имён – композиторы разных поколений, начиная от основателей казахской профессиональной композиторской школы, а также их учеников и заканчивая именами современных композиторов суверенного Казахстана, что свидетельствует о постоянном интересе к жанру фортепианной миниатюры и в целом фортепианного цикла.

Дмитрии Валерьевич Останькович - Казахстанский композитор, член Союза композиторов Республики Беларусь, председатель ОО «Белорусский культурный центр «Радима», педагог, общественный деятель [4], создал фортепианные циклы для детей – «Музыкальная радуга» и «Маленький братишка за роялем», состоящие из разнохарактерных программных миниатюр, которые написаны современным музыкальным языком и могут быть использованы в качестве методического материала в ДМШ, ДШИ [5], средних специальных музыкальных учебных заведениях, а также быть исполнены на концертной эстраде.

Исследуя направление «Цикл миниатюр в Казахстане» следует отметить 3 сборника для фортепиано (2012, 2014, 2019 гг.) Жумановой Ляззат Алпысбаевны. Она является ученицей Газизы Ахметовны Жубановой, членом Союза композиторов Казахстана, преподавателем музыкально-теоретических дисциплин и автором более 10-ти пособий учебного характера [6]. Одним из первых опытов по созданию цикла миниатюр стал сборник пьес, написанный в 2012 году. В него вошли 20 программных миниатюр, построенных по принципу контраста образов [7].

Все пьесы, входящие в сборник, имеют программные заголовки. Композитор, часто дает небольшие пояснения к своим пьесам из цикла, пишет об образном содержании, средствах музыкальной выразительности, а также об исполнительских задачах. «Пьесы из этого сборника –

более чем учебный материал, в них я попыталась решить эстетические и художественные задачи…» [8]. Многие миниатюры имеют эпиграф в виде четверостишия, что помогает найти эмоционально-образное настроение для исполнения той или иной пьесы. Стихи принадлежат различным российским и казахстанким авторам. Музыкальный язык, основывается на интонациях казахской и русской народной музыки. Данные фортепианные циклы очень распространены в репертуарах исполнителей разных возрастных групп учащихся, при этом, важно воспитывать в учениках более целостное ощущение музыки. Композиторы ставят цель - познакомить подрастающих музыкантов с ладами народной музыки через практическое применение сложного теоретического материала.

Использование жанра фортепианного цикла и миниатюры является актуальным направлением в фортепианном искусстве, поэтому мы считаем, что необходимо освещение данного феномена в научном аспекте. В связи с актуальностью рассматриваемой темы выделяем цель статьи - освещение жанра инструментальной музыки «цикл миниатюр в Казахстане». Исходя из цели вытекают следующие задачи: охарактеризовать понятия цикл, циклическая форма и миниатюра; проанализировать циклы композиторов Д.В.Останьковича, Л.А.Жумановой; выделить принципы единства формы и особенности стилей композиторов в данных циклах.

Циклические формы применялись на протяжении всей истории музыки. Это музыкальная форма, состоящая из нескольких связанных единством замысла, самостоятельных по строению частей. Существуют два цикла, это сюитный и сонатно-симфонический. Сюитный принцип имеет связь с танцевальными и песенными жанрами, контрастное сопоставление самостоятельных частей, тенденция к единству или ближайшему родству тональностей, порядок и характер частей, простота их строения. В свою очередь, классический сонатно-симфонический цикл, это обобщённое, значительно опосредованное претворение жанров, глубина образно-смысловых контрастов (вплоть до конфликтности), сложное тональное развитие, устоявшиеся функции и формы частей. Композиционное единство частей цикла заключается в темповой организации целого, в тонально-гармоническом, тематическом и образных связях [9].

Л. Бетховен разработал цикл со «сквозной» драматургией, в котором прослеживается лейтмотивный принцип, т.е. следование частей без перерыва и обобщение предшествующего развития в финале [10]. Говоря про черты циклов, то им присущи свободные и смешанные формы. К примеру, «прелюдия – фуга» могут объединяться в крупные циклы

(И.С. Бах, Д.Д. Шостакович и др.), где их чередование подчинено строгому порядку ладотональных соотношений [11]. В крупных вокальных и инструментальных циклах взаимодействует музыкальное формообразование и структура текста, например, в лишённых сюжетно-драматического развития в кантате, мессе, духовном концерте, всенощном. Основой любой циклической формы начиная с нот симфонических заканчивая вокальной и инструментальной музыки, относится к эпохе романтизма, для которой свойственны миниатюры – это небольшие музыкальные пьесы, чаще всего для фортепиано, но также и для других инструментов, для камерных ансамблей, оркестра.

Сборник фортепианных циклов для детей «Музыкальная радуга» Д. Останьковича состоит из семи разнохарактерных программных миниатюр, основанных на ладах народной музыки. Композитор в начале каждой пьесы даёт эпиграф и картинки, тем самым, определяя программный замысел пьесы.

Первая миниатюра «Локрийский» – написана в тональности ре минор с пониженной второй и пятой ступенями «миb» и «ляb», размер С – то есть 4/4, Alegretto scherzoso. Автор, ловко скрыл звучание данного лада встречающийся в первом и последних тактах всей пьесы, по звукам аккорда «си-ми-соль» в басу и в сопрано «фа-соль-до-ре». (Смотреть рисунок №1)

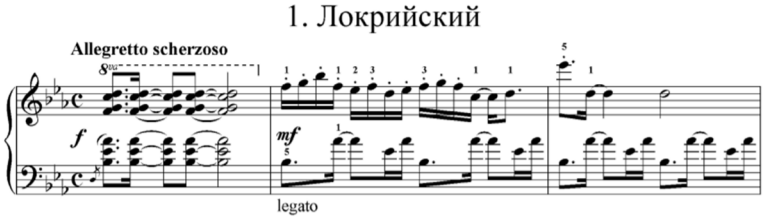


Рисунок №1

Вторая миниатюра «Фригийский» **-** написана в тональности ре минор с пониженной второй ступенью «миb», встречается в первом такте на нотах «ре-фа-миb-сиb», присутствует переменный размер 3/4, 4/4, 5/4, Moderato. Пьеса состоит из двух мотивов парапериодичности (ab ab1 ac ac1) мелодия мотива ***b*** – исполнена декламационно, то ***a*** динамично, в ***b1*** имеется ритмическое дробление, а в ***c*** синтез двух мотивов – ***a*** и ***b*** завершается переходом в ***c***1. По характеру исполнения, она скерцозная. (*Смотреть рисунок №2)*

2. Фригийский

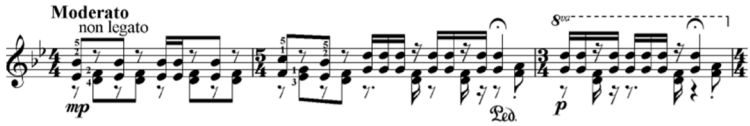


Рисунок №2

Третья миниатюра «*Эолийский*» – написана в натуральном миноре, в тональности ре минор, с переменным размером 5/8, 6/8, Largo, espressivo, cantabile, педаль на тонике «Ре». Основная мелодия проходит в правой руке, повторного строения. Имеется остинатный бас, комплементарная ритмика между басом и сопрано, и, звучит подголосочная полифония между голосами. Структура *aa1bac*, на фоне баса звучит тема в разных модусах. *Модус – это ладотональная основа*. Имеется замыкание на нотах «ре-ля» тональное, внутри обыгрывается модус ***с*** через ноту «ля» приходит к ноте «ре». По характеру исполнения напоминает шествие, контрастная, задушевная, меланхолическая. (С*мотреть рисунок №3).*

3. Эолийский

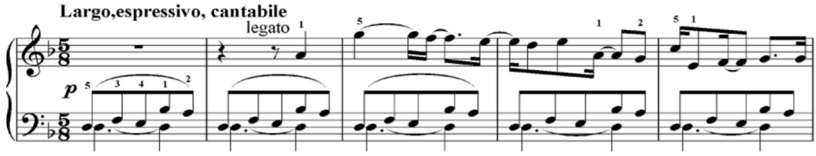


Рисунок №3

Четвёртая миниатюра «Дорийский» – написана в тональности ре минор, с повышенной шестой ступенью «ми бекар», встречается в первом такте в басовом ключе, присутствует переменный размер 2/3,3/4, Con moto, marcato. Партия в левой руке, изложена квинтовыми ходами, с гомофонно-гармоническим изложением, Мажоро-минорная система завуалирована (d-D). Развит периодичный мотив в структуре *abab*. (*Смотреть рисунок №4)*

4. Дорийский

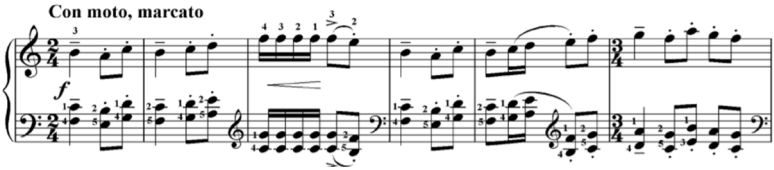


Рисунок №4

Пятая миниатюра «*Миксолидийский»* – данная пьеса, написана в тональности ре мажор с пониженной седьмой ступенью «до бекар» в басу, встречается в первом такте, также присутствует остинатное движение на нотах «ре-до», размер 4/4, Allegro. Данная пьеса связана с первым *«Локрийским ладом»*, принцип единства акцент на Тонику (от менее к большей длительности) за счёт ритмической неустойчивости. Аккомпанемент напоминает польку. В музыке чувствуется внешняя суета, больше близка к юмореске. (*Смотреть рисунок №5)*

5. Миксолидийский

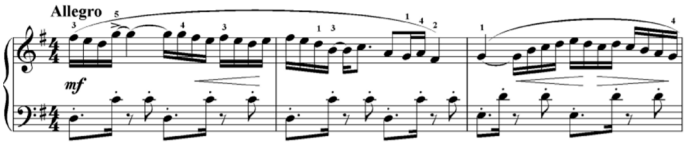


Рисунок №5

Шестая миниатюра «*Ионийский*» – звучит в тональности ре мажор в натуральном виде, с переменным размером 6/8,9/8, Sostenuto, quasi valse, основная мелодия проходит в басу. Повторного строения, ритмический рисунок в сопрано всё время повторяется. Структура *abcabb*, с переходами связана с третьей пьесой *«Эолийский ладом».* Сближается за счёт резкого скачка завершаясь на Тонике, имеется замыкание. Написан в жанре вальса. (*Смотреть рисунок №6)*.

6. Ионийский

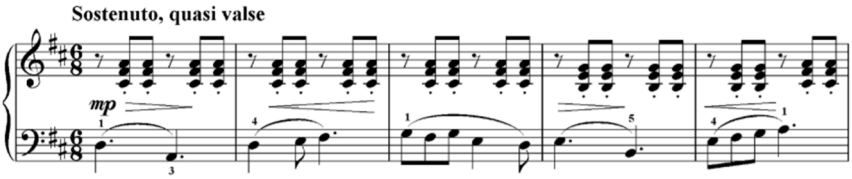


Рисунок №6

Седьмая миниатюра «Лидийский» – вновь возвращается в тональность ре минор с повышенной шестой ступенью «соль#» встречается в первом такте, сложный размер 1/4, 2/4,3/4, Allegretto, articolando. Повторного строения, основная мелодия проходит в басу. В данной пьесе выделяется тематическое ядро, за счёт 32ых нот секстолями вверху «ре-ми-фа-соль-фа-ми» и ломанных ходов в басу восьмыми, Сложно выделить тематическую структуру. Написан в жанр этюда. (*Смотреть рисунок№7)*

7. Лидийский

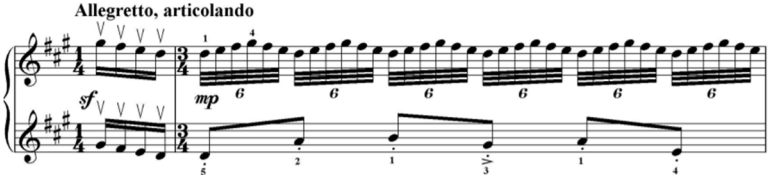


Рисунок №7

Все семь пьес, связаны с одноимённой гаммой «ре мажор – ре минор», к тому же, данный цикл уникален тем, что, помимо ладов народной музыки, они написаны в разнохарактерных жанрах. Посвящая данный сборник семи ладам народной музыке, композитор, отчётливо даёт нам понять, что музыка она многогранна и необычна [12].

Свой альбом *«Ладовые пьесы» Жуманова Ляззат Алпысбаевна* посвятила теме «Характеристика и особенности ладовых систем в контексте развития творческих навыков», в качестве нотного иллюстрирования, композитор использует свои авторские фортепианные произведения. По словам Жумановой, данный сборник можно использовать не только для учащихся в ДМШ младших и средних учебных заведений, но и в качестве гармонического и слухового анализа. Исполнение мелодии в разных ладах, позволяет учащимся вырабаты-

вать навыки импровизации, чтение с листа, сочинение мелодии, умение слышать и трансформировать мелодии по ладам народной музыки. «Ладовые пьесы» привлекли внимание отечест-венных музыковедов А. К. Нуржанову, Р.К. Дуганову, которые в своей статье «Души прекрасные порывы в своей я музе воспою...» подошли с научной точки зрения к разбору пьес. В данном сборнике, охвачена вся классификация ладов и каждая имеет своё название. В целом, 18 пьес: (*«Марш»- ионийский лад; «Скоморошьи наигрыши» - лидийский лад; «Афина» - миксолидийский лад; «Музыка снега» - эолийский лад; «Таскын» - дорийский лад; «Размышление» - фригийский лад; «Меланхолия» - локрийский лад; «Гюзель» - гармонический мажор; «Восточный напев» - дважды гармонический минор; «Шествие слонов» - дважды гармонический мажор; «Меланхолический вальс» - переменный мажоро-минор; «Шёпот волн» - мелодический минор; «Старинный замок» - фригодорийский лад; «Спор Дории и Фригии» - дорийский лад с фригийским оборотом; «Колокольный перезвон» - лидомиксолидийский лад; «Сакура» - японская пентатоника; «Гөлем минем»- минорная пентатоника; «Бабочки» - целотоновый лад)*. Первая пьеса под названием *«Марш»* написана в ля ионийском, размер 2/4, Allegro. Основная мелодия 13 тактов подряд идёт терциями в первой октаве. Ход «ля-си-до» в басовом ключе в первом такте, указывает на данный лад. Написана в 3х частной форме, гомофонно-гармоническое изложение. Структура *аа1*, заметен полифонический ответ сопрано и баса. (*Смотреть рисунок №8)*

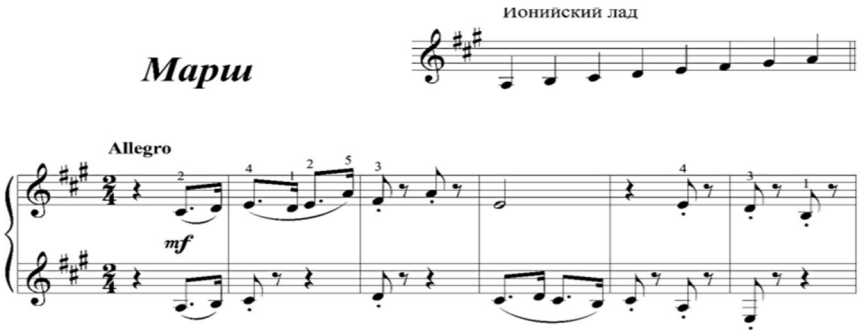


Рисунок №8

Вторая пьеса под названием *«Скоморошьи наигрыши»,* написана в до лидийском, с повышенной четвёртой ступенью «фа#» в сопрано, размер 2/4, Allegro. Весёлая, задорная пьеса, обыгрывается четвёртая

ступень. Написана в 2х частной форме, синкопированный ритм, а, двойные форшлаги изображают сопелки, гусельки. *Смотреть рисунок №9)*

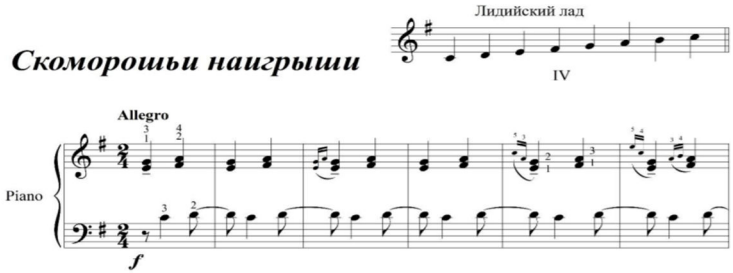


Рисунок №9

Третья пьеса под названием *«Афина»,* написана в ре миксолидийском, с пониженной седьмой ступенью «до бекар», размер 12/8, Moderato. С первого такта мелодический ход в басу –«до-си-до» указывает на данный лад. Тема проходит в басу 3 раза, а затем начинается средний раздел пьесы. В конце, тема переходит в сопрано и звучит в терцовом, квартовом удвоении. (*Смотреть рисунок №10)*

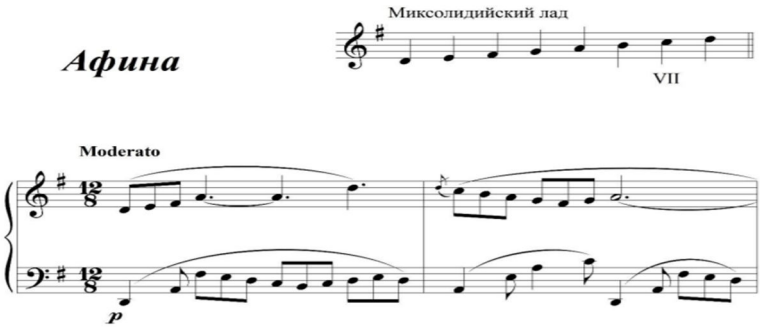


Рисунок №10

Четвёртая пьеса под названием *«Музыка снега»,* написана в ля эолийском, размер 4/4, Andante, Recitando. В басу в основном арпеджированные ходы. Два такта вступления и тема проходит в басу в 3-4 тактах, середина развитая. Встречаются секвенционные ходы в 17-19 тактах в правой руке. (*Смотреть рисунок №11)*

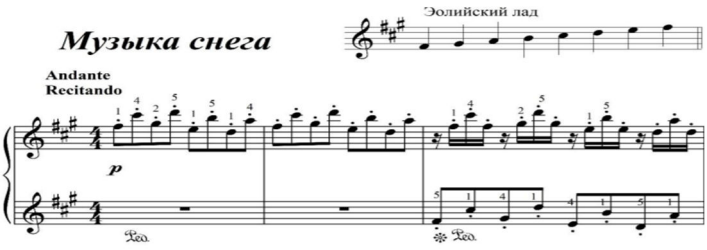


Рисунок №11

Пятая пьеса под названием *«Тасқын»,* написана в ре дорийском, с повышенной шестой ступенью «си бекар», встречается в восьмом такте в басу – «ре-си». По форме миниатюра повторного строения, состоящая из 35 тактов. Пьеса написана в 2-х частной форме. (*Смотреть рисунок №12)*

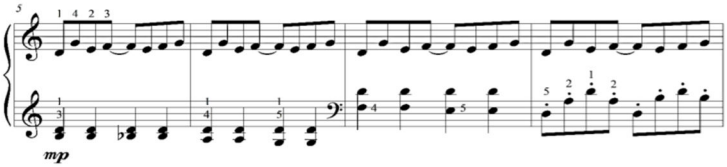


Рисунок №12

В музыке XX века встречается большое количество диатонических ладов и традиционной разновидности (семиступенные лады, мажор, минор, пентатоника, малообъёмные лады). Усложнение ладов происходит на основе модального колорирования и смешений. В итоге возникает полидиатоника – сочетание признаков натуральных ладов. Модальное колорирование – взаимодействие различных ладовых вариантов при одной тонике.

Таблица ***«ладовые гибриды»***

Лад	Ступени
лидомиксолидийский	IV#, VIIb
ионийскоэолийский	VIb, VIIb
эолийскоионийский	IIIb
фригодорийский	IIb, VI#
фриголидийский	IIb, IV#
фригоионийский	IIb,VI#,VII#

К гибридным ладам относятся пьесы №13 *«Старинный замок»* (фригодорийский лад), № 14 *«Спор Дории и Фригии»* (дорийский лад с фригийским оборотом), № 15 *«Колокольный перезвон»* (лидомиксолидийский лад).

Среди ладов народной музыки выделяются ангемитонные пятизвучные лады – пентатоника. В Японии, Индонезии, Древней Греции существовал другой вид пентатоники – гемитонный, в котором использовался пятизвучный лад с полутонами. В рассматриваемом сборнике Л.Жумановой есть 2 пьесы с гемитонной пентатоникой (№ 16 *«Сакура»* - японская пентатоника и № 17 *«Гөлем минем»* - минорная пентатоника).

Помимо вышеназванных ладов в музыкальной практике существуют и симметричные лады – целотоновый, уменьшенный и тритоновый. Пьеса №18 *«Бабочки»* написана в целотоновом ладу [13].

В сборнике «Ладовые пьесы», композитор охватывает весь спектр различных ладов: народные лады, мажоро-минорную систему, полидиатонику, пентатонику, симметричные лады. Где мы встречаем классическую для детских сборников жанровость: вальсы, песни, польки, марши. Мелодический язык отличается естественностью, гибкостью и мелодизмом. В результате практического применения всех вышеназванных ладов гармонический язык миниатюр звучит ярко, интересно и колоритно. Также композитор смело экспериментирует с фактурой, регистровостью, техничнскими приемами игры на фортепиано.

При анализе выше изученных сборников, мы пришли к выводу, что между сочинениями есть черты сходства и различия. Оба композитора посвятили свои сборники ладам народной музыки, написаны современным музыкальным языком, регистровое многообразие расширяет слуховые представление учащихся, тем самым, это помогает им в овладении тембровым богатством фортепиано, однако, различие заключается в том, что у Д.В.Останьковича пьесы небольшие по масштабу, тема ладов народной музыки в некоторых моментах ведёт скрытное голосоведение. В основном в произведениях преобладает гомофонно-гармоническое изложение, лирический жанр, фактура ясная, функциональность простая. По технике исполнения схож с домбровыми кюями.

Творчество композитора, многогранно. Он обращается ко многим музыкальным жанрам, написал ряд симфонических, камерно-инструментальных, вокальных произведений, среди музыкального творчество можно заметить произведения с казахской тематикой, к примеру, это кюй для камерного оркестра и произведения для казахских народных инструментов, интерпретация домбрового звучания встречается и в его цикле миниатюр. Композитор применяет технику

минимализма и додекафонии в своих сочинениях. Примером минимализма в творчестве Д.Останьковича можно назвать проанализированный выше цикл миниатюр «Музыкальная радуга».

Глядя на творчество Л.А.Жумановой, мы отмечаем, что композитор, близка к лирико-романтическому стилю, о технике исполнения имеются различные уровни сложности. Композитор успешно использует разработанный материал на уроках сольфеджио и элементарной теории музыки. Музыкальный язык пьес основан на интонациях русской и казахской народной музыки. Замысел композитора, это ознакомить слушателей с различными ладами народной музыки и не только. Сборник отличается программностью.

Литература:

1. Митина, Н.А. «Произведения казахских композиторов в репертуаре учащихся – пианистов детских музыкальных школ».

2. Мухитова А.К. «К вопросу о возникновении и развитии фортепианного искусства Казахстан (на примере композиторского творчества в жанре миниатюры)».

3. Сапиева М.С., Задорожная С.Н., Акбужурова С.Ж «Академическая инструментальная музыка композиторов Казахстана на рубеже 20-21вв (1980-2014гг)».

4. Ссылка на сайт «Белорусский союз композиторов» https://composer.by/Ostankovich/

5. Ссылка на сайт «Сайт для музыкантов» http://aperock.ucoz.ru/load/17-1-0-1515

6. Ссылка на сайт: «Л.А.Жуманова является ученицей Газизы Ахметовны Жубановой, членом Союза композиторов Казахстана» (текст) https://infourok.ru/user/zhumanova-lyazzat-alpisbaevna

7-8. Ссылка на сайт «Фортепианная музыка композитора Ляззат Жумановой» https://musicnews.kz/fortepiannaya-muzyka-kompozitora-lyazzat-zhumanovoj/

9. Фраёнов В.П.Музыкальная форма , 1984 год.

10. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена, 1970 год.

11. Ливанова Н.Т. Большая композиция в пору И.С.Баха, 1955 год.

12.Останькович Д.В. фортепианный цикл для детей «Музыкальная радуга», 2010 год.

13..Жуманова Л.А фортепианный цикл «Ладовые пьесы», 2020 год.

Ibrahim D.T.
Alpeisova G.T.

TRADITIONS OF MUSICAL COMPETITION IN CENTRAL ASIA AND THE CAUCASUS. DANA IBRAGIM

Ибрагим Д.Т.
Альпеисова Г.Т.
өнертану кандидаты, профессор

ОРТА АЗИЯ ЖӘНЕ КАВКАЗ ЕЛДЕРІНДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ САЙЫСУ ДӘСТҮРЛЕРІ

Ежелгі заманнан бері музыкалық сайыстар музыканттардың орындаушылық өнерін дамытуға, жаңа музыкалық туындыларын мәдени мұраға қосылуына және музыкалық аспаптарды түрлендіруге тікелей ықпал етті болады. Әсіресе сайысу дәстүрлері Орта Азия және Кавказ халықтарының музыкалық өнерінде биік деңгейде дамығаны белгілі. Түркмен, қырғыз, қарақалпақ, әзербайжан, армяндардың ұлттық музыка өнеріндегі дәстүрлі музыкалық жарыстары туралы мағлұматтар А. Затаевич, А. Жұбанов, П. Аравин, Б. Аманов, А. Мухамбетова, Б. Каракулов, С. Утегалиева т.б. музыкатанушылардың еңбектерінде кеңінен кездеседі.

Әрбір халықтың мәдениеті, тілі, әдет-ғұрпы, дәстүрлеріне деген саналы сый-құрметі, интеллектуалды күш-қайратымен өзінің ғана емес, сондай-ақ, басқа да халықтардың мәдени, рухани құндылықтарын тануға ұмтылысы, ұлттық сезімге, ар-намысқа деген сыйластық қатынасы, өзге ұлт адамдарына деген ізгі ниет, жоғары мәдениет пен сый-құрметі музыкалық сайыстарда көрініс тапқан. Ұлтаралық музыкалық сайыстар мәдениеті өзінің мәнді ішкі көрінісінде әр түрлі ел адамдарының көп ретте ұлтаралық қатынастар дамуын айқындайтын рухани байланысы деңгейін сипаттайды.

Мұндай қарым-қатынас мәдениеті нәзік қамқорлық, кеңпейілділік, ұлттық психологияны есепке алушылықты, әрбір адамның, әрбір этностың ұлттық сезімдері мен ұлттық ар-намысына деген сый-құрметті талап етеді. Осыған орай, зерттеу жұмысындағы ұлттар мен ұлыстар арасындағы музыкалық сайыстар дәстүрі екі деңгейде көрініс табатынын атап өткен жөн. Біріншісі - ішкідәстүрлік сайыстар дәстүрі, ал екіншісі – ұлтаралық музыкалық сайыстар дәстүрі. Ұлтішілік музыкалық сайыстар дәстүріне әлдебір халықтың ұлттық өзіндік ерекшеліктері жатады. Оның мазмұны әрбір халықтың тарихи дамуының қайталанбас еріктігімен, оның тіршілік ортасы ерекшеліктерімен айқындалмай қалмайды.

Ұлттық процестер әрбір ұлт шеңберінде дерексіз бірдей формада емес, қайта, оның әрқайсысы аясында әр алуан әрі өзіндік түрленушілікке ұшырай жүріп жатады. Ішкідәстүрлік және ұлтаралық музыкалық сайыстары сияқты екі деңгей өзара тығыз байланысты. Ұлттық қарым-қатынас мәдениеті берілген халықтың тарихы мен, оның мәдени жетістіктері, дағдылары, қарым-қатынас сипаты, дәстүрлері, әдет-ғұрпымен тығыз байланысты.

Түркмендердің музыкалық фольклоры халық әндері мен аспаптық музыка жанрларының көптеген түрлерін қамтиды. Олар көбінесе салт-дәстүрлермен, табиғат құбылыстарымен, еңбек үрдісімен байланысты болады. Сондақтан олар еңбек әндері («хевлум», «хереле» – жануарларды сауу), үйлену тойы («яр-яр», «куштдепде», «ляле» т. б.), бала уату («хувди»), ғұрыптық – жерлеу («агы», «тавуш», «сес этмек» – жылау, зарлау); лирикалық әндер, қыздар әндері («дамак ляле», «додак ляле», «эгин ляле», «хымыл»), көріпкелдік әндер, алтыбақандағы ойын әндері, балалар әндері («Я рамазан») және тағы басқалары. Фольклордың өзгеше түрі – «терма», «азада», «мавриги», «гапак» (қол шапалақ), «ярызи» (әншілердің жарысы). Селжұқтар мемлекетінде музыкалық өнері әсіресе Санжар сұлтанның билігі кезінде (2-12 ғ.ғ.) биік деңгейге жетті. Елордасы - Мерв қаласы Шығыстың мәдени өмірінің қайнар бұлағына айналды, онда көптеген музыканттар орындаушылық деңгейлерін көтеру үшін, феодалдар сарайларында және халықтық тойларды болатын сайыстарға қатысу үшін жанжақтан келеді. Қазақ күйшілерінің дутарда шебер тарта алатындығы түрімендер күй тартысқа қатысуының ықпалы екендігі белгілі. А. Жаңбыршин Өскенбай күйшінің (1860-1925) түркмен бахши Құлбаймен дутарда ойнап күй тартысқанын айтады [1. Б. 239].

Өзбекстанда әндік-поэтикалық сайысулар (айтыш), тәрбиелік әндер мазмұны мен ырғақтық мәтінге, құрылымға, метрлік өлшемге қарап речитатив түрінде сәйкес келген әуенмен сүйемелдеп орындалды. Ақындар халық арасында ерекше сый-сыяпатқа ие болды. Олар комуз тарту шеберлігін және импровизаторлық қабілеттерін ылғи дамытады. Олардың көбі өздерінің комуздық шығармаларын речитативті түрде, интонациялық-ырғақтың еркіндікте орындады.

Сурхандарья – этнофольклорлық аймақ, онда кушан Бактриясының кезеңінен архаикалық мәдениеттің элементтері қалды. Мұнда түрік және иран халықтарының мәнениеті мен тарихы араласты, сондықтан адамдардың үлкен бөлігі тәжік және өзбек тілдерінде сөйлейді, бұл шығармашылыққа ықпал етеді. Сурхандарьяның өнерінде, әдет-ғұрыптарында, материалдық мәдениетінде ежелгі согдийлік, түрік, шығыс-ирандық халықтардың этномәдениеттерінің өзара сіңуі сезіледі,

бұл салт-дәстүрдің, фольклор жанрлары және олардың орындалуының, музыка, билерінің, бейнелеу және қолөнерінің антропологиялық ерекшеліктерінде көрінеді.

Ежелден бері Сурхандарьяның халықтық немесе отбасы мерекелерінде аңшылық әдет-ғұрыптарға негізделген, мал шаруалылығымен, халықтық қолөнермен байланысты қалыптасқан арқанмен жүру (дорбоз), масхарабозов (скоморохтар), хазил (әндік-поэтикалық сайыстар), кураш (ұлттық күрестегі палуандарлық сайысы), кокпар немесе улок (көкпар), үлкендер мен балаларға арналған көптеген ойындар кең тараған.

Қарақалпақ халқының көркемдік шығармашылының биік түріне айтыс (айтыслык) – әндік-поэтикалық сайыс жатады, музыка оның органикалық құрылымдық бөлігі болып табылады. Айтыстың көптеген түрлері бар. Қыз бен жігін жасайтын айтыс кең тараған (кыз-жігіт). Музыкалық-поэтикалық шығармашылықтың бұл түрі қазақ мәдениетінде өз аналогиясын тапты. Қобыз аспабына көптеген жан тебірентерлік поэтикалық туындылар арналған, оларды жыраулар мен қарақалпақтық кәзіргі замандағы ақындар мен жазушылар шығарды. Жиен-жырау қобызды алғашқылардың бірі болып жырлады, ол өз аспабына толғау жанрында және айтыс дәстүрінде бірнеше түрі белгілі болған ерекше шығармасын арнады.

Қырғыз фольклорлық музыкасы соло, яғни жеке орындаушылық түрінде дамыған. Музыканттар мен әншілердің кезек-кезек сайыс түріндегі өнер көрсетулері кең тарады. Ежелде фольклор тек қана ауызша түрде ғана болды. Қырғыздар өзінің фольклорын ән және кю деп екіге бөлген. Орындаушылар бір-бірінен шығармаларды тыңдау арқылы үйренген және музыкалық шығарманың тек интерпретаторлары емес, сонымен қатар екінші авторы және жаңа нұсқаны шығара алатын. Кю ұрпақтан-ұрпаққа жеткізілді, әрі орындаушылар шығармаға өзінің өзгерістерін енгізіп отырған. Сондықтан қырғыздардың аспаптық музыкасының ерекшелігі оның көп нұсқалығында жатыр.

Қырғыздардың әндік шығармашылығының ерекше түрі ол ақындық ән шығару өнері. Ақын – халық әншісі, суырып-салмашы. Ақын өзінің әндеріне комузбен сүйемел жасайды. Ақындық шығармашылыққа суырып-салу, музыкалық-поэтикалық ойдың еркін дамуы, интонациялық-ырғақтық түрлілік, орындаудың речитативтік мәнері. Қазақ пен қырғыз күйшілері жиі ұлтаралық музыкалық сайыстар ұйымдастырған, сондай күй тартыстың бірі А.Сейдімбек өз монографиясында сипаттап берген. «Қырғыздың белгілі Манабы Шәбденнің асына қазақтың жеті уезінен адамдар қатысқан. Соның ішінде Ақмола уезінің адамдарын әйгілі күйші әрі болыс Тоқа Шоңманұлы бастап

келсе керек. Осы аста бірнеше жұп күй айтысы болып, Сайдалы Сары Тоқа қырғыздың Ыбырай Тұманұлы және Қарамолда Оразұлы деген «жас пері» атанған қос күйшісімен айтысқа түскен.» [2. Б. 92]

Кавказ елдерінде де дәстүрлі музыкалық сайыстар кең тараған. Әзербайжандық ұлттық музыкалық өнерде әндер, билер және ашуг өнерлері ерекше орынға ие болды. Ашуг репертуарында — халық әндері, дастандар, әндер-диалогтар «де йишме» - ашугтардың музыкалық-поэзиялық сайыстары орындалады. Дастандар, әндер, жырлар ұрпақтан-ұрпаққа берілген, түрленген – жыршыға тәуелді болған, оның сюжетті есте сақтау қабілетіне байланысты. Ауызша өнерді сақтауда үлкен үлесті халық жыршылары қосты. Азербайжанда ежелде бұндай жыршыларды «озан» деп атады, кешірек XVI-XVII ғғ., оны ашуг («ашиг») деп атаған, аударғанда «ғашық» деген мағынаны білдіреді.

Олар кәзіргі азербайжан ашугтарының бабасы ежелгі озандардың өміріне, махаббатына және қаһармандығына арналған ең көне эпикалық шығармасы VII ғасырға жататын халық дастаны «Китаби Деде Горгуд». 1300 жыл бұрын болған жыршы - Деде Горгуд бейбітшілікке шақырып, ерлік пен батылдықты, махаббатты және адалдықты жырлады. Озандар, ашугтар әнші және өз әндерін сүйемелдеуші болып табылады. Озандардың негізгі музыкалық аспабы гопуз – ішекті ысқышты аспап болып табылады. Кәзіргі кездегі ашугтар сегіз, он ішекті шертпелі саз аспабын тартады – сазбен би музыкасын да орындайды. Әзербайжан ашугтарын екі категорияға бөлуге болады: орындаушы-ашугтар және ақын-ашугтар. Орындаушы-ашугтар ақындық шығармашылықпен айналыспайды.

Олар кәсіби жыршы, сондықтан халықтық фольколрдың барлық ерекшеліктерін меңгерген. Бірақ өздерінің жеке шығармашылық ерекшеліктеріне байланысты дастандар мен жырларға кейбір өзгерістер енгізген. Ақын-ашугтар, жыршылық орындаушылық қызметімен қатар, өздігінен жырлар мен дастандар шығарып мәдени қорды байытқан. Сондай дарынды ақындардың арасында, Туфарганнан Гурбани (XVI ғ.), Бозалганнан Аббас Ашуг (XVII ғ.), Валех Ашуг (XVIII ғ.), Алескер Ашуг (1826–1926 жж.), Гусейн Ашуг (1875–1949 жж.) және т.б., олар ашугтық поэзияға ғана емес, Азербайжанның барлық жазбаша әдебиетіне де үлкен ықпал етті. Бұндай ашугтарды устад деп атаған, яғни көрнекті шебер деп санаған. Оларда шәкірттер мен мектептер болған. Ашугтар поэзиясын халық жақсы көрген сондықтан олардың әндері ауыздан-ауызға жеткізілген. Бұндай ауызша дәстүр бірнеше ғасырлар бойы сақталған, тек XIX-XX ғғ. ашугтық поэзиясын белсенді түрде жинақтап басылымға шығарған. Ашуг шығармашылығындағы өлең өлшемінің ең кең тарған түрі буын болып табылады.

Ашуг әндерінің көбінде шумақтық форма қолданылады. Әр шумақтың басында аспапық кіріспе бар, және шумақтар арасында аспаптық соло бар. Ұлттық поэзияның жанрлары - гошма, мухаммес, устаднаме, гыфылбенд, сонымен қатар поэзиялық формалар - герайлы, дивани, гошма, теджнис – ашуг шығармашылығының ең сүйікті түрлері. Бірақ ең негізгі жанрға қаһармандық-эпикалық түрдегі дастан болып табылады.

Дастандарда вокалдық-аспаптық фрагменттер арасында өлең түріндегі диалогтар кездеседі. Ерекше кең тараған дастанның бірі XVI ғ. Батыл қаһарман Короглу туралы. Ашугтар ежелде жалғыз немесе музыкантттар тобымен бірге ел ішін аралап, қауым алдында, тойлар мен мерекелерде сахнаға шыққан. Ашугтар репертуарында өздері шығарған, немесе басқа ашугтардың шығармалары орын алған, бірақ көбінесе халықтың сүйікті әндері орындалған. Ашугтың сахнадағы бағдарламасына эпикалық, қаһармандық немесе махаббат-романтикалық жыр дастандары енгізілген. Қаһармандық тақырыптағы «Мисри» әні ашугтардың «дейишме» деп аталатын диалог-сайыстары кезінде орындалған.

Ақын-ашугтың шығармашылығында осындай екі, үш немесе төртке дейін ашуг қатыса алатын көпшілік алдындағы сайыстар үлкен маңызға ие болған. Ән-өлеңдер осындай сайыстар кезінде экспромт түрінде шығарылған. Ашугтардың бірі сайысты бір тақырыпқа арналған шумақты орындаумен бастайды. Екінші ашуг екінші шумақты айтқанда сол тақырыпты жалғастырады, сонымен қатар өлең өлшемін, ұйқас түрін сақтап орындау керек.

Сайысты күрделілендіру үшін сайыскерлер бір-біріне жұмбақтар жасырады. Екпіннен қалып қойған, өлеңнің өлшемін өзгерткен немесе жұмбақты шеше алмаған ашуг жеңіледі де дәстүр бойынша өзінің сазын жеңімпазға беруі шарт. Бұндай атышмаларда ашугтар көркем сөзбен жұмбақты құрастырып айтуы тиіс, сонымен қатар қарсыласының жұмбағын тез арада шешуі керек. Азербайжан ашугтарының мемлекет аймақтарына бөлінген мектептері бар. Олардың жергілікті өнеріне байланысты ерекшеліктері бар. Мысалы, аймақтардың өкілдері Геокчай, Гянджа, Кяльбаджар, Газах, Товуз, Борчалы, Ширван және Сальян, өздерінің жеке шеберліктерімен ерекшеленеді және жергілікті ауызша дәстүрлерді көзінің қарашығындай сақтайды [3].

Түрік музыкалық мәдениетіндегі сайысу дәстүрлері де биік деңгейде дамыған. Ашугтардың өзіндік ерекше мектебіндегі ежелгі салттары қалыптасқан. Солардың ішіндегі негізгі дәстүрлерін тізіп айтуға болады:

1. Жалған атты қолдану.

2. Шабыттандырған аян түстен кейін ашуг болу.
3. Ұстазы мен оқушылардың арасында субординация сақтау.
4. Басқа шебер ашуггармен сайысқа түсу.
5. Осы әріптер бар сөздерді қолданбау Б, П, М, В және Ф, бұл әріптерді айтқан кезде еріндері бір-біріне тимеу керек.
6. Өлеңдер арналған адамның атын атамау.
7. Өздерінің өлеңдерін өздерінің атынан оқу.
8. Өлеңдерді оқығанда тарихи мерзімдердің жылын немесе күнін атау.
9. Басқа ақынның мәнерімен өлең шығару және оның әдістерін сақтау.
10. Сазда сүйемел орындау.

Халық шығармашылығында ашуг ақындар өздерінің өлеңдерінде шын аты емес жалған аттарын жазу дәстүрі қалыптасқан.

Ашуг ақындардың шын аттары ұмытылып тек жалған аттары әйгілі. Мысалы, Дадалыоглудың шын аты Вели, ал Сюммани аты Хюсейин, Гевхери аты Мехмет.

Дәстүр бойынша түрік ашуггары жалған ат таңдағанда осындай шарттарға қараған:

А)Жалған атты өзі таңдау керек.

- аты немесе тегін жалған ат ретінде қолдану.
- шығармашылығы немесе өмір салтының ерекшеліктеріне лайық болуы тиіс.

Б) Ұстазы немесе ұлы ашуг берген жалған атты қолдану.

- ұстаз өзінің оқушысына емтихан ұйымдастырған.
- ұстаз оқушысының стилі, таланты немесе бағытына қарап жалған ат берген.
- Шейх немесе басқа рухани көшбасшыдан жалған атты сұрау.

В)Түсінде көрген жалған атты қолдану.

Түрік халқының шығармашылығында түс тақырыбы жиі кездеседі. Түс туралы халық әдебиетінде жиі сөз қозғалады, сонымен қатар түс ашуггардың өмірі мен шығармашылығында маңызды орын алады. Ашуггар шебер болудың алдында ұстаздардың қолынан тәрбие алып қалыптасқан немесе шабыттандырған түс көрген, олар түсінде «баде» ішкен, содан кейін ашуг болған. Кейде, «баде» сұйық болған, шербет немесе су, ал кейде «баде» жеміс немесе тағам, алма, анар, жүзім немесе нан. Ең негізгі дәстүрлердің бірі ғасырлар бойы қалыпасқан ұстаз бен оқушылардың арасындағы қарым қатынас.

Ашуггар ең әйгілі шеберлерден сабақ алған және өздерінің талантына қарай дамуға тырысқан. Өзінің атынан өлең шығару үшін ашуггар ұстазынан шеберлікке үйреніп оның батасын алу керек болған.

Жас ашуг ұстаздан сабақ алған кезде өте шыдамды болуы керек. Ол ұзақ уақыттан кейін шебер ашугтан рұқсат алып өзін ашуг деп атай алған. Басқа шебер ашугтармен сайысқа түсукең тараған салт болып келеді. Осындай ашугтар сайыстары көрермендер алдында өткізілген, ондағы әр ашуг сатирика шегінен аспай бәсекелесін ыңғайсыздандыруға тырысқан.

Ашугтар жеңіске жету үшін өздерінің өлеңдерін сұрақ ретінде шығарып айтқан, ал бәсекелесі оған өлең түрінде жауап беруге тырысқан. Ашугтар арасындағы өлеңмен сайысулары «атышма» деп аталған. Олар суырып-салма түрінде саз аспабының сүйемелімен өлеңдер шығарып орындаған. Атышмаға екі ашугтан кем емес қатысатын. Осы әріптер бар сөздерді қолданбау Б, П, М, В және Ф, бұл әріптерді айтқан кезде еріндері бір-біріне тимеу керек. Ең шебер ашугтар ұстанған дәстүр болып табылады. Бұндай сайыстарда ашугтар еріндерінің арасына ине қойып атышма құрған. Егер жоғарыдағы әріптерді айтатын болса ине еріндерін ауыртып тесетін.

Өлең арналған адамның аттын атамау шарт болған. Бұл дәстүрді сақтап шығармашылығында адамның есімін жасырып өлең арнау үлкен тапқырлықты талап етеді. Сонымен қатар өлеңдерін тек өз атынан оқу керек. Ашуг ғашық болған қызбен әңгімесін суреттеп айтқанда диалогты бір өзінің атынан орындап шығарған. Өлеңдерін оқыған кезде ашугтар тарихи оқиға болған мерзімді атап өту тиіс. Ашугтар аштық жылдарын, өрт, стихиялық апаттар, эпидемиялар, соғыс болған тарихи кезең туралы сөз қозғаса міндетті түрде сол оқиғалардың мерзімін, яғни жылын немесе айын атап еске салады. Бұл сөздер бірінші немесе соңғы төртжолдықта айтылады.

Ашуг басқа шебердің стилінде айнытпай ұқсатып өлең шығара алуы тиіс. Сонда басқа ашугтың әдіс-тәсілдерін жетік меңгеруге тура келеді. Саз тарта білу де негізгі талап. Саз ашугтың ең негізгі атрибуттарының бірі болып табылады. Жалпы әзербайжандық, армяндық және түріктердің көрнекті ашугтарының есімдері мәдениет тарихына алтын әріптермен жазылған: армяндықтар - Саят-Нова, Дживан, Шерам (Грегор Тальян), Нагаш Овнатан, Мискин Бурдж, Чтиганос, Лункианос, Азбар-Адам; азербайджандықтар - Гурбан (XVI ғ.), Сары ашугов (XVIII ғ.), Хаста Касим, ашугАбдулла, ашуг Али, Туфарганлы Аббас (XVII ғ.), Дильгам Валех (XVIII ғ.), Гурбанали, Алескер (1826-1926жж.), Бозалганнан шыққан Гусейн (1875-1949жж.), Шикесте Ширин (XVIII ғ.), Шамшир, Наджаф-Кули, Асад, Микаил Азафлы (1924 – 1978 жж.), ашугПанах (1926-1978 жж.); түріктер - Ибрагим Дертлы (1772-1845 жж.), Мехмед Сейран (1807-1866 жж.), Фейзулла Чьонар (Чинар), Ашик Вейсель, Мурат Чобаноглу (1940 ж. туды). Кәсіби ақын-

ашугтардың арасында әйелдер де әйгілі: Ашуг Пери (XIX ғ.), Ашуг Амайыл (XIX ғ.), Ашуг Бэсти (1936 ж. қайтыс болды), Дильдаш (1912 ж. туды) және т.б. Әсіресе Ашуг Бести танымал болды, ол Азербайжан елі бойынша саяхаттап көптеген ашугтармен сайысты, және ізбасарлары мен оқушылары болды [4]. Бүгінгі күнде де ашугтар дәстүрін сақтап үлкен атаққа ие болған ашугтар есімдері: А. Микайылов, Б. Кадиров, А. Рустамов, Ш. Гаджиев, П. Салахлы, П. Панахов және т.б. ашугтар ақындық поэзиялық дәстүрді жалғастырып келеді. Олар концерттерде өнер көрсетеді, қазіргі өмірдегі тақырыптарға өлеңдер, әндер және дастандар шығарып жүр. 2006 жылы Түркияда халық ашуг-әншілерінің арасында Ашик Вейсель атындағы III халықаралық сайыс-фестивалі өткізілді. Ал Азербайжанда Ашугтар Кеңесі күштерімен ашугтар мұражайы ашылды.

Музыка өнеріндегі сайысу дәстүрі бір жағынан көрермендерге қызықты көрініс, әрі тыңдаушыны шығармашылық өнерге ортақтау болса, екінші жағынан, сайысу дәстүрі музыканттар үшін кәсіби өсудің жолы деп айтуға болады. Диалогиялық сайыстар көптеген ұлттық музыка мәдениетінде көрнекті орынға ие болды. Ғылымда анықталғандай, айтыс барлық түркі тектес халықтарда бар, бірақ ол әр елде өз деңгейінде, белгілі бір дәрежеде, басқадай бір қосымша жанрлармен астасып дамығаны айқындала түсті. Көптеген түркі халықтарында топтық үлгідегі әдет-ғұрып айтысы бар, ал дербес жанр деңгейіне көтерілген ақындар айтысы қазақ, қырғыз, түрік, әзербайжан елдерінде жаңғырып, қайта өрлеуді бастан кешіп отыр. Бұл – айтыстың бірегей де біртуар өміршең жанр екендігін көрсетеді.

Әдебиеттер:

1. Жанбыршин А.А. Нарату. – Алматы: Білім, 2005. – 260 б.
2. Сейдімбек А. С. Қазақтың күй өнері. – Астана: Күлтегін, 2002. – 832 б.
3. В. Кривоносов: «Ашуги Азербайджана», журнал «Советская музыка», 1938, № 4;
4. Günay T. Doğu Karadeniz Bölgesinde Atma Türkü Geleneği // I.Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. – Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976. – S.73-85

Kussainova Aigerim, Issina Anel, Ryskulov Kuanysh

COVER: COMPARATIVE ANALYSYS ON THE EXAMPLE OF THE VOCAL COMPOSITION «LIKE EVERYONE»

Кусаинова Айгерим,
студентка 5 курса эстрадно-джазового пения МГИК
Исина Анель, Рыскулов Куаныш, магистр искусства

COVER: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ НА ПРИМЕРЕ ЭСТРАДНО-ВОКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ «ТАК ЖЕ, КАК ВСЕ»

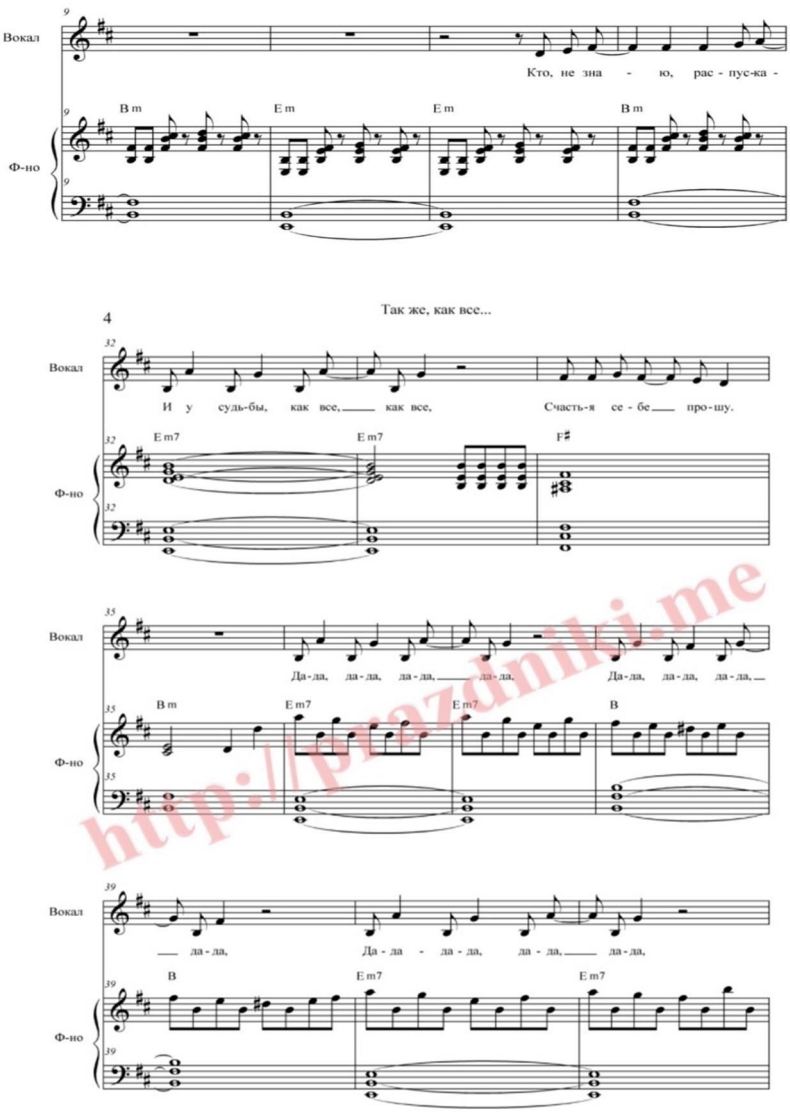
Эстрада, как неотъемлемая частица музыкального искусства XXI века особо популярна среди не только молодежи, но и в целом. Конечно, у каждой возрастной аудитории есть свои вкусы, взгляды на эстрадные вокальные песни по тематике. Безусловно, вышесказанному способствуют: экспрессивность образов, простота, художественная ясность, концентрированность и лаконичность эстрадных номеров, формирование и укрепление позитивного эмоционального тонуса зрителя [1, С.5].

Как нам уже известно, cover – от английского означает «покрывать», новое исполнение существующей песни кем-то другим, кроме изначального исполнителя. Кавер-версией называют как простую, так и сложную обработку оригинала с новой аранжировкой [5].

На сегодняшний день в мире шоу-бизнеса кавер-версия играет немаловажную роль, можно даже сказать, имеет огромную популярность. В последние десятилетия мы видим ее расцвет в основном, на таких вокальных шоу, как, *Голос, X-Factor* или *American Pop Idol.* И мы с удовольствием лицезреем тот фактор, что «новые» версии приобретают легитимность и популярность, однако, не все варианты иногда имеют колоссальный успех.

Есть и некоторые кавер-версии, которые становятся более популярными, чем их оригиналы. Примером служат такие композиции, как «I will Always Love You» Whitney Houston, «You'll see» Madonna и др.

Анализируемая композиция по своей структуре представляет 2-х частную форму с кодой (вариант группы «А'Студио») [3]. Размер: 4/4, тональность: h-moll. При разборе можно проследить тот фактор, что периоды в частях неквадратные. А точнее, куплет: 3+3, 3+3 (т.е. каждая строка куплета по три такта, а начинается каждая строчка с затакта):



http://prazdniki.me

Припев: 4+3, слоги в припеве: 4+3. По-нашему мнению, применение слогов «на-на-на или да-да-да» служит для большей популяризации песни на основе мотива припева, что и следует сказать, о быстрой запоминаемости композиции:

Мысль композитора тонко прочувствована с литературным текстом. Это можно увидеть, что на каждую ноту применяется литературный текст синхронно.

Кода представляет собой самостоятельную часть целиком на материале припева. Из предложения (строчки) «Счастья себе прошу» взято только слово «счастье», что подчеркивает основную мысль песни.

Чтобы написать текст к данной песне, Л.Дербеневу понадобилось время.

По замыслу поэта в совокупности с музыкой композитора должны были стать больше, чем саундтрек к фильму «Женщина, которая поет». Целью поэта была написать слова песни-шлягер, называвшаяся изначально «Песенка про меня», которая не могла быть неуслышанной. В целом, это и удалось песеннику воплотить в реальность свои замыслы [2]. Результатом служит тот фактор, что в данной статье мы разбираем кавер-версию группы *«А'Студио».* Это и есть, что планировал поэт на музыку А.Зацепина.

Литературный текст стал исповедью эстрадной певицы, из которой слушатели поняли, что жизнь звезды эстрады – совсем не праздник. А также песня идеально соответствовала сюжетной линии кинофильма. «Песенка про меня» зазвучив быстро нашла своего слушателя. Уже тогда примаданна называла песню одной из своих любимых песен, которую впоследствии включила в свой студийный альбом «Зеркало души» и в мини-альбом «Женщина, которая поет» [4].

В августе 1977 года песня записывается в домашней студии А.Зацепина. В 1978 году исполняется примаданной Российской эстрады Аллой Пугачевой в «Новогоднем голубом огоньке 78-79», в т/ф «Театр Аллы Пугачевой» (в Эстонском ТВ, телепремьера которой состоялась 06.01.1979). А в 1979 году в фильме «Женщина, которая поет» (кинопремьера 05.03.1979). В 1988 году в творческом вечере Леонида Дербенева. В 2002 году в Юбилейной программе А.Зацепина «Есть только миг...». На эту же мелодию во Франции записана песня «Taxi, taxi» для французского исполнителя Филиппа Барраке, с разрешения самого композитора [6].

А в 1997 году Алексей Глызин специально для трибьют-альбома

«Сюрприз от Аллы Пугачевой» записал данной песни. Впоследствии Алексей Глызин неоднократно исполнял эту композицию, которое то же нашло место в его альбоме «Запоздалый экспресс» [2].

Релиз песни группой *«А'Студио»* 28 апреля 2008 году. Восьмой студийный альбом «Волны» группы 2010 года на лейбле CD Land Records. В диске представлено 10 композиций и видеоклип на данную песню.

Таблица 1

Вариант группы «А'Студио»	*Вариант А.Б.Пугачевой*
Вступление: инструментальное рок проведение	Вступление: на слоги «да-да-да-да» на мотиве второй части припева
Куплет 1: Кто, не знаю, распускает слухи зря, Что живу я без печали и забот, Что на свете всех удачливее я, И всегда, и во всем мне везет.	Куплет 1: Кто, не знаю, распускает слухи зря, Что живу я без печали и забот, Что на свете всех удачливее я, И всегда, и во всем мне везет.
Припев: Так же, как все, как все, как все, Я по земле хожу, хожу. И у судьбы как все, как все, Счастья себе прошу. На-на-на-на, на-на-на-на, На-на-на-на, на-на-на-на, На-на-на-на, на-на-на-на, Счастья себе прошу.	Припев: Так же, как все, как все, как все, Я по земле хожу, хожу. И у судьбы как все, как все, Счастья себе прошу. Да-да-да-да, да-да-да-да, Да-да-да-да, да-да-да-да, Да-да-да-да, да-да-да-да, Счастья себе прошу.
Куплет 2: Вы не верьте, что живу я, как в раю, И обходит стороной меня беда. Точно так же я под вечер устаю, И грущу, и реву иногда.	Куплет 2: Вы не верьте, что живу я, как в раю, И обходит стороной меня беда. Точно так же я под вечер устаю, И грущу, и реву иногда.
Припев: без изменении	Припев: без изменении
Бридж: Так же, как все, как все, как все, На-на-на-на, на-на-на-на, На-на-на-на, на-на-на-на, Счастья себе прошу. Счастье, счастье...	Куплет 3: Жизнь меня порой колотит и трясет, Но от бед известно средство мне одно- В горький час, когда смертельно не везет, Говорю, что везет все равно.
На-на-на-на, на-на-на-на, На-на-на-на, на-на-на-на, На-на-на-на, на-на-на-на, Счастье, счастье... 3 раза	Припев: без изменении

Вариант А.Глызина
Вступление: Инструментальное проведение на мотиве припева
Куплет 1: Кто, не знаю, распускает слухи зря, Что живу я без печали и забот, Что на свете всех удачливее я, И всегда, и во всем мне везет.
Припев: Так же, как все, как все, как все, Я по земле хожу, хожу. И у судьбы как все, как все, Счастья себе прошу. Да-да-да-да, да-да-да-да, Да-да-да-да, да-да-да-да, Да-да-да-да, да-да-да-да, Счастья себе прошу.
Куплет 2: Вы не верьте, что живу я, как в раю, И обходит стороной меня беда. Точно так же я под вечер устаю, И смеюсь, и грущу иногда.
Припев: без изменении
Куплет 3: Жизнь меня порой колотит и трясет, Но от бед известно средство мне одно- В горький час, когда смертельно не везет, Говорю, что везет все равно.
Припев: инструментальное проведение-ударная установка и саксофон-альт текст без изменении

Как мы видим в таблице, идет сопоставление литературного источника

песни, где можно просмотреть изменения в тексте. В отличие от оригинала, в варианте группы нету третьего куплета, что немаловажно играет роль идейно-смыслового контекста. Однако, вместо этого

присутствует «бридж», за счет чего вариант кавера, на наш взгляд, вполне концептуален. У А.Глызина мы видим, что он меняет последнюю строчку второго куплета, а также применяет музыкальное дополнение в припеве после третьего куплета – своего рода лейттема шлягера.

По поводу песни, сама примадонна в далеком 1978 году описывает ее следующим образом: *«Свои концерты я заканчиваю с «Песенкой про меня», одной из двух своих любимых на сегодня песен. Это не какая-то «биссовка», которой певцы так любят заканчивать. Я знаю, что, если бы этой песней начинала, был бы элемент натяжки, «красивости» - вот меня никто не понимает, а так хочется быть понятой. Однако, к этой песне я подвожу в течение всего концерта, и в конце концов она воспринимется залом так, как задумывалось мною».*

Таблица 2

Вариант группы «А'Студио»	*Вариант А.Б.Пугачевой*
Вступление: Рок-проведение (соло бас гитары на фоне ударной установки)	Вступление: Пение слогов вокальным приемом «субтон»
Куплет: Носовой тванг, микст, субтон, Носовой тванг, грудной, йодль, Носовой тванг, субтон Грудной	Куплет: Субтон, Субтон, грудной, йодль, Грудной, Субтон
Припев: Грудной, носовой тванг	Припев: Субтон

Вариант А.Глызина
Вступление: Инструментальное проведение на мотиве припева (соло саксофона-альта на фоне ударной установки-ксилофоны, виброфоны и барабаны)
Куплет: Грудной, Грудной, йодль, Грудной, Субтон, грудной
Припев: Грудной, субтон

Как мы видим, в таблице указаны применение вокальных приемов.

Анализируя все варианты, можно отметить, что каждое исполнение, в главную очередь, передает состояние души человека.

Конечно, в оригинале А.Пугачевой очень тонкое и лиричное исполнение в двух куплетах. А в третьем куплете мы слышим ее драматический настрой, исходя из текста, где она сохраняет основные вокальные приемы, такие, как, грудной, йодль.

Кавер-версии же являются более контрастным исполнением по отношению к оригиналу. Вокальные приемы, такие, как носовой тванг, микст придают некий колорит и, своего рода «музыкальное прочтение».

Исполнение мелодической линии Глызиным является доподлинным повтором оригинала. В третьем куплете происходит модуляция, драматический характер сохраняется.

По поводу версии группы А'Студио, как утверждает сам Б.Серкебаев: *«знаю эту песню давно, помню лет 15, если не больше. Она мне очень нравится, и обожаю все творчество А. Зацепина, которого знаю давно, друг моего папы. Я ему просто позвонил, когда он был в Париже. И сказал: «дядя Саша, вот такая песня замечательная, мы ее сделали. Ничего, если мы будем ее петь. Он дал нам полный зеленый свет с удовольствием». Изначально мы ее исполнили на его авторском концерте. После, когда мы ее уже прочувствовали, что песня получилась и есть потенциал, мы вернулись в студию, и довели ее до нужного состояния. Уже не для разового использования...»* [4]. Кавер-версия была одобрена не только авторами песни, но и самой примадонной то же.

На сегодняшний день композиция активно исполняется как в сольных концертах группы, так и на других концертах. Такому выводу свидетельствует канал YouTube, где в поисковом разделе можно найти исполнения с разных концертов, и, это касательно оригинала в исполнении примадонны Пугачевой и А.Глызина, а так же французской версии песни.

Таблица 3

Вариант группы «А'Студио»	*Вариант А.Б.Пугачевой*
Аранжировка: басовая партия ровная, проигрывается 16-ми длительностями. На протяжении всей композиции звучит ритм-секция: барабаны, бас-гитара, перкуссия, электрогитара, клавишные (синтезатор), на каждые последние строчки песни добав-	Аранжировка: типичная аранжировка, свойственная всем эстрадным песням советского периода. Звучание в аккомпанементе акустической гитары вместе с клавишными придают более теплый характер. Применение струнно-смычковых инстру-

лен звук (rever). Темп Allegro Moderato: 100-110 bpm (высчитана в программе fruity loops). Основная вокальная партия не изменена, за исключением концовок каждой строки (что в куплете, и в припеве).	ментов придают большую окраску вместе с ударными. В сочетании всех вышеперечисленных инструментов, а также еще присутствующие в аранжировке представляют собой комплекс аккомпанемента. Темп: Andante.

Вариант А.Глызина
Аранжировка: в отличие от оригинала и версии группы А'Студио, здесь мы замечаем камерность аккомпанемента и приближенное к современным аранжировкам: применение электрогитары, виброфона с ксилофоном на фоне барабан и саксофона-альта. В третьем куплете внедряется бас гитара для усиления драматизма. Темп: Andante.

Учитывая все правила кавер-версии, песня является подлинным перерождением композиции. Вокальная линия остается неизменной, за исключенной концов строчек (вместо ухода на терцию вверх чем в оригинале, в версии группы *А'Студио* поется прима, тогда как А.Глызин в точности повторяет линию А.Пугачевой).

В заключении следует повторить вышесказанное ранее, что на примере анализируемой песни мы видим тенденцию развития кавер-исполнения. Поиск чего-то нового у вокалистов-исполнителей или музыкальных групп приводят к новым перерождениям не только ретро песен, но и современных. Тому свидетельствует выступления на таких вокальных шоу, как, *Голос, X-Factor*, *American Pop Idol, American got Talent.*

Литература:

1. Забирова Толкын Калиевна. Эстрадное вокальное исполнительство. Учебное пособие. Алматы, «Қазақ университеті» 2020. С.295.
2. https://drinking-songs.ru/slova-pesen/tak-zhe-kak-vse.html
3. http://prazdniki.me
4. https://song-story.ru/pesenka-pro-menya-alla-pugacheva/
5. https://ru.wikipedia.org/wiki/
6. http://www.alla-superstar.ru/component/alla/songs/song/92.html

Lukyanova Rogneda

SANZHAR BAITEREKOV «AK SISA» VARIATIONS ON A FOLK THEME FOR SYMPHONY ORCHESTRA

Лукьянова Рогнеда

С. БАЙТЕРЕКОВ «AK SISA» ВАРИАЦИИ НА НАРОДНУЮ ТЕМУ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

«Современная, новая музыка, в моем понимании, бросает вызов тому, что есть. Моцарт, Бетховен в свое время писали современную для той эпохи музыку. Они создали новое веяние. Так же и современные композиторы создают что-то новое. Гении рождаются редко, не всем суждено стать известными, но найти свой стиль обязан каждый композитор, который считает себя современным» .
Санжар Байтереков,

Современная казахская музыкальная культура представляет собой сосуществование разных жанровых направлений – от сугубо традиционных до авангардных. Современные композиторы работают как в техниках классико-романтического письма, так и активно экспериментируют в области электронной музыки, графических партитур, атональной музыки. В то же время казахская композиторская традиция отличается ярким национальным колоритом, так как изначально с этим связана глубокая преемственность, развивавшаяся на синтезе европейского и традиционного искусства. К таким современным композиторам относится молодой композитор Казахстана Санжар Байтереков.

Санжар Байтереков относится к плеяде молодых композиторов, ярко заявивший о себе с начала второго десятилетия XXI столетия. Санжар Байтереков (сын известного композитора Сейдоллы Байтерекова) свое профессиональное обучение как композитор начал в стенах Казахской национальной академии музыки (класс профессора Е. Еркимбекова), в дальнейшем перевелся в МГК им П.И. Чайковского (класс профессора Л.Б. Бобылева). Своим творчеством С. Байтереков позиционирует себя как представитель Новой музыки, пропагандируя современную музыку. Во время обучения в Москве он познакомился со мно-

гими композиторами Европы, России и Америки. Большое влияние на композитора оказали такие мастера современной музыки, как Ю. Каспаров, Х. Лахенман, Д. Джумани, В. Тарнопольский, А. Сафронов и др.

С. Байтереков является лауреатом республиканских и международных конкурсов: «Самал» (Астана.1 премия 2008 г.), Астана-Байтерек (Астана. 2 премия 2008 г.), Международный конкурс композиторов на создание обязательного сочинения II тура Второго международного конкурса Московской консерватории для исполнителей на духовых и ударных инструментах (Москва - победитель 2010 г.), «The 6th Pre art competition for young composers» (Цюрих, 2 премия 2011г), участник (стажёр) 1ой международной академий Московского ансамбля современной музыки в городе Чайковском, участник «Summer Composition Institute of the Harvard Music Department» (Бостон 2012г) Его музыку исполняют такие ансамбли, как «студия новой музыки» (Россия),Pre arte Convergence (Швейцария), ГАМ ансамбль (Россия), Принимал участие в мастер классах таких композиторов, как Пьерлуиджи Биллоне, Франк Бедроссян, Дмитрии Курляндский, Сергей Невский. Является членом молодёжного отделения союза композиторов России «Молот».

В 2015 году молодой композитор возвращается в Казахстан и загорается идеей создания ансамбля, который будет исполнять музыку XX-XXI веков; с одной стороны, как важнейший инструмент для ее популяризации, с другой, – возможность взрастить новое поколение композиторов. Так возник ансамбль современной музыки «Игеру» - единственный в Казахстане ансамбль подобного рода.

Жанровая палитра сочинений С. Байтерекова довольно разнообразна и все они отличаются экспериментальным подходом: Пять пьес для деревянно-духового квартета; Пьеса для гобоя соло «Echo»; «Les regards»; струнный квартет «Жігер»; композиция «Аспан»; Концерт для скрипки с оркестром «Гелиос»; музыка к механическому спектаклю «Медея»; «Architectoctonics of meditations» («Архитектоника медитаций») для инструментального ансамбля; Пьеса для виолончели соло «Outlines of Tangible I» («Контуры осязаемого 1»); Пьеса для фортепиано соло «Outlines of Tangible II» («Контуры осязаемого II»); «Outlines of (Steiermark)» («Контуры Штирия»); «El nino» («Мальчик») для флейты, кларнета, скрипки, альта, виолончели, фортепиано и спринг драма, вариации на тему «Ак сиса» («Белый ситец») для симфонического оркестра; «Толғау» памяти отца; «Думан» для скрипки и фортепиано и др.

Безусловно, особое внимание композитор уделяет экспериментальным методам композиторского письма. И, обращаясь к традиционным национальным темам, Байтереков наполняет их современным звучанием, придавая им своеобразный колорит. Одним из таких примеров

в творчестве Байтерекова являются вариации на народную тему «Ак сиса».

«Ак сиса» - одно из самых известных и популярных произведений казахского акына Жаяу Мусы. Ахмет Жубанов назвал ее «гимном бунта и борьбы казахского народа», но сегодня, в академическом исполнении эта песня получает несколько шутливую и бодрую интерпретацию. В произведении Байтерекова тема также трактуется в оптимистическом ключе.

Сам композитор обозначил жанр произведения как вариации, которые объединяются в трехчастную форму с контрастной серединой, где 1 и 3 части – построены на теме «Ак сисы», а 2 часть – новая контрастная тема. В каждой части по 3 вариации, в которых тема повторяется с ладовыми нюансами.

Структура произведения

Вариации		
I часть	II часть	III часть
Тема «Ақ сиса»	Новая тема	Тема «Ақ сиса»

Можно отметить, что здесь Санжар словно идет по стопам своего отца. Транскрипция песни Ак Сиса для хора, выполненная Сейдоллой Байтерековым, демонстрирует сочетание модальности народной музыки с профессиональными классическими принципами. В подобном ключе выполнено и произведение Санжара Байтерекова.

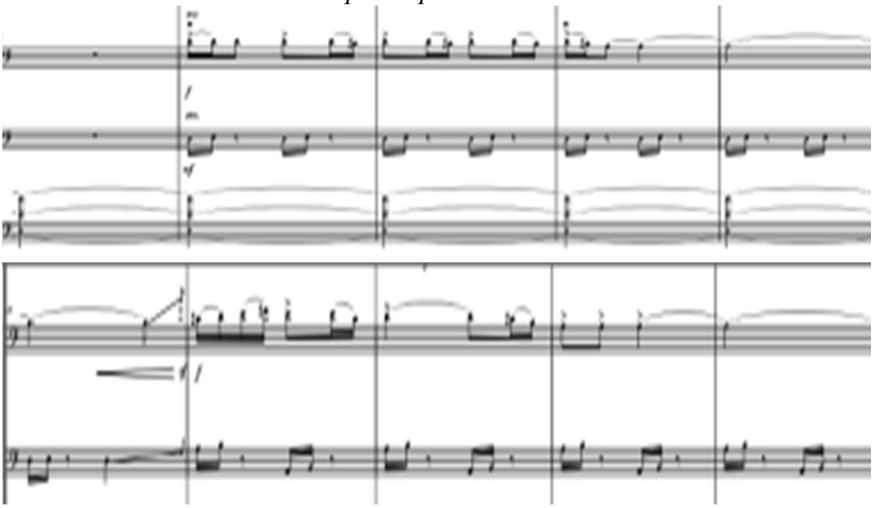
I часть подчеркивает модальность, а в II и III части решены в классической тональности с акцентом на инструментовке.

I часть

Позиции	Тема	1 вариация	2 вариация
Тональность	D dur	D миксолидий-ский	D миксолидийский и лидиский
Инструмента-рий	виолончели	высокие виолончели и альты	Скрипки и вал-торны

Так, в 1-й части (раздел А) в первом проведении тема звучит в натуральном D-dur. Тему ведут виолончели:

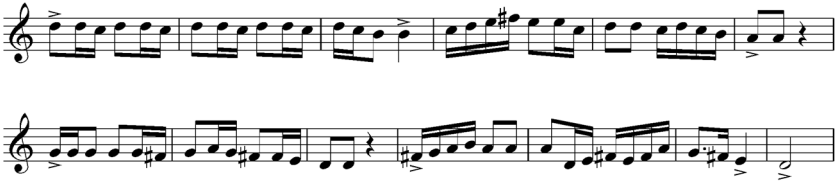
Первое проведение темы



Далее обращает на себя внимание использование модальных ладов. Второе проведение – виолончели и альты. Здесь появляется D миксолидийский:

Второе проведение темы

фригийский дорийский

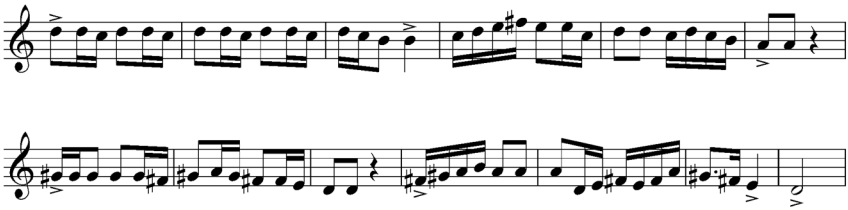


Ионийский миксолидийский

В то же время, тема распадается на 4 структурных элемента с опорными тонами: h, a, g, d. Опора на «си» дает фригийское наклонение лада, «ля» – дорийское, «соль» – ионийское. Последняя опора на «ре» утверждает миксолидийский лад.

В третьем проведении наблюдается более четкое деление мелодии на квартовые ячейки:

Третье проведение темы



В первой ячейке с опорой на кварту «ля-ре», а также центральным тоном этой фразы – «си», прослеживается дальнейшая переменность модальных ладов: D лидийского, h фригийского, a дорийского.

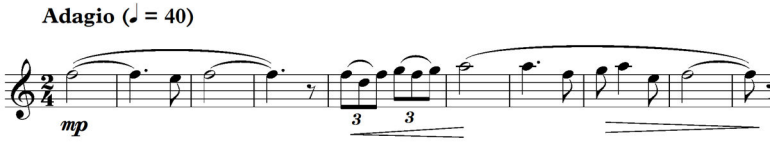
Во второй фразе игра опорных тонов «соль диез» и «фа диез» в конечном счете подчиняется D лидийскому.

Таким образом, в теме композитор словно намеренно и постепенно подчеркивает целотоновость.

II часть

	тема	*1 вариация*	*2 вариация*
Тональность	F-dur		
Инструментарий	гобои	валторны	скрипки

Вторая часть вариаций контрастирует крайним разделам по фактуре, характеру изложения (Adagio), хотя мелодическое зерно вырастает из интонаций основной темы (из первой секундовой интонации).



Тема звучит в мягком тембре гобоя, широкая по дыханию, рисующая бескрайние просторы казахской степи.

В средней части также две вариации, в которых используются полифонический прием развития: имитационные наложения в разных группах оркестра, развитые контрастные контрапункты. Тема средней части ведется сначала у гобоев, затем перетекает к валторнам и скрипкам. Основная тональность - F-dur.

III часть

	3 вариация	*4 вариация*	*5 вариация*
Тональность	D-dur		
Инструментарий	гобои, кларнеты и валторны	все деревянные и медные духовые	все группы оркестра

Последний репризный раздел начинается с возвращения основного темпа – Tempo prima, в котором утверждается основная тональность – D-dur. Первое проведение (3 вариация) ведут гобои, кларнеты и валторны; второе (4 вариация) – тема излагается у всей группы деревянных и духовых инструментов и в последней вариации тема Ак сисы звучит у всего оркестра. Произведение заканчивается общим тутти.

«Ак сиса» Санжара Байтерекова представляет собой удивительно органичный сплав двух классических форм – контрастной трехчастности и вариационности, хотя сам автор обозначил свое произведение как вариации на народную тему для симфонического оркестра. Вариационный принцип развития достигается исключительно инструментальными методами развития, где композитор умело использует всю разнообразную тембровую палитру симфонического оркестра с большой группой ударноых инструментов. Обращение к фольклорному источнику является одним из выжных направлений композиторской школы Казахстана, но в творчестве молодых композиторов конца XX-начала XXI веков фольклор обогащается разнообразными моделями современного письма и стремлением проникнуть в более архаичный пласт народной музыки, которое получило определение *неофольклоризма.*

Литература:

1. Новейшая музыка звучит в Алматы // Новая музыкальная газета. Алматы, 2016. 13. 10.
2. Бержапраков Д. Санжар Байтереков // Композиторы Казахстана: Творческие портреты. Том второй / Алматы: АО «Алматы-Болашак», 2017
3. Харламова Т.В. Стилевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана. Уфа: «Нефтегазовое дело», 2021

Neldybaev Aset

FAGOT AND BAROQUE COMPOSERS

Нельдыбаев А.Т.

ФАГОТ И КОМПОЗИТОРЫ ЭПОХИ БАРОККО

Вплоть до середины XVIII столетия фагот состоял из четырех частей: более короткое, чем басовое, малое колено, удлиненный эс, выраженное «плечо» (épaule), которое позволило появлению длинных узких игровых отверстий в коротком малом колене. К важным изменениям также следует отнести удлинение воздушного канала, появление нового клапана B♭' и переход девятого отверстия к верхнему пальцу. В целом, деление инструмента на четыре части позволило улучшить акустические возможности фагота, так как производители применяли более сложные формы сверления воздушного канала.

До сих пор неясно, в какое время и в какой стране появилась такая конструкция инструмента. Но наиболее научно оправданная версия относит появление подобного фагота с французскими мастерами, потому что другие европейские мастера изготавливали инструменты по французскому образцу. В то же время материальные свидетельства появления духового инструмента именно во Франции отсутствуют: на сегодняшний день пока не обнаружен фагот, изготовленный в этой стране.

Первая известная историческая дата существования фагота из четырех частей относится к 1692 году: на гравюре Марена Маре четко прорисован инструмент (см. рис. № 1). Другая известная иллюстрация дана на гравюре «Костюм музыканта» 1695 года. Описание четырехчастного инструмента дано немного ранее Рэндлом Холмом в 80-е годы XVII века. Отметим, что описывались трехчастные и четырехчастные фаготы, что позволяет предположить об одновременном существовании двух типов конструкций.

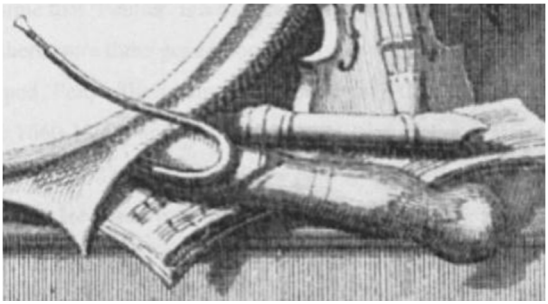


Рис. № 1. Титульный лист сборника Марена Маре

Важным историческим документом является рукопись профессора Кембриджа Джеймса Тэлбота, который описывает различные инструменты, включая фагот. Историки предполагают, что труд написан в период с 1685 по 1701 годы. Джеймс Тэлбот подробно описал французский бассон (*French Basson*), который состоит из четырех частей, трех клапанов, диапазоном к B ♭ ’. Исследователи также обращают внимание, что кембриджский профессор описал и дульциан – хорист-фагот, изготовленный из единого куска древесины.

Описывает ученый и «Fagot», как инструмент, вышедший из употребления. В отличие от четырехчастного фагота, этот инструмент − «цельный». О все более возрастающей роли новой конструкции фагота Джеймс Тэлбот подчеркивает и свидетельствами о том, что французский бассон стал лидировать по сравнению с тромбоном и английскими гобоями после кончины английского короля Карла II (1630−1685).

Рис. № 2. «фаготиста» («Der Fagottspieler». Suermondt-Ludwig Museum Aachen)

Интересную дискуссию среди ученых вызывает картина из музея Аахен «Потрет фаготиста» (см. рисунок № 2): полотно не подписано и не датировано. Некоторые исследователи считают, что картину написал голландский живописец Ян Стен (1626-1679), другие – Хармен Халс (1611−1669). Музыканты же подвергают сомнению о существовании инструмента в этот период.

Подробный анализ работ мастеров, которые изготавливали духовые инструменты в конце XVII–начале XVIII столетий, содержится в статье Джеймса Коппа от 1999 года [см. 1]. Он подчеркивает роль французских мастеров в создании четырехчастного фагота, но также указывает, что, если исследователи приписывают полотно Хармену Халсу, то заслуга в создании подобной конструкции инструмента принадлежит мастерам из Амстердама.

В 2006 году картина уже стала приписываться авторству неизвестного художника, который имитировал манеру Яна Стена. Тогда же признали одним из первых полотен, изображающих фагот натюрморт другого голландского художника − Эдварда Кольера (1640−1708).

Намного позднее, в 2012 году, Джеймс Копп в книге «The Bassoon» все же отмечает, что фагот из четырех частей появился в 1668 году во Франции и возможным мастером является Николас II Оттетер. Династия Оттетеров служила музыкантами-духовиками (не менее восьми мастеров) при дворе французских королей. Сам Николас II Оттетер работал фаготистом при Королевской Капелле как один из первых музыкантов, играющим на деревянном духовом инструменте. Династии Оттеров, в том числе, приписывается и вклад в развитие барочного гобоя.

Оттетеры славилась своим мастерством. Но они были, разумеется, не единственными изготовителями деревянных духовых инструментов. Так, исследователям известно письмо французского гобоиста Луи Русселе, которое датируется 1711 годом. Музыкант обращается к работающему в Парижской Опере флейтисту Жюльену Бернье с тем, чтобы последний помог купить французские фаготы, указывая на конкретного мастера − Жана Жака Рипперта (1668–1724).

Отметим, что барочные фаготы в целом классифицируются по двум основным типам и пяти подтипам. Для фаготов первого типа характерны выточенные декоративные элементы, три клапана и цилиндрическое сверление раструба. Такие инструменты изготавливали, главным образом, мастера из Голландии и Германии. Например, Ричард Хака, Кунрад Рейкл, Андреас Айхентопф, Иоганн Кристоф Деннер, Якоб Деннер и другие.

Фаготы второго типа изготавливали мастера из Англии, Франции, Германии. Эти инструменты имеют 4 клапана и, как правило, обратноконическое сечение раструба. Во второй половине XVIII столетия в фаготе появился клапан E♭ и два октавных клапана на малом колене. Таким образом, в эпоху Барокко мастера создали определенный «макет», который используется и при изготовлении современного инструмента.

На возможности фагота пристально обратили внимание композиторы. Одно из первых известных произведений с применением фагота

было создано в 1589 году Джироламо Баргальи для комедии «Паломница» в честь бракосочетания герцога Тосканского Фердинандо I Медичи и Кристины Лотарингской. Музыку к постановке в основном написали Кристофано Мальвецци (1547−1599) и Лука Маренцио (1553−1599). Отдельные музыкальные номера создали также Эмилио де Кавальери (1550−1602), Джулио Каччини (1551−1618), Якопо Пери (1561−1633).

Постановка состояла из шести интермедий по сюжетам из мифологии. Всего было задействовано около тридцати инструментов, которые прозвучали вместе лишь в первой интермедии и заключительном номере. В других же интермедиях звучали разные составы музыкальных инструментов. Непосредственно фагот одновременно с тромбонами, дольцаной и корнетами был задействован в пятой интермедии для характеристики ликующих матросов, которые праздновали победу над Арионом.

Другим сочинением с использованием фагота исследователи также называют «Священные симфонии» для церковной службы Джованни Габриели (1555−1612). В этом произведении инструмент звучал в мотете «Jubilate Deo». Таким образом, фагот применялся как в гомофонной светской, так и в полифонической церковной музыке.

Говоря о композиторах эпохи Барокко и их отношении к фаготу, следует отметить композитора Клаудио Монтеверди (1567−1643). А. Усов отмечает, что композитор «уже тогда стремился разделить все инструменты оркестра на группы смычковых и духовых, на группы сопровождающие и ведущие мелодию и практически, функционально применил это разделение. Принципиально новый подход к выразительным возможностям оркестра, к пониманию его сущности и важной роли в драматургии оперы сделали Монтеверди величайшим новатором в области оркестра» [2, С. 18]. Однако фагот прозвучал только в одном сочинении Клаудио Монтеверди – в мотете «Laetatus sum» из «Мессы для 4 голосов и Псалмы».

В отличие от Клаудио Монтеверди, Генрих Шютц (1585−1672) с интересом открывал музыкальные возможности фагота. К примеру, у этого композитора есть вокальные номера, которые сопровождают только фаготы. «Можно отметить особую любовь к фаготам, некоторые из вокальных номеров сопровождаются аккомпанементом только трех фаготов, которые в *sinfonie* торжественно следуют друг за другом вверх и вниз по всему диапазону арпеджированными ходами», − пишут исследователи [3, С. 56].

«Syncharma Musicum» также принадлежит перу Генриха Шютца. В этом сочинении три фагота имеют самостоятельные партии. Произве-

дение было написано композитором для торжественной церемонии присяги силезского дворянства курфюрсту Саксонии Иоганну Георгу I.

Добавление тембров фаготов, по мнению автора, способствовало особой праздничной атмосфере «Syncharma Musicum». «Domini est terra», одно из поздних произведений Генриха Шютца, включало уже пять фаготов. Однако в связи с отсутствием широкой практики исполнения сочинений фаготистами, композитор сделал ремарку, что фаготы могут быть заменены тромбонами.

Отметим и другого барочного композитора, сделавшего важный вклад в развитие фагота. Жан-Батист Люлли (1632−1687) осуществил прогрессивную реформу в музыкальном театре. Помимо драматургии композитор ввел новшество и в оркестр, в котором впервые появились «очертания» разделения инструментов на группы струнных, медных и деревянных духовых. Французский оркестр благодаря таланту Жана-Батиста Люлли превзошел по яркости и силе существовавшие итальянские оркестры, несмотря на господство итальянских композиторов и их сочинений на мировой оперной сцене.

Напомним, что постановки Жана-Батиста Люлли были масштабными: в них принимал непосредственное участие сам король-солнце Людовик XIV. Масштабным был и оркестр, в котором были задействованы музыканты Капеллы, Камерной музыки дворца и Большой конюшни. Изображения с коронацией Людовика XIV свидетельствуют о том, что в оркестре играли корнетисты, фаготисты, гобоисты и другие инструменталисты.

Масштабен был и оркестр Парижской оперы эпохи Барокко. Если итальянский, английский или немецкий оркестры представляли собой небольшие ансамбли до пятнадцать музыкантов, то французский включал в себя сорок два музыканта, из которых два – фаготиста.

Как отмечает В. Конен, «партитуры опер Люлли насыщены балетными эпизодами. Их удельный вес настолько велик, что инструментальная музыка в опере начинает выполнять роль, неведомую дотоле в рамках музыкального театра. Если бы оркестр Люлли продолжал играть в старой исполнительской манере (в манере, связанной с самостоятельным движением хоровых голосов), то полностью была бы утеряна специфика созданного им стиля» [4, С. 17].

Добавим, что Жан-Батист Люлли смело экспериментировал, создавая новые комбинации инструментальных групп и вокальной партии в своих операх. Иногда деревянные духовые инструменты играли отдельно от струнных инструментов в различных танцах, маршах и ритурнелях.

Музыкальный театр Жана-Батиста Люлли включал в себя искусство драмы с ее правдоподобием и реалистичностью. Нередко музыканты выводились на сцену в массовых свадебных, ритуальных сценах или других сценах празднеств. Также инструменты выполняли определенную ассоциативную роль: гобой, к примеру, нередко применялся для характеристики греческих мифологических персонажей, а вот фагот вкупе с гобоем усиливал эти ассоциации.

Интересными произведениями для фагота являются две сонаты Бьяджо Марини (1594−1663) с довольно широким диапазоном и знаками альтерации. Например, в Девятой сонате это две октавы С – с'. Более значимыми для развития партии фагота являются сонаты Дарио Кастелло (1590−1658). Все двадцать девять сонат композитора неоднократно издавались в Венеции и Антверпене. Для этих сочинений характерны виртуозные партии для профессиональных музыкантов, которые были сложны и для музыкантов высокого уровня мастерства. Как написал сам автор, он «не мог сделать их немного легче, потому что он использовал "современный стиль" при их создании» [цит. по: 1, С. 121].

Укажем на еще чрезвычайно важного композитора эпохи Барокко, сыгравшего важную роль в развитии музыкальных возможностей фагота. В концертах Антонио Вивальди (1678−1741) немало виртуозных фрагментов, регистровых переходов для этого духового инструмента. Композитор наделял фагот большей непринужденностью в партии *basso continuo*, чем другие духовые инструменты. Однако использование фагота как солирующего инструмента в Венеции было непривычным для общественности, поэтому концерты Антонио Вивальди так и не были изданы в этом городе при жизни мастера. Тем не менее творчество композитора сыграло значительную роль на современников.

Итак, во Франции сложились благоприятные условия для усовершенствования конструкции фагота (как и других деревянных духовых инструментов – флейты и гобоя). Немаловажную роль в развитии инструмента сыграло мастерство исполнителей, благодаря усилиям которых композиторы и слушатели постепенно начали воспринимать фагот как солирующий инструмент с определенной технической виртуозностью. Особое место фагот занимает в творчестве Генриха Шютца, Антонио Вивальди и других композиторов. Так, уже в следующем столетии концерты для фагота последнего итальянского композитора были достаточно широко востребованы.

Таким образом, развитие фагота в западноевропейских странах представляет собой значительный интерес. В данной статье намеренно был сделан исторический обзор только французской и итальянской школ: немецкая школа, и, в частности, рассмотрение творчества Иоган-

на Себастьяна Баха (1685−1710) заслуживает отдельной научной работы.

Литература:

1. Кизиляев А.А. Возникновение фагота и его развитие в эпоху барокко: дис. … канд. иск. СПб, 2017.
2. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М., 1989.
3. Карс А. История оркестровки. М., 1990.
4. Конен В. Д. Путь от Люлли к классической симфонии // От Люлли до наших дней: К шестидесятилетию со дня рождения заслуж. деят. искусств РСФСР д-ра искусствоведения проф. Л.А. Мазеля. М., 1967.

Saparova Nurgul

CREATIVE PORTRAIT OF THE COMPOSER ALIBI ABDINUROVA

Сапарова Н. М.

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА АЛИБИ АБДИНУРОВА

Алиби Абдинуров (род. 1978) – известный композитор Казахстана, кандидат искусствоведения, пианист, дирижер. Он заявил о себе еще в годы обучения в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы: уже в тот период его сочинения вызвали искренний неподдельный интерес со стороны слушателей и профессионалов.

Стать композитором Алиби Абдинуров решил еще с детства: тогда сочинять музыку помогал его старший брат Серик Абдинуров, ныне заслуженный деятель Республики Казахстан. О влиянии последнего сам Алиби Абдинуров отзывается так: «В репетитории общежития консерватории я часто присутствовал при творческом процессе создания очередного произведения моего учителя – Серика. Весь музыкальный язык современной техники – кластеры, глиссандо, диссонирующие аккорды – представлялся мне беспорядочным нажатием черных клавиш» [2, с. 359].

Большой удачей Алиби Абдинуров также считает свою учебу в классе заслуженного деятеля искусств и народного артиста Казахской ССР Мансура Сагатова. Его класс в алматинской консерватории музыкант закончил в 2001 году. Важной встречей на пути овладения композиторским мастерством Алиби Абдинуров называет урок с народной артисткой СССР Газизой Жубановой. Она прослушала сочинение «Мгновение» тогда еще ученика школы и подчеркнула: «Душа мелодии

– музыка» [2, с. 361], ставшей творческим кредом композитора. Позднее Алиби Куттымбетович посвятит ей пьесу для скрипки соло «Памяти великого артиста», которая будет отмечена на одном из композиторском конкурсе как лучшее сочинение.

Однако, освоив композиторские азы, Алиби Абдинуров решил и далее продолжить обучаться в стенах *Alma mater*, но уже по специальности «Дирижирование» в классе большого мастера – народного артиста Республики Казахстан, ученика Геннадия Рождественского Толегена Абдрашева. Молодой композитор тогда определил для себя, что композиторская и дирижерская профессии близки и дополняют друг друга.

Учиться новому Алиби Абдинуров продолжил в аспирантуре Российской академии музыки имени Гнесиных по специальности «Искусствоведение». Сам он в интервью решение объяснил так: «После окончания консерватории и аспирантуры я почувствовал, что мне просто необходимо чем-то заниматься дальше. Ведь до этого был лишь постоянный поступательный процесс, неуклонное движение вперед. И вдруг… остановка. А что же дальше?» Композитор написал диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения и в 2017 году успешно защитил работу «Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана».

Алиби Абдинуров регулярно участвовал в республиканских и международных конкурсах и фестивалях, чтобы представить свои композиторские опусы на суд взыскательных критиков и слушателей. На этом пути он одержал несколько ярких побед, в числе которых – первые места в Международном фестивале творческой молодежи «Шабыт», Республиканском конкурсе «Астана-Байтерек», Международном фестивале современной музыки «Ильхом−XX», Международном фестивале сценических искусств «ТрансАрт», Международном фестивале новой музыки «Наурыз−21», Республиканском конкурсе патриотических песен «Елім менің». Творческая деятельность художника была отмечена на государственном уровне: Алиби Абдинуров стал лауреатом Государственной молодежной премии «Дарын». Номинировался музыкант и на престижную национальную премию проекта «100 новых лиц Казахстана» [4].

Алиби Абдинуров успешно совмещал обучение с творческой работой. После окончания консерватории молодого талантливого выпускника сразу же пригласили преподавать музыкально-теоретические дисциплины композиторам. Сейчас Алиби Куттымбетович работает в Казахском национальном университете искусств, где продолжает преподавать в композиторском классе. Педагогическую деятельность музы-

кант совмещает с дирижерской: Алиби Абдинуров – дирижер Эстрадно-симфонического оркестра «Астана» [2].

В творческом багаже Алиби Абдинурова есть сценические произведения. Так, для музыкального театра им написаны одноактная опера «Мукагали», балет «Легенды Кокбори», мюзикл «Мяу, Гав и Чик-чирик». Не так давно, осенью 2020 года, в Карагандинском академическом театре музыкальной комедии была поставлена музыкальная сказка «Волшебная птица Самрук». Как признался композитор, сочинять для детей ему было интересно и музыкальная сказка стала его первым таким опытом. «Процесс создания музыки для взрослых и детских спектаклей одинаков, но в любом случае писать композиции очень приятно, а для детей – еще приятнее: видя, как они веселятся, хочется создавать для них прекрасное. Но это и ответственно», − считает он [6].

Есть в творческом багаже Алиби Абдинурова и симфонические картины «Яссави», «Пассакалия», «Мәңгілік әуен». Но основное место в творчестве Алиби Абдунирова сейчас занимают инструментальные и вокальные сочинения. Эти произведения, мнению исследователей, «пропитаны той глубиной мысли, которая в казахской степи была свойственна сэрэ и в еще большей степени жырау» [2, с. 359].

Хоровые сочинения Алиби Абдинурова исполняют ведущие хоровые коллективы Казахстана. Так, «Айналайын», «Анадан алғаш туғанымда» и «Сағым», «Kuyrmash» регулярно поет Камерный хор Государственной академической филармонии акимата города Нур-Султана.

По словам композитора, интерес к хоровым жанрам возник еще до поступления в консерваторию. Сочинение «Жүректе қайрат болмаса» на слова Абая Кунанбаева стало этапным. Помог случай: первоначально произведение было заказано Серику Абдинурову, но последний передал заказ брату. Хоровое произведение прозвучало в Шымкенте на городском праздновании юбилея казахского просветителя, поэта и композитора Абая. Позже это сочинение Алиби Куттымбетович представит на экзамене при поступлении в консерваторию.

Но больший интерес композитора вызывает камерные вокально-инструментальные жанры. Еще в годы обучения в КНК имени Курмангазы Алиби Абдинуров написал на стихи Олжаса Сулейменова «Кочевье перед зимой» и «Молитву батыра Махамбета перед казнью». Сочинения прозвучали на композиторском конкурсе в 1997 году. Тогда жюри присудило первое место за последнее произведение. Исследователи отмечают, что после того, как отзвучала премьера, публика хранила молчание, а затем подарила ее автору долгие аплодисменты. «Композиционная драматургия монолога достаточно свободна, но в то же время она логична и стройна; интересна тем, что происходит действие не

внешнее, а внутреннее – то, что невозможно увидеть», − пишет О. Боброва [2, с. 365].

На сегодняшний день композитором написано более 80 песен, многие из которых полюбились казахстанским слушателям. Это «Аққу Домбыра», «Туған ел», «Сағым», «Келші сен», «Tugan jer», «Ғашық болу» и другие.

Пробовал себя Алиби Абдинуров и в джазе: им написана пьеса «Folk on-line» для двух фортепиано. В сочинении оригинально претворены интонации казахского традиционного музыкального искусства и джазовые ритмы. Произведение стало репертуарным у пианистов, а позже у оркестровых коллективов: композитор оркестровал для фортепиано и симфонического оркестра.

Алиби Адинуров хорошо знает и любит казахское традиционное музыкальное искусство. Фольклорные темы и мелодии степных творцов пронизывают его творчество. Например, и в джазовом сочинении «Folk on-line» звучат народная песня «Аппақ сенің тамағың», «Ақсиса» Жаяу Мусы. Композитор часто аранжирует народные темы для хора и различных инструментальных состава. В репертуаре пианистов прочное место занял Альбом фортепианных пьес «Қөкшолақ желісімен», где представлены транскрипции казахских народных песен. Отдельного упоминания заслуживает транскрипция кюя Курмангазы «Аман бол, шешем, аман бол», которая была отмечена первым местом на одном из республиканских конкурсов.

Сам композитор в интервью отметил: «Казахская музыка – кладезь удивительных по красоте мелодий. Это вечный и неисчерпаемый источник для композиторского вдохновения. В богатой музыке казахского народа отражена его жизнь, его история. В музыку казахов запечатлена многовековая мудрость» [1].

Искусство казахского народа глубоко впечатляет Алиби Абдинурова. Например, в его творчестве есть фортепианный цикл «Фрески», навеянный наскальными изображениями древних кочевников, которые населяли территорию Казахстана. В цикле пять пьес: «Рождение», «Охота», «Слепой», «Набег», «Невольница». Как отмечают исследователи, музыкальная семантика цикла «отражает космогоническое мировоззрение древних», а средства музыкальной выразительности – типичны для казахского инструментального фольклора. В музыке очевидно влияние двухголосной домбровой фактуры и голосоведения, характерные ритмические и интонационные обороты кюя – казахской инструментальной пьесы [3, с. 487].

Отмечают исследователи Сонату для фортепиано ре минор композитора, где Алиби Абдинуров оригинально претворил мелос казахского

фольклора. В частности, за основу главной темы он взял восходящий мелодический оборот – квинтэссенцию души казахов, который характерен для песен «Қарғамау», «Алқоныр», «Ақ бақай». Композитор мастерски развил интонационный оборот, раскрывая внутренний мир героя [5, с. 481].

Своеобразно претворена история и легенды казахского народа в произведении для баяна и аккордеона «Көкбөрі аңыздары» («Мифы Небесного волка») Алиби Абдинурова. Таким образом, в творчестве Алиби Абдинурова наблюдается погружение в историю казахского народа, в том числе в архаику. С другой стороны – применение разнообразных композиторских техник, характерных для музыкального искусства XX века. В целом, творческие искания А. Абдинурова лежат в русле стилевых исканий казахстанских композиторов указанного периода [7].

Литература:

1. Интервью с Абдинуровым А.К. от 20.12.2021.
2. Боброва О.С. Три аналитических этюда о творчестве композитора А. Абдинурова // Родному вузу наш талант (выпускники-композиторы): сб. статей, посвященных 60-летию Казахской национальной консерватории имени Курмангазы / ред. Н.С. Кетегенова. Алматы, 2005. С. 359−365.
3. Жаппарова А. «Фрески», фортепианный цикл А. Абдинурова// Родному вузу наш талант (выпускники-композиторы): сб. статей, посвященных 60-летию Казахской национальной консерватории имени Курмангазы / ред. Н.С. Кетегенова. Алматы, 2005. С. 487−492.
4. 100 новых лиц Казахстана [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://100esim.kazcontent.kz/ru/bio/alibi_abdinurov.
5. Сорокина Т.Ю. Новый взгляд на традицию (Соната для фортепиано d-moll А. Абдинурова // Родному вузу наш талант (выпускники-композиторы): сб. статей, посвященных 60-летию Казахской национальной консерватории имени Курмангазы / ред. Н.С. Кетегенова. Алматы, 2005. С. 481−490.
6. Строкова А. В карагандинском театре музкомедии ожидается премьера новой сказки [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://ekaraganda.kz/?mod=news_read&id=100984.
7. Харламова Т. В. Стилевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана. Дисс. …канд. иск. Уфа, 2019. С. 138.

Kaiyrliyev K.D., Mukhtarova G.S.

INNOVATIVE SCENOGRAPHY: TECHNOLOGICAL OPPORTUNITIES

Қайырлиев Қ.Д.,
Мухтарова Г.С.,
философия ғылымдарының кандидаты, профессор

ИННОВАЦИЯЛЫҚ СЦЕНОГРАФИЯ: ТЕХНОЛОГИЯ МҮМКІНДІКТЕРІ

Қазіргі сценография өнер ретінде ұзақ тарихи эволюция нәтижесінде үлкен өзгеріске ұшырады. Ол театр қойылымының бүкіл материалдық және көрнекі бөлігін, сондай-ақ актерді бүкіл әрекет барысында қоршап тұрған барлық заттылы кеңістігін қамтиды: реквизиттер, грим, костюмдер. Сценография өнері әр түрлі бейнелеу құралдарын пайдаланады. Бұл заттардың шынайы әлемі, өнер әлемі (маскалар, костюмдер, заттар), декорациялар (графика, мүсін, кескіндеме), сонымен қатар сахна кеңістігі, сахна жарығы сияқты арнайы театр элементтері болуы мүмкін.

Қазіргі сценографияның дамуына сценографиялық шешімдерде жаңа көркемдік синтез жасауға мүмкіндік беретін жаңа технологиялардың жетістіктері ықпал етті. Бүгінгі таңда экспрессивтіліктің басым құралы - жарықтандыру дизайны, компьютерлік жүйелермен басқарылатын әртүрлі экрандар мен бейне проекцияларды пайдалану арқылы, сахналық әрекет барысында қажет болатын белгілі бір атмосфера жасалады.

Динамикалық түс пен жарық ұпайы көркем бейненің эмоционалды-семантикалық құрылымының ең нәзік реңктерін байқауға мүмкіндік береді. Бірақ мұндай шығармашылық жұмыс тиісті техникалық жабдықталуын талап етеді. Сонымен, бүгінгі таңда театрдың өнер түрі ретінде дамуына жаңа технологиялар орасан зор ықпал етуде: спектакльдің ерекше түрлері, жаңа театрлық мамандықтар, сахналық қойылым мен театр ісінің нақты технологиялары пайда болады. 21ғасырда сценография өнерінің идеясы көп өзгерді. Ол жаңа даму сатысында, оны сахналық кеңістікті инновациялық жобалау кезеңі ретінде сипаттауға болады.

Қазіргі жаңару процесі театрлық формалардың дәстүрлі стереотиптерін жоюда. Осыдан театр сценографиясына қызығушылық, сценографияға дайын заттар, инсталляциялар, орталар, әрекеттер және басқа формалар сияқты көркем шығармашылықтың түрлерінің кеңістігі қосылуда. Бұл мәселені шешуге сценографиялық шешімдерде көркем синтезді көруге мүмкіндік беретін жаңа технологиялар көмектеседі . Заманауи театр бүгінде заманауи мәдениеттің жаһандануы алдына қойған басты міндеттердің бірі – жоғары технологиялық өркениет пен ондағы мәдениеттің дәстүрлі түрлерінің қатар өмір сүруін біріктіру қажеттілігін шешуге мәжбүр. Қазіргі өнер кеңістігінде мультимедиялық, проекциялық, аудиовизуалды технологиялардың дамуы өте қарқынды, олар өнердің көптеген түрлерінде сұранысқа ие болуда.

Қазіргі қойылымдарда *бейнепроекциялар* кеңінен қолданылады, театр кино сияқты болуға тырысуда. Сахна кеңістігін мұндай модельдеуде сахналық әрекет ететін потенциалды көріністің дамуы орын алады, мұнда режиссер композициялық құрылымды секундтық дәлдікпен жаңғырта алады (мизансцена). Спектакльді ұсынудың бұл түрі визуалды бейне басым болатын коммерциялық театр жобаларында танымал. Бірақ, бұл технологияның өзі үмітсіз ескірген, яғни, бейне көптеген жолдармен қолданылады (атаулар ретінде, декорацияның бөлігі ретінде, құжат ретінде). Тек ерекше жағдайларда сахнадағы бейне, театрлық мастер украиндық шебер Андрей Жолдактың спектакльдеріндегідей күшті әсерге айналуы мүмкін, тікелей эфирде түсірілген кадрлар бірден бүкіл сахнаға проекцияланып, бір уақытта қосымша (жақында) кадрға және сахнадағы қойылымның бір бөлігіне айналады.(1 сурет)

(1сурет) Андрей Жолдақтың
«Лениндік махаббат. Сталиндік махаббат»

Бұл жағдайда біз үшін заманауи мультимедиялық технологияларды және олардың сценографияда қалай қолданылатынын қарастыру қызықты.

VR технологиялар, спектакльдегі оқиғаны баяндау формасын өзгертуде. Қойылым классикалық театрдағы әдеттегідей сызықты емес , көп өлшемді болады. Мысал ретінде, VR көзілдіріктеріне арналған ең бірінші толыққанды спектакль - Данил Чащин қойған Тюмень Космос орталығының «Авторды іздеу» спектаклі. (2 сурет). *Көрермендер кадрдың ішінде қозғалып, қойылым мен костюмдердің егжей-тегжейлерін тексеріп, шапалақпен тамашалады. Жоба актерлік шеберлікті, шынайы интерьерді және виртуалды шындықты біріктірудің Ресейдегі толыққанды қойылым болды.* Тағы бір жайт, әр үш минут сайын әртістердің жанды ойынына көшіп, әлі алыс қашықтыққа шыдамаған көзілдіріктерді алып тастауға тура келеді.

(*2 сурет) Данил Чащин «Авторды іздеу» спектаклі*

Бүгінгі күні VR жобаларды барған сайын ірі суретшілер кино, театр және компьютерлік ойындардың мүмкіндіктерін біріктіре отырып, виртуалды шындықпен әрекеттесуге тырысуда.

Тағы бір технология түрі, қойылымның *3D визуализациясы***.** Бұл дегеніміз театр үш өлшемді модельге айналуында. Суретші декорацияның сызбалары мен макетін жасап болғаннан кейін, бүгінде барлық реквизиттері, костюмдері, мизансценалары, дыбыс, жарық және бейне партитуралары бар болашақ туындының толық 3D үлгісін жасауға мүмкіндік береді. Жүйе барлық техникалық мәселелерді алдын ала есептеуге, қабаттасуларды болдырмауға, декорация орнатылмай тұрып жарықтандыруды орнатуға мүмкіндік береді. Бұл уақыт пен ақшаны

үнемдеуге, қауіпсіздікті қамтамасыз етуге және ең бастысы шексіз жаттығуларға мүмкіндік береді.

Театр дөңгелекті болуда, яғни *гироскутерлер* қойылымда кандай әсер береді. Гироскутерді қойылымда қолдану ашық әдістердің бірі болуы мүмкін, оның міндеті, болып жатқан оқиғаның жаңашылдығын көрсету. Мысалы, Шекспирдің «Гамлеті» бойынша Новосібірдің «Ескі үй» театрының «Социопат» спектаклінде де солай. Спектакль бейне проекцияларымен жыпылықтайды, Клавдиус Гамлетті шайқасқа шақырады, ал Гертруда тек дөңгелектері бар электр тақтасында қозғалады. Механика жасырылған кезде коренменге ерекше әсер қалдырып,белгілі бір фокусқа айналғандай. Сахна бетінде үнсіз қалқып бара жатқан кейіпкер керемет көрініс береді. (3 сурет)

(3 сурет) «Ескі үй» театрының «Социопат» спектаклі

Театрдың экологияға пайдасы барма деген сұрақ туындайды, жауабы бар, өйткені *электр генераторын* қолданады. Ол технология түрі өте жақсы жұмыс істейді, бірақ әзірге тек Германияда. Net фестивалі жаңа «Станиславский электротеатрында» Кэти Митчеллдің энергия үнемдейтін «Тыныс» спектаклін көрсетті.Қойылымында ер мен әйел қоршаған ортаның жағдайына әрқайсысының жеке жауапкершілігі туралы айтады. Екі актер де электр генераторлары қосылған тренажерларда отырып, педальдардың үздіксіз айналуы өнімділікке электр қуатын, демек, жарық пен дыбысты береді.Бұл қойылымға арналған электр энергиясы дәл сахнада өндіріледі және мұны көрермен білуі маңызды. (4 сурет)

Соның нәтижесінде,заманауи театр өнерінің дамуына технологиялардың ықпалы зор. Сахна мен көрермен арасындағы байланыс, диалогтың сипаты, қазіргі театрдың дамуында эксперимент,қызықты

атмосфера,орта сияқты жаңа тенденциялардың қалай қалыптасып жатқанын көріп отырмыз. Жаңа технологияларды қолдану заманауи өнер нарығы жағдайында спектакльдердің бәсекеге қабілеттілігін арттыруға мүмкіндік береді.

(4 сурет) «Тыныс» қойылымы

Осылайша, бүгінгі таңда көркем театр шеберханаларында жаңа технологиялардың мүмкіндіктерін пайдалану театр қойылымының табысы жүзеге асуының ажырамас бөлігі және кепілі болып табылады. Технология кеңістікті жобалау процесінде барған сайын маңызды орын алады. Әртүрлі, кейде шындыққа жанаспайтын нәрселер мүмкін болады.

Суретші кез келген материалға, пішінге, жарыққа қол жеткізе алады. Технологиялардың арқасында сценографияның даму мүмкіндігі бар.

Дегенмен, сценография қажет пе деген сұрақ барған сайын белсенді түрде талқылануда, өйткені музыканың өзі сценографиялық шешімдер арқылы көрерменге ерекше әсерін тигізе алады. Актерлар үшін сценография маңызды, оларға міндетті түрде айналасында жасалған орта керек. Бұл сыншылар үшін де маңызды, олар көбінесе спектакльдің белгіленген дизайнын техникалық құрылғылардың болуымен бағалайды. Көрерменді таң қалдыру үшін спектакль жасау керек. Бүгінде сценография өнері театр әртістерінің дәстүрінен көп айырылып, компьютерлік дизайнға айналып барады.Сценографияда әртүрлі жаңа технологияларды пайдалану өте даулы мәселе болып қала береді.

Қазіргі көрермен сахнадағы технология арқылы визуалды әсерлерге тәрбиеленеді, оның динамизмі арқылы өзара әрекеттесу

формалары мен әдістері туралы жаңа идеяларды қалыптастыратын қиялдың өзіндік эволюциясы болып табылады.

Театр үшін бүгінгі күннің өзекті міндеттері: жаңашыл режиссерлік идеялар, өнер түрлерінің синтезі және спектакльдің сыртқы түрі мен оның сценографиялық шешімдерін жаңартуды талап ететін заманауи компьютерлік технологиялардың театрға енуі.

Озық спектакль қою режиссерлерден жоғары шығармашылық интуицияны ғана емес, қоғамда болып жатқан процестерді түсінуді де талап етеді. Театрлық механизм баяу, мұқият, түрту арқылы алға жылжуға мәжбүр, сонымен қатар қазіргі мәдениеттің жаһандануының алдымызға қойған басты міндеттерінің бірі – жоғары технологиялық әдіс пен мүмкіндіктерді пайдалану.

Техникалық прогрестің арқасында қазіргі театр өткен ғасырлардағы театрдан айтарлықтай ерекшеленуі мүмкін және болуы керек. Ең алдымен - жаңа техникалық құралдар мен жаңа технологиялар сценография саласына жаңа тартымдылық берді, сондай-ақ олар сахна мен көрермен залы арасындағы кеңістік байланысына мультимедиялық,сандық,интерактивті сипат және көп көлемді,толықтырылған әлем өлшемдерін әкелді.

Анықтамалар:

1 VR спектакль «Авторды іздеуде» https://kosmoscentr.ru/vr

2. NET фестивалі энергияны үнемдейтін қойылым көрсетті. https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/12/02/klishe-obyazano-truditsya

3. Андрей Жолдак: «Өзінің Ленин love, Сталин love» «Мен шынымен жыладым» https://fakty.ua/ru/133649-andrej-zholdak-na-svoem-spektakle-lenin-love-stalin-love-ya-dejstvitelno-plakal

Kaliyev Nurlan, Assel Mallikova

THE FEATURES OF DIRECTING WORK OF ERSAIYN TAPENOV IN THE INDEPENDENCE YEARS (BY THE MUSICAL COMEDY “AIMAN-SHOLPAN”)

Калиев Н., Маликова А.,
PhD докторы

Е. ТӘПЕНОВТІҢ ТӘУЕЛСІЗДІК ЖЫЛДАРДАҒЫ РЕЖИССУРАСЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ («АЙМАН-ШОЛПАН» МУЗЫКАЛЫҚ КОМЕДИЯСЫ НЕГІЗІНДЕ)

Қазақ сахна шеберлерінің режиссурасының ерекшеліктерін анықтау, олардың режиссерлік қолтаңбасы мен тұлғаның өзіндік

ерекшелігін анықтау қазіргі таңда Қазақстан театртану саласындағы маңызды тақырыптардың бірі болып табылады. Өйткені әр режиссердің щығармашылығы арқылы елдегі театр саласында болып жатқан объективті жағдайды көруге болады. Сондықтан Қазақстандағы театр режиссерлерінің жұмысын зерттеу, олардың жеке стилі мен режиссура ерекшеліктерін анықтау қазіргі таңда ерекше зерттеу қызығушылығын тудырады.

Мақалада қарастырылатын кезең Қазақстан өмірінде тарихи, бетбұрыс кезең болып табылады. Еліміз Тәуелсіздік алған алғаш жылдары қазақ драматургиясы тарихымыздағы ақтандақ болып келген тақырыптарды көркем шындықпен жаза бастайды. Тәуелсіздіктен кейінгі жылдарда театрлар мен көрермендердің тарихи, ұлттық тақырыпқа деген қызығушылығы артып, театр репертуарларынан ұлттық және тарихи спектакльдер үлкен орын алды. «Осы уақытта қазақ театрының тарихқа деген бет бұрысы айқындалып, күрделі де көп қырлылыққа ұласты», - деп жазды театртанушы А. Еркебай.[2]

Қазақ сахынасындағы белгілі режиссерлер де тарихи және ұлттық тақырыпқа қадам жасай бастады. М.Байсеркеновтің «Абылай ханның ақырғы күндері» (режиссері М.Байсеркенов), М. Әуезовтің «Хан Кене» (режиссері Қ.Жетпісбаев), Ә.Кекілбаевтің «Абылай хан» (режиссері Б. Атабаев), І. Жансүгіровтің «Исатай-Махамбет» (режиссері Х.Әмір-Темір). Иран Ғайыптың «Шыңғыс хан» (режиссері Б. Атабаев), Шахимарденнің «Томирис» (режиссері Т. Жаманқұлов), М. Әуезовтің «Қилы заман» (режиссері Ә. Рахимов) шығармалары сахнада қойылды. Осы уақытта ұлттық театр өнерінің дамуына үлестерін қосқан режиссерлер Ә. Мәмбетов, Б.Омаров, Қ. Жетпісбаев, Ж. Омаров, Е. Обаев, Ж. Хаджиев, Ә. Рахимов, Б. Атабаев, Н. Жақыпбаев, Қ. Сүгірбеков және т. б.

Осындай қазақ театр саласының дамуы мен ұлттық колориттегі репертуардың көбеюіне өз үлесін қосқан режиссердің бірі Е. Тәпенов. Театртанушы З. Исламбаева Е. Тәпенов қойған Ш. Айтматовтың «Ана - Жер ана» спектаклі туралы былай деп жазады: «Режиссер тұжырымындағы Қасымның үйлену көрінісінде шашу шашылып,беташардың айтылуы, ауылдың көктемгі егіске дайындық кезіндегі шалдың қол жайып бата беруі ұлттық дәстүр колоритін тереңдетуден туған»[3]. Ал театртану магистрі А. Ахмет өз диссертациясында режиссер қойған Е. Бруссиловскийдің «Қыз Жібек» операсы туралы: «Е. Тәпенов шығармадағы ұлттық бояуды қанық көрсеткен... Ұлттық құндылықтарымыздан тамырымыз ажырап қалуға шақ қалған тұста шамшырақтай болған мұндай спектакльде маңызды рөл ойнайды. Тәуелсіздікке қолымыз жетіп, өз алдымызға ел болғанда басқаларға ұлттық

ерекшелігімізді таныту жолында көп еңбек атқарылды. Е. Тәпеновтің «Қыз Жібекті» қоюдағы басты мақсаты осы бағытқа жұмылдырылған», - деп жазады [1].

Тәуелсіздікке дейінгі кезеңде (яғни Кеңестік дәуірде) Н. Островскийдің «Құрыш қалай шыныққты», С. Жүнісовтің «Өлі ара», А. Штейннің «Толас», М. Әуезовтің «Дос – бедел дос» секілді сол заманының идеологиясына толы спектакльдерді қойып жүрген Е. Тәпенов енді ұлттық нақыштағы, тарихи пьесаларды қолға алып қоя бастайды. Атап айтар болсақ, М. Әуезовтің «Айман –Шолпан», Ғ.Мүсіреповтің «Ақан Сері-Ақтоқты», «Қозы көрпеш – Баян сұлу», М. Байсеркеновтің «Абылай ханның ақырғы күндері», М.Шахановтың «Отырар дастаны», Ж. Артықбаевтың «Малайсары Батыр» т.б спектакльдерінен байқауға болады. Сонымен қатар Тәуелсіздік алған жылдардан бастап режиссер Е. Тәпенов тарихи спектакльдермен қатар опера, оперетта және музыкалық қойылымдарды да сахналай бастады. Мысалы: Е. Брусиловскийдің «Қыз Жібек», «Дударай», «Айман – Шолпан», М.Төлебаевтің «Біржан –Сара» спектакльдерін қояды.

Жоғарыда айтылғандай Тәуелсіздік алған жылдардағы ұлттық театр өнері өз дамуын бастайды. Осылайша Павлодар қаласында алғаш рет Ж. Аймауытов атындағы облыстық қазақ музыкалық драма театры ашылады. Театр өз шымылдығын Е. Тәпенов режиссерлігімен қойылған М. Әуезовтің «Айман Шолпан» (музыка Е. Бруссиловскийдікі) комедиялық музыкалық спектакілімен ашады [4].

Режиссер Е.Тәпеновтің театрдың ашылуына осы шығарманы алуының бірнеше себебі бар. Режиссердің айтуы бойынша: «Театрдың ашылуы үлкен той-мереке. Ал «Айман-Шолпанда» ұлттық өнер, ән, би, әзіл-қалжын, музыка, тамаша көңіл күй, қазақ тәрбие, әдемі сахналық декорациялар бар» [5]. Демек бұл спектакльді қою – біріншіден, Тәуелсіздікті тойлау, екіншіден - тетардың ашылу салтанатын өткізу, үшіншіден - Совет үкіметі тұсында ұмыт бола бастаған қазақтың салт-дәстүрі, әдет- ғұрпы, ән жырлары мен айтыс өнерін қайта жаңғырту.

Режиссер Е. Тәпенов қойған «Айман - Шолпан» музыкалық комедиясының ерекшелігі – қойылым оркестрдің музыкалық сүйемелдеуімен жүріп, кейіпкерлерді сомдап жүрген актерлер жанды дауыста ән шырқап, би билеуі. Спектакльдің сүйемелдеуін сол кездегі театрдың симфониялық оркестрі, дирижер Болат Рахимжановтың жетекшілігімен жүргізеді. Сонымен қатар қойылым барысында, айтыс өнері, қыз жігіттердің жар-жар айтысы, арқан тартыс, қыз алып қашу, аударыспақ, секілді ұлттық ойындарды да қайта жаңғыртылады.

Е. Тапенов режиссурасының тағы бір маңызды ерекшелігі – актерлік құрамды таңдау. «Режиссер батылдығы мен әділдігі рольдерге

орындаушылар тағайындауда көрініп тұр. Бір рольді екі орындаушының кезектесіп ойнауы, әрине, шығармашылық мақсатпен бірге, труппадағы актерлердің драмалық мүмкіншіліктерін анықтау үшін қолданылған сияқты...», - деп жазған өнертану ғылымдарының докторы, театртанушы Б. Құндақбаев [4].

Айман мен Шолпан рөлдерін бір спектакльде бірден төрт актриса ойнайды. «Мұндай шешім орындаушылардың әртүрлі жанрда шыңдалуына өзіндік септігін тигізеді», - деп жазады А. Ахмет[1].

Айман рөлін сомдаған Р.Тәжібаева (үзіліске дейін) және Т. Атамбек (үзілістен кейін). Тәжібаеваның «Айманы» ақылына көркі сай парасатты жан болып бейнеленсе, Атамбектің «Айманы» ішкі толғанысқа, лирикаға толы кейіпкер.

Шолпан рөлін сомдаған Б. Құрбанова (үзіліске дейін) және М.Дәулетпақова (үзілістен кейін). Жас актриса Б. Құрбанованың «Шолпаны» ер мінезді, анау- мынауға көндіге қоймайтын, өз дегенінен қайтпайтын қайсар қыз болса, М. Дәулетпақова «Шолпанды» өзіне тән өжеттілігі мен намысын қолдан бермейтін жанды көрсеткен.

Режиссер Айман мен Шолпанды ойнайтын актрисаларды үзілістен кейін ауыстыру арқылы көрерменге таңғаларлық әсер сыйлады және бұл, театртанушылардың пікірі бойынша, Е. Тәпеновтің сәтті режисерлік шешімі [4].

Е. Тәпенов актрисалардан актерлік шеберліктерімен қатар өздерінің әншілік қабілеттерін жоғары деңгейде «Ахау, Айман айым, Шолпан айым», «Айман-Шолпан ариясы» секілді әндерін орындау барысында көрсетуді талап етті. Әр орындалған ән кейіпкердің кешіп жатқан күйін көрсететіндей орындалу керек. Қорыта айтқанда, актрисалар режиссер Е. Тәпенов қойған талаптарды ескере отырып, кейіпкерлерін өз шеберліктеріне қарай сомдау нәтижесінде ақылды, нәзік, инабатты, көркем мінезді, жайдарлы, сонымен қатар қайсар, өжет қазақ қыздарының бейнесін сахнада сәтті көрсете білді.

Қойылымдағы Ж.Доспаев сомдаған Арыстан мен оның қарсыласы М. Байжұманов ойнаған Әлібек бейнелері де сәтті шыққан. Ж.Доспаевтың «Арыстаны» атына заты сай, арыстандай атылып тұрған, ер мінезді, намысты қолдан бермейтін, нағыз батыр. Алысқан жауын алмай қоймайтын жан. Оны спектакльдегі өзімен қатар қыз көруге келген Әлібектей мырзамен тайталасынан аңғаруға болады. Сонымен қатар актер ойынынан кейіпкерінің аңғал тұстарын да байқаймыз. Әсіресе қыздың алдына келгенде, айтарға сөз таппай тосылып қалатын сәттерін де әсерлі бейнелеген. Актер Ж. Доспаевтың түр тұлғасы, даусының бояуы, ішкі жан дүниесі мен сыртқы пластикасы Арыстан бейнесімен қабысып жатыр. Ал М. Байжұманов сомдаған Әлібек рөлі

сал серілігі басым, жүрген жері той-думан, ішкі жан дүниесі әдемілікке құмар, мырзалығы мен қатар өнерпаздығы бір басынан асып артылатын жан. Актердің әншілік, орындаушылық шеберлігімен қоса, сыртқы бейнесі де өзі сомдаған образына сай. Режисердің қойған талабына қарай әрекет етіп, өз кейіпкерлерін барынша шынайылыққа жақындатқан. Әсіресе қыз көруге келген сахнада екі актер де қыздарды қарату үшін алдына жан салмайды. Әлібек байлығы мен мырзалығын білдіру ниетінде көпшілікке теңгеден шашу шашса, Арыстан батырлығын паш етеді.

Спектакльдегі орталық кейіпкерлердің бірі Қ. Айтмұрзаев сомдаған «Жарас» бейнесі. А. Мамбетов «Қозы Көрпеш - Баян Сұлу» спектаклінде Жантық образы арқылы, Ж. Хаджиев «Қыз Жібек» спектаклінде Бекежан образы арқылы қойылымдағы сюжеттерді өрбітсе, Е. Тәпенов «Айман-Шолпан» спектаклін Жарас бейнесі арқылы өрбітеді. Режиссер Жарас образын Италияның Дель арте комедиясының кейіпкері Труффальдино аналогиясымен жүргізіп ойнатқан. Қ.Айтмұрзаевтің «Жарасы» бірнеше қожайынға қызметшінің ролін атқарады. Қойылымдағы оқиғалардың өрбіуі де осы Жарас бейнесімен тікелей байланысты. Қ.Айтмұрзаевтың «Жарасы» ақылды да айлалы, қысылтаяң шақтарда жол таба білетін, сахнадағы әрекеті орынды, іс-қимылы ширақ, әрі тапқырлығы арқылы көрерменге күлкі сыйлайтын кейіпкер.

Режиссер Е. Тәпеновтің шешімі бойынша «Қыз көру» сахнасында Арыстан мен Әлібекті шатастыру мақсатында Жарас өзінің айтар сөздерін жаңылтпаш ретінде жеткізеді. Жаңылтпашты қолдану қойылымға бір жағынан комедиялық әсер берсе, екінші жағынан сахнадағы кейіпкер арасындағы шиеленісті көрсетуге көмектеседі.

Көтібардың құрығына іліккен жастардың, абақтыдан босап шығуына Қ.Айтмұрзаев сомдаған Жарастың рөлі зор. Актердің ішкі және сыртқы пластикасы Жарас образымен біте қайнасып кеткендей. «Жарас» бұл қойылымдағы режиссер мен актердің бірлескен жұмысының сәтті нәтижесі.

Көтібар роліне М. Манаповты режиссер сәтті таңдаған. Актердің түр тұлғасы мен сөз саптауы өз образына сай. Сахнаға атпен шыға келген сәтінде актер тарихта өткен батырлардың қайта тіріліп келгендей әсерді туғызды. Сонымен қатар актер өз кейіпкерінің аңғалдығын, Жарастың құрған құрығына түсіп қалып, күлкіге қалған тұстарын комедиялық тұрғыда көрсете білді.

С. Бекболатовтың «Қортық шалының» сахнадағы әр қимылы, платикасы, жүріс-тұрысы, сөйлеген сөзі мен күлген күлкісі көрермен езуіне күлкі үйдіреді. Оның «Қортық шалы» Көтібар шауып, тұтқынға түскен қыз қырқын мен келіншектен өзіндік дәмесі бар. Режиссердің

шешімі бойынша спектакльдегі Қортық шал образы қазақтың әзіл қалжыңға жақын, іс-қимылы шапшаң шалдардың бейнесін көрсетеді.

Спектакльде басқа рөлдерді орындаушы актерлердің де елеулі сахналық табыстары бар. Қойылымда әрекет ететін Б. Иманқожа, Қ. Тұманбаев, Д.Ұябай, Б.Шәнім, К.Қарымсақов, Г.Саймасаева, Г.Омарова, А.Таспаева, және т.б. актерлер өз шеберліктеріне орай ойын көрсетті.

Режиссерлік жұмыстың тағы бір ерекшелігі – сахналық декорция. Режиссер Е. Тәпенов және қойылым суретшісі Е.Камкенов режиссерлік ой - тұжырымға орай сахнаны ұлттық нақышта безендірген, сахна безендіруде барлық егжей – тегжейін - күндіз өтетін сахналардан бастап, түн мезгілін білдіретін жарықтар қолдануды ойластырған. Әр түрлі түстегі жарық эффектілері керек кезде кейіпкерлердің ішкі толғаныстарын (қуаныш, сағыныш, қайғы немесе қорқыныш) сипаттау үшін қолданылды.

Сахнада ою - өрнекті үй бұйымдары, алтыбақан, кереге бар. Қойылымдағы алтыбақан жастардың ойын сауығы өтетін орынды көрсетіп, қойылымға мерекелік көңіл күй береді. Ал сахнаның екі шетінде орналасқан керегелер бірде тойға келген қауымның түсетін үйлерін білдірсе, енді бір сахнада Көтібар сарайындағы жастарды қамайтын абақтыға айналады. Осылай құрылған декорациялар көрерменге іс-әрекеттің қайда өтетінін анық көрсетеді. Қоюшы-режиссер мен суретші сахна кеңістігін ұтымды пайдаланған. Бір жағынан ол ойын сауық орнын ұйымдастыру алаңы, енді бір сахнада абақтыдағы кейіпкерлердің ішкі әлемін, ойы мен ішкі толғанысын көрнекі түрде бейнелейтін көрініске айналады. Осы арқылы біз қамауға алынған адамдардың жан дүниесіндегі жалғыздықты сезінеміз.

Осылайша Е. Тәпеновтің сахна кеңістігін кәсіби қолдануы арқасында көрермен залының кез-келген нүктесінен сахнадағы барлық «ұсақ-түйектер» көрерменге айқын көрінеді.

Сонымен, Тәуелсіздік алғалы Е. Тәпеновтің режиссерлік бағыты өзгеріп, ұлттық нақыштағы репертуарды көбірек қамти бастайды. Бұл кезеңде режиссердің мақсаты салт-дәстүрлерді, ұлттық ойындарды, фольклорды жаңғыртып, жаңа дәуірге бет бұрған уақытта көрермен бойында ұлттық діл мен сананың дамуына үлес қосу болды. Б. Құндақбаев жазғандай «Жарас, Айман бастаған өз дәуірінің жастары заман өзгерісіне мойынсұнбай, алып күшке сүйенген, кертартпа Көтібарды жер соқтырып, «өткенімен күліп қоштасқан», еркіндікті уағыздаған қойылымды көрермен өте жылы қарсы алды» [4].

Әдебиеттер:

1. Ахмет А. «Е. Тәпеновтің режиссурасының стильдік ерекшелігі» магистерлік диссертация, 2012 ж.
2. Еркебай А. Қазіргі қазақ театры: Тарихи спектакльдер. Монография-Алматы. 2015 – 4 бет.
3. Исламбаева З. Шыңғыс Айтматов және қазақ театры. «Керуен» N 1(14)2009. Ғылыми және әдеби-көркем журнал.
4. Құндақбаев Б. Заман және театр өнері, А. 447 - 449 б.
5. Тәпенов Е. Өнер белестер,А.: «ЭКО» ҒӨФ - 2006 ж. 169 б.

Meiramova A.K.,Dadyrova A.A.

MAKEUP AND MASK AS A MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION: FEATURES WHEN CREATING AN IMAGE

Мейрамова А. К.
Дадырова А.А.,
кандидат философских наук, доцент

ГРИМ И МАСКА КАК СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ: ОСОБЕННОСТИ ПРИ СОЗДАНИИ ОБРАЗА

В статье рассматривается особенность маски и грима в художественной культуре, как знаковой части в сценографии. В исследовании проводится анализ определения и выявления роли маски и грима в художественной культуре в сценографии.

Необходимо отметить, что история зарождения грима имеет важные исторические корни в практической части при становлении в художественной культуре. В то время возникновение на ранних стадиях гримерного искусства было не таким безопасным и многообразным.

Кроме этого, изначально нанесение «раскраски на лицо» актера имела конкретную форму. Почти век назад, кинематография могла снимать на пленку только в черно-белом цвете, и ее чувствительность к свету не обладала как на сегодняшний день, современные CGI, VFX и SFX-технологии. Отсутствие контрастных свойств играющих людей в кадре, заставляло их выделять главные и характерные черты лица героев. Актёры сами накладывали себе грим, маску, костюмы, а с образами было проще, т.к. кино обходилось тогда без цвета и звука. Главным критерием грима в кино была удачная картинка; живая и настоящая. И опытным путем, художники применяли различные техники, в данном случае, театральные – адаптируя их под себя, в особенности создания визуальных концепций для данных форматов.

Важно подчеркнуть, что виды грима в театральном искусстве и в кинематографии имеют разный подход: живописный – предполагает наличие на лице актера только краски для имитации объёма, тогда как объёмный (пластичный) грим – предполагает наличие налепок, наклеек и постижерные изделия. В нахождении образов героя можно выделить следующие компоненты грима; - поиск и создание сценического персонажа, - и его техническое выполнение. Если в театральном искусстве грим представляет собой выделение ярких черт героя, усиление и имитацию маски, то в кино культуре грим перешел в раздел make-up и спецэффектов для полного приближения зрителя к реальности.

Наряду с этим, отметим, что практика современного сценографического искусства, подкреплённая актуальными методами гримерного искусства, вбирает в себя лучшие традиции классического образования с новейшими технологиями на сегодняшний день. Следовательно, что специалисты, работающие на стыке различных практик, требуют большего внимания, причиной этого выступает то, что в современной культуре границы между различными формами искусства все больше стираются и имеют смежные задачи.

Обратим внимание, что в процессе становления казахстанского кино осуществился рост и развитие собственных профессиональных творческих кадров: режиссеры, операторы, художники, продюсеры, дирижёры, звукорежиссеры и др. Иначе говоря, создание нового и сложного вида национального искусства, принесло с собой квалифи-цированных специалистов и стало продуктивной площадкой развития казахстанской сценографии.

Далее, отметим, что каким бы не была сложность грима, его создание полностью зависит от чрезвычайно богатой фантазии и опыта специалиста, потому что любой образ можно воплотить в жизнь, если знаешь какими средствами и экспериментальным путем прийти к финальному результату.

Следует сказать, что в западной культуре основоположником гримерного искусства был «Человек с тысячей лиц» как его называли, Лон Чейни (1883 — 1930), в советском кинематографе - это был Георгий Милляр (1903 — 1993), и заслуженный деятель искусств Казахстана – профессор Виктор Щербаков (1935 год).

Актуальность научного исследования определяется прежде всего необходимостью вовлечения в научный оборот гримерного искусства особенностей грима и маски в художественной культуре. В условиях динамичного развития искусства особо важным является художественный взгляд на маску и грим в культуре, искусстве в отечественной науке. Таким образом, цель и задачи исследования обусловлены опре-

делением роли маски и грима в художественной культуре в отечественном искусстве Казахстана. В ходе исследования и изучения возникла необходимость выявить основные особенности маски и грима; классифицировать маску и грим в художественной культуре; опре-делить место и роль маски и грима в искусстве казахстанской сценографии; выполнить анализ маски и грима в художественной культуре. Следует добавить, что научной новизной исследования является семиотика компаративного анализа в отечественном гримерном искусстве, и кроме этого, исследование маски и грима в художественной культуре в отечественной сценографии. В то же время, в исследовании был применён историко-компаративный, теоретический, художественный метод анализа.

Кроме того, добавим, что искусство грима представляет собой методику средств изменения внешности человека (актера), преимущественно работая с лицом, но также имея зону работы с телом модели. Особенности нанесения грима и возможность перевоплощения дается особыми красками, налепками, постижерными изделиями (парик, усы, борода) и другими профессиональными средствами безопасных для человека.

Маска в сравнении с гримом, неподвижная и статичная форма гримерного искусства в сценографии. На сегодняшний день маска представляет собой больше каноническую часть образа персонажа, показывая наглядно зрителю трансформацию, перевоплощение актера, подчеркивая грань между игрой и жизнью в театральной практике и давно забытых ритуальных действиях. И обоснованно имеет ранее развитие в театральной мировой жизни. В адаптации к новым реалиям, в театральной истории маска ушла как декоративный фрагмент, в то время как живая и подвижная мимика актера дается больше в передаче замысла идеи спектакля зрителю, побуждая чувствовать и видеть развитие персонажа. *(Рис. 1)*

Первым профессионалом среди казахстанских гримеров был Виктор Алексеевич Щербаков, работавший бессменно в Казахском академическом театре драмы им. М. Ауэзова. С малых лет юный театральный гример учился гримерному мастерству у Сергея Гуськова – это репрессированный гример из Москвы, имевший честь работать с выдающимися людьми, как В.Э.Мейерхольд, К.С.Станиславский, В.И.Немирович-Данченко. Благодаря преемству гримерного ремесла, эти люди непосредственно участвовали в зарождении театральной жизни в Казахстане. В этот период все гримировальные средства доставлялись из-за рубежа, такие, как театральный грим, гуммоз, сандарачный клей на

нанесение накладных постижерных и объёмных материалов на лицо актера.

Рисунок 1. Маска и грим тотема быка и девушки – китцуне

Художник гример должен передать не просто эмоции и характер персонажа, но и его внутреннюю сущность и отношение с окружающими. Кром этого, качество и знания мастера по гриму демонстрируют нам его скорость нанесения грима на человека. В гримерном искусстве Казахстана имеются отличительные черты в нанесении грима в театре и в кино. Так, в театре большей частью пользуются гуммозом и латексом, в то время как в отечественном кино применяют современные американские материалы.

Становление в отечественной сценографии профессионального национального театра началось с даты 13 января 1926 года, когда первый отечественный театр был открыт в городе Кызыл-Орде, в Доме Кино [1]. Первой постановкой в театре стала трагедия «Енлик-Кебек» Мухтара Ауэзова и «Алтын сакина» К. Кеменгерулы. Так же были спектакли «Каракоз», «Абай», Г.Мусрепова «Кыз Жибек», «Козы-Корпеш и Баян-Сулу», «Ахан-серэ — Актокты». Зарождение и творческое развитие национального театра тесно связано с именами таких видных деятелей, как С. Кожамкулов, К. Куанышбаев, Е. Омирзаков, К. Бадыров, К. Жандарбеков, и многие другие «прирожденные таланты, титаны» актеры. Первыми казахстанскими режиссерами театра стали С. Кожамкулов, Ж. Шанин, К. Куанышбаев. Многих видных деятелей художественной культуры Казахстана называли в честь выдающихся личностей их имена присваивали театрам и художественным академиям страны [2].

Как признается сам художник по гриму, самая сложная работа была в спектакле «Ленин в 1918 году», где был применен портретный

грим В.И. Ленина. Мастер перевоплощений упоминает, что художники гримеры работали совместно со стражами порядка, привлекались для работы при опознаниях, делали подставные лица при помощи гримерного искусства. Это свидетельствует о том, что мастерство гримерного искусства имеет широкий диапазон возможностей творческой работы не только в сценографии. Как говорили великие умы художественной культуры, что нельзя рассчитывать на успех в театре, кино, не овладев искусством грима, не изучая живопись, анатомию человека, не воспитывая в себе художественное восприятие действительности.

Особенности формирования и становления казахстанского театра включает в себя своеобразие национального стиля искусства и культуры. Совместная работа отечественных и зарубежных специалистов расширяют и повышают диапазон рабочего процесса в искусстве сценографии. Адаптация к творческой профессиональной деятельности в работе в новых условиях дает широкий спектр возможностей и принятия лучшего опыта для развития.

В след бурно развивающемуся театральному искусству, идет кинопроизводство отечественного казахстанского кино. В мае 1936 года в Москве состоялась первая декада казахской литературы и искусства. Слушатели, что так были впечатлены игрой и самобытностью мастерства казахских актеров, были удивлены отсутствию художественной кинематографии в стране. Первым произведением на свет появляется кинопьеса «Амангелды», написанная казахским писателем Беимбетом Майлиным, Габитом Мусреповым. Режиссеру М. Левину удалось мастерски воплотил художественный замысел сценаристов и помочь казахским народным театральным актерам, впервые снимавшимся в кино, передать достоверность поведения и эмоций. Благодаря совместной работе всех участвовавших в съемках команде художников, образ персонажа был живым и четким для облика национального героя, что дало динамичный толчок в развитии киноиндустрии в Казахстане.

Важным шагом в творческом росте киностудии и принципиально новым явлением стал художественный фильм «Девушка-джигит» (1955 г). Кинокартина стала одним из первых цветных фильмов, точно передающие цветовую гамму натурных съемок. От того и качество грима стала выше, так как посредством света и операторского искусства, лицо актера было уже критичней восприимчиво, нежели со сцены театра или в черно – белом кино. Такие картины, как «Ботагоз», «Его время придет», «Мы из Семиречья», «Наш милый доктор» (1957 г.), «Песни Абая», говорили о становлении казахского кино, о зрелости национального искусства.

Приукрашиванию и улучшению лица и внешности в целом

уделялось большее внимание во все времена. Так, примитивная косметика модифицировалась в ритуальный, ритмичный и знаковый образ посредством грима.

Необходимо особо остановится на этапах ухода за внешностью казахских девушек в быту. Первый географ Казахстана, Александр Левшин отмечал: «Руки украшают кольцами, перстнями, браслетами, уши – серьгами, грудь – серебряными бляхами и разного вида нагрудниками или другими каменьями. Пояса носят шелковые или шерстяные» [3]. Кроме этого, русский этнограф И. Казанцев писал: «Женщины заплетают волосы в две косы, которые висят по плечам, иногда обшитые или обернутые белым холстом, а девицы носят от 10 до 20 кос; женщины замужние носят головной убор особой формы, конусообразный, вышивною в пол-аршина, называемый кара баш. Убор этот накрывается белым полотном или холстом, концы которого видят сзади, спереди же на лбу вышивается шелком или унизывается корольками, мирьяном, змеевиками и бусами» [3].

Украшали девушки свои волосы шолпы или шашбау, которые звенели при ходьбе, напоминая всем окружающим, что идет девушка. С детства юных девушек приучают покрывать голову и волосы, так как наши предки верили в символику накапливания космогонической энергии в волосах, и именно поэтому макушку головы закрывали головным убором. Но в отличие от других исламских верований, казахские женщины имели возможность не прятать лица и шею. Непокрытые и распущенные волосы допускались только в исключении горя овдовевшей женщины. Как свидетельствуют исторические источники, сами казахи, ведя кочевой образ жизни и имея крупнорогатый скот, за которым нужно ухаживать и пасти на улице в лоне природы, были всегда в чистоте и опрятности, казахские девушки и женщины были чистоплотные и всегда держали белые головные уборы (кимешек), в белоснежном виде. Этим они показывали свою открытость миру и чистоту помыслов, единение с Матерью Природой. Ухаживали за собой кочевые девы органически и экологическими продуктами, что могла им дать сама Мать Природа. Этими продуктами были кобылье молоко, айран, и другие молочные элементы домашних животных. С приходом этнических смешений, каноны красоты имели восточные элементы в нанесения грима. Это были природные материалы такие, как сурьма, белила, хна и другие виды продуктов, наносимые на брови и глаза.

В заключении хотелось бы отметить, что фольклорная драматургия давала художнику простор для поисков самобытных изобразительных решений фильма и в свою очередь ставила перед художником ряд важнейших творческих задач, решать которые приходилось опытным пу-

тем. Развитие художественной культуры и в частности, в Казахстане, идет в ногу со временем и в настоявшее время есть основа для обмена опытом и практической работой с зарубежными странами в гримерном искусстве.

Литература:

[Электронный ресурс]: Время, Общественно-политическая газета Казахстана // Человек, который делает лица // Ксения Евдокименко, Алматы // 15 июля 2010 // Режим доступа: https://time.kz/

1. [Электронный ресурс]: История театра // Алия Бопежанова, заведующий литературным отделом, Заслуженный деятель РК, лауреат международной премии "Алаш" // Режим доступа: https://auezov-theatre.kz/
2. [Электронный ресурс]: Как в старину ухаживали за собой красавицы Великой степи // Автор: Зарина Москау // 16 Июля 2021 // Режим доступа: https://kazpravda.kz/ /
3. Лившиц П., Темкин А. Сценический грим и парик / М.: Искусство, 1955. — 106 с.
4. Ногербек Б.Р. Экранно–фольклорные традиции в казахском кино. – Алматы: RUAN, 2008
5. Сиранов К. Очерки и истории казахского кино. – Алма-Ата: Наука,1980
6. Сыромятникова И. Искусство грима и макияжа. – М.: РИПОЛ классик, 2006. – 274 с.
7. Турсунов Е. Д. Происхождение носителей казахского фольклора. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004.
8. Школьников С.П. Основы сценического грима. – Минск: Высшая школа, 1976. – 139 с.
9. Аджи Мурад. Древняя история тюрков и Великой Степи: — М., Издательство АСТ. 2007. – 175 с.

Mukhametkalieva D.D., Dadyrova A.A.

ARTISTIC LOOK THROUGH MAKE-UP ART IN THE GENRE OF HISTORICAL CINEMA

Мухаметкалиева Д.Д.,
Дадырова А.А.
кандидат философских наук, доцент

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ЧЕРЕЗ ГРИМЕРНОЕ ИСКУССТВО В ЖАНРЕ ИСТОРИЧЕСКОГО КИНО

В статье рассматривается создание художественного образа через гримерное искусство в жанре исторического кинофильма. При разра-

ботке определенного художественного образа посредством грима существуют этапы и последовательность в выполнении грима того или иного исторического персонажа в игровом фильме.

Исторический жанр в кино занимает особое место в кинематографе. Создать интересную, натуральную историю с историческими событиями это - сложное, трудоёмкое дело, но не менее захватывающее событие в жизни каждого режиссера и команды съёмочной группы. В свою очередь является важным элементом для работы художественного департамента в киноиндустрии.

Множества наград, а также премия «Оскар» за лучший грим, лучший костюм были присуждены именно в данном жанре. Объяснить этот феномен возможно тем, что работы в части трансформации внешности достаточно много и работают на таких площадках огромные команды художественного отдела.

Например, в гриме древнего мира накладывается краска практически на всё тело, так как фигура человека часто оголялась и была совершенно не многослойна. На протяжении съёмочного процесса предоставляется в среднем 500-600 человек для массовых сцен, возможно больше и нужно придать фактуру каждому из актеров.

В часть фактуры входят эмаль зубов, ногти, татуировки, проколы и мелкие детали. Теперь складывается картина того почему охват работы настолько колоссальный. Работа над костюмами тесно связана с гримом и художественным департаментом.

Для каждой эпохи грим отличается по признакам местности, локации проживания, температуры местной среды, влажности окружения, наличии характерных материалов в ореоле обитания как пыль, грязь, песок, растения, снег, плесень, дым и многое другое [1].

Перечисленные материалы влияют на внешность персонажа и детали его образа. Необходимо не только воссоздать персонажа из истории, также надо посадить, прижить его к местности нахождения при помощи грима.

В зависимости от местности действия и истории, происходящих в фильме, важны актёры, которые могут правильно воссоздать того или иного персонажа.

На съёмках художественных фильмов в историческом жанре не редки случаи, когда актер напротив, совершенно не похож на исторического персонажа.

Например, фильм «Темные времена», где события происходят в Англии охватывающей период Второй мировой войны.

На главную роль взяли актёра Гари Олдмана, который сыграл премьер-министра Великобритании - Уинстона Черчилля. Абсолютно

не похожим ни внешностью, ни характером, актёр смог максимально передать образ своего персонажа.

Над образом трудился японский гример Кацухиро Цудзи которого, актер пригласил на съёмки по специальной просьбе. Ежедневно грим занимал около 4-х часов и для приклеивания парика с лысиной родные волосы Гари брили каждый день. Актер отмечал что процесс нанесения был довольно трудоёмким.

Сам художник по гриму был на пенсии и не выходил на проекты, но Олдман чувствовал, что для реализации гиперреализма ему понадобится настоящий профессионал в области пластического грима.

Сложность составляла отличие формы черепного строения между Черчиллем и Олдманом. Посадка глаз тоже отличалась у актера они были близко посажены, но художник по гриму учитывая все отличия блестяще справился с работой.

А огромную тучность создали пластиковыми накладками под костюмами, которые были достаточно нелегкими в ношении.

Есть классификация выполнений обязанностей в кино относительно создания полноты для актера. Образ представленный в кадре без одежды, который нужно сделать полным создает художник по гриму.

То есть видно открытые участки, которые нужно детально проработать, свести кромки от силиконовой накладки, сделать еле заметный переход. Если персонаж появляется в кадре в одежде, то полнотой занимается художник по костюму.

В этом случае важен больше общий этетический силуэт полноты и внешность живота может составлять ткань или материал, который не похож на кожу так как его не видно под одеждой.

На эту тему нередко происходят споры между командой. Процесс трансформации можно увидеть на Рис.1.

Здесь в процессе нанесения грима учитывается не только портретная схожесть, но и удобство для использования мимики лица у актера при игре на камеру. Первым этапом наносили часть нижней челюсти, подбородок, потом нос и щеки.

Материал изготавливался из силикона и пенообразующего латекса отличающийся необходимой легкостью в весе.

Парик шился вручную для придания максимальной натуральности. Данная кино картина получила номинацию на «Оскар» за «Лучший грим».

Важно отметить, что перед съемкой больших проектов проводится длительный подготовительный процесс в ходе которого проводится систематизация всех департаментов.

Создается КПП то есть календарно-постановочный план, где прописывается действие каждого главы департаментов и данные для возможности связаться в случаи форс-мажоров.

Для команды гримеров особенно рекомендуется участвовать в читках, на которых есть время для обсуждения вида применяемого грима [2].

Фильмы часто снимают в специфических локациях, где нет мест для приобретения недостающих материалов, в далеких равнинах либо где нет связи чтобы посмотреть информацию для облегчения работы.

Поэтому закуп материалов производится заранее и работа над созданием образов идет задолго до начала съёмочного процесса.

Существует базовая методика по подготовке к проекту для художников по гриму. Ниже будет предоставлен перечень по этапам подготовки:

1. Участвовать в читках сценария и провести анализ по сбору необходимых материалов для грима и подбору образов соответствующие характеру персонажа киноленты.

2. Составить смету по закупу материалов и отправить список продюсеру, для получения средств, чтобы совершить покупки. Сохранить чеки для отчетности.

3. Участвовать на кастингах и пробах актеров, создать предварительный грим, репетиция и поиск окончательного образа персонажей.

4. Набирать членов команды в департамент грима на должности:

а) Второй гример

б) Главный ассистент-гримера

в) Ассистент-гримера

5. Провести предварительный анализ действий на различных локациях с администрацией проекта.

6. Подбор специализированной передвижной машины для нанесения грима. В арсенал специализированной машины должно входить: наличие хорошего освещения, электричество, раковина, удобные кресла, столы с зеркалами, холодильник, шкафы, кондиционер.

7. Сбор перед поездкой. Необходимо взять материалы с запасом, так как на локации отсутствуют специализированные магазины.

Набрать запасные парики и дополнительные постижерные изделия как усы, бороды, бакенбарды.

Собственно после подготовки наступает непосредственно увлекательный процесс съёмки. Для качественного результата киноленты работает огромная команда профессиналов о которой мало кто знает [3].

В кино важны не только режиссёр, оператор и актёр, чьи имена народ привык видеть на постерах. Над историческими проектами трудятся около 150-ти человек занимающие важные позиции.

Процесс подготовки занимает год, а то и два, только после такого коллосального выполнения кинопроизводства мир видит достойные художественные фильмы, которые вносят вклад в развитие мирового искусства.

Литература:

1. Раугул, Р. Д. Основы грима / Р. Д. Раугул. – М.: Художественная литература, 1935. – Ч. 4: Первый подготовительный период в композиции грима.

2. Сыромятникова, И. С. Искусство грима и макияжа / И. С. Сыромятникова. – М.: РИПОЛ классик, 2005. – 214 с.

3. Todd Debreceni Special makeup effects for stage and screen: making and applying prosthetics – LA: Focal press, 2018, 26 p.

IV СЕКЦИЯ

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Achilov Ismail

SEQUENTIAL PROCESS OF TEACHING EASEL COMPOSITION FOR 3RD YEAR STUDENTS IN DISTANCE LEARNING

Ачилов И. Ш.
профессор искусствоведения, заслуженный работник народного образования РК, член Союза художников СССР и РК

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС ПРЕПОДАВАНИЯ СТАНКОВОЙ КОМПОЗИЦИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ 3-ГО КУРСА В ДИСТАНЦИОННОМ ОБУЧЕНИИ

Составление станковой композиции в учебном процессе состоит из конкретно определенных частей.

Известно, что каждый учебный семестр состоит из 2 - х рейтингов, из этого следует, студенты бакалавриата 3 курса в каждом учебном году выполняют по 4-е живописно - творческие эскизы композиции, согласно заданной или свободной теме.

По окончании учебного года, в ходе заключительного просмотра по специальным дисциплинам, студенты экспонируют по 4-е живописных эскиза по дисциплине «Станковая композиция» и творчески выполненные с натуры целевые работы.

Цель этой статьи, характеристика 4-х учебных композиций для студентов 3 - го курса.

В период контроля выполненных композиций в конце учебного года, комиссией по просмотру предоставляются дальнейшие рекомендации и задания студентам будущего выпускного курса для выполнении ими, в период летних каникул, с натуры, дипломного творческого материала. Кроме этого, написание эскизов в разных цветовых сочетаниях для дипломной картины, а также знакомство с различными видами картин известных мастеров станковой живописи.

Примерные темы по дисциплине станковая композиция для 3 - его курса, выполняющих образовательную программу «Станковая живопись» на 5, 6 семестры

5 семестр. Тема 1. По летним впечатлениям. 2. Осеннее настроение. 3. В салоне красоты. 4. Жизнь в большом городе. 5. Мой аул. 6. Семья. 7. Утро. 8. Ұлы Даланың жеті қыры /Семь граней Великой Сте-

пи. Тема 2. Свободная. Материал: х., м., 80 х 60, 80 х 65., бум., акв., акриль, пастель, гуашь.

6 семестр . Тема 1. Праздник Наурыз. 2. Живописный мир природы. 3. Жизнь в ауле (утро, полдень, к вечеру). 4. Композиция из 5 фигур людей. 6. Городской архитектурный пейжаз с людьми. 7. В парке группа людей у фонтана. 8. Материнство. 9. Мои ровестники. Тема 2. Свободная.

Материал: х., м., бум.,акв., гуашь., акриль., пастель., 85 х70, 85 х 75.

Творческо- исследовательская основа последовательного составления станковой композиции по этапам и практическое выполнение с применением 14 инновационных составных частей живописи по сеансам.

1 этап. Выбор темы композиции и ее творческая разработка в 5 - ти форэскизах в карандашных вариантах с применением 5 -ти графических видов рисунков. Первый форэскиз выполняется в линейном рисунке, второй форэскиз в линейно - плоскостном рисунке, третий в линейно - конструктивном рисунке, четвертый в тонально - штриховом рисунке, пятый в живописно - пространственном рисунке, то есть в тональном решении. Изображения сюжетов в форэскизах должны быть в разных вариантах. Из пяти выполненных карандашных вариантов форэскизов, следует выбрать удачно составленную в форэскизе композицию, которая должна соответствовать выбранной теме.

*2 этап***.** Продолжая работу, предстоит написать в живописи (х., м., акв., гуашью или акриль) три форэскиза в разных цветовых гармониях. Так, один форэскиз в теплой гамме, другой в холодной гамме и третий цветовой форэскиз, в тепло - холодной цветовой гармонии. Затем, из трех написанных в цветовых форэскизах, в разных колористических решениях, надо выбрать один удачный в композиционном, в живописном исполнении форэскиз для того, чтобы изобразить на большой плоскости бумаги с практическим применением 5 - ти последовательных по степени сложности графических видов рисунков, сюжета выбранной темы композиции, рисовальным углем или мягким карандашом. *За профессионально проделанную работу в период первой недели, студенту ставится предварительная первая оценка.*

3 этап. На большом размере бумаги, изначально, предстоит определить только в линиях габариты изображаемой по периметру, то есть изображаемую плоскость, в которой будет выполняться рисунок сюжета общей композиции с выбранного живописного эскиза.

После этого, выяснить общий вид изображенного внешнего контура рисунка на живописном форэскизе, а именно, какую геометрическую

форму представляет собой схема общего внешнего контура живописного эскиза композиции в линиях. Данную геометрическую схему внешнего контура, необходимо наметить в линиях на плоскости бумаге. Эта плоскость будет называться «композиционно - изобразительная плоскость». В этой плоскости будет выполняться творческий рисунок композиции по выбранной теме для станковой живописи.

В «композиционно - изобразительной плоскости» графическое выполнение композиции рисунка практически изображается с применением выше сказанных 5- видов рисунков рисовальным углем или мягким карандашом. *За выполненную работу композиции рисунка на большой бумаге или, как принято называть «картоне» ставится предварительная вторая оценка.*

4 этап. После выполнения рисунка в «композиционно - изобразительной плоскости», композицию рисунка на большой бумаги, как правило, следует с обратной стороны покрыть тоном, рисовальным углем и, затем соблюдая последовательность перевести на белую плоскость холста. На холсте переведенный рисунок, необходимо корректировать, в целом, как общую композицию с применением с натуры изображенными рисунками. На холсте рисунок корректируется с применением двух видов рисунков: линейным рисунком и линейно - плоскостным рисунком, лишь только после этого, можно начинать писать подмалевком в станковой живописи композицию на холсте.

5 этап. Для успешной работы, необходимо составить план работы по сеансам с учетом выделенных часов по дисциплине «Композиция».

В семестре 15 учебных недель из них 7 недель приходится на RI, тогда как 8 недель приходится на RII. Следовательно, на 7 и 8 недель, нами отдельно составлены практические планы работы для выполнения двух композиций за 7 и 8 недель в отдельности по каждому сеансу, исходя из того, что каждый сеанс состоит из - 3 учебных часов.

1 сеанс - 3 часа. Необходимо начать живописное письмо на холсте масляными красками, учитывая живописные сочетания между собой жидким покрытием холста в виде подмалевка. Подмалевок - жидко разведенный жидкий слой краски в сочетании с тепло - холодными световыми и цветовыми отношениями, а также тоном. Первоначально предстоит писать на холсте с главной изображенной части рисунка на холсте: например, теней, полных или общих теней с рефлексом и темные стороны (поверхности) и падающих теней. Следует помнить**,** что падающие тени всегда светлее собственных теней. Техника живописного письма связана с жидким покрытием всей поверхности холста. В результате этого наглядно выясняется дальнейшее ведение на холсте процесса живописно - колористического письма в композиции, а также

объема работы в каждом сеансе живописи. Теперь необходимо время для того, чтобы жидкий слой краски и тоновые отношения могли бы просохнуть на поверхности холста.

Если писать дипломную картину размером в два метра по большой стороне, тогда подмалевок пишется из двух частей. В процессе учебы в вузе курсовые композиции размером могут быть до 1 метра по большой стороне в этом случае подмалевок преимущественно пишется на одной части.

Далее следует продолжить работу на холсте, применяя в период работы составленный план ведения по сеансам в живописи, то есть с использованием последовательно практических способов живописного письма выполняемой семестровой композиции или дипломной картины

2 сеанс. Задачи *1- го и 2 - го сеансов* одинаковы. Продолжение живописного письма в совокупном сочетании световых, цветовых, тепло - холодных и общих теневых отношений, путем жидкого письма в пространственном решении: фигуры людей, объектов, среднего и дальнего планов. В целом, всё это связано с определением на плоскости холста их пропорций в композиции.

3 сеанс. Далее следует продолжить работу на холсте в живописно - колористической разработке с активным применением: 14 составных частей живописи по сеансам: например, 1 подмалевок - жидко, 2 полупастозно - полугусто, 3 пастозно - густо, 4 с применением тона, 5, 6 тепло - с холодными цветовыми сочетаниями, 7, 8 в световом и цветовом пропорциональных отношениях, 9 - с применением лессировки, 10 – с выявлением рефлекса, 11- в пространственной среде, 12 с колоритом в живописи, 13 - для каждой стороны, с соответствующей жидко составленной смесью красок покрытия по краям холста, то есть по периметру, 14 - с цельностью изображений на плоскости холста. Инновационные составные части категорий живописи применяются с учетом последовательности в процессе письма и, завершением работы над композицией. Составные части живописи по сеансам применяются в станковой живописи, станковой композиции, исполнении дипломной картины в бакалавриате.

4,5 сеансы. Задачи *4 - го и 5 - го сеансов* одинаковы. В период письма в станковой композиции в живописи, необходимо соблюдать последовательность в техники письма и технологии по сеансам в живописи. Например, световые части следует писать пастозно - густо, полутона - полугусто, собственные тени, полные тени, падающие тени, а также теневые части на дальнем плане, писать пока жидко. В процессе живописного письма надо помнить о том, что в каждом сеансе предстоит отход от работы назад для сравнения: к примеру, светлые части, ана-

логично сравнивать со светлыми частями, полутона с полутонами и рефлексом, собственные тени и полные тени с общими тенями. Практика подтверждает то, что данный метод, применять в практических работах в станковой живописи визуально удобно, если краска на холсте уже полностью просохла. Скажем, в учебной композиции или в дипломной картине в бакалавриате.

6 сеанс. Продолжение работы в живописи связано с уточнением общей композиции, затем изображенных рисунков фигур людей, пропорций объектов ближнего и дальнего пространства на плоскости холста рисовальным углем и, конечно же, способом легкой линии, Соблюдение техники и технологии письма на холсте, в свою очередь, способствует в живописи выявлению световоздушной среды, то есть пространства. Следует помнить, в процессе составления картины и ее ведения в живописи по сеансам, композиционный центр является важной составляющей частью в определение уравновешанности сюжета композиции в картине.

Композиционный центр по существу, в своей основе, взаимосвязан с тематической идеей картины. Существуют изображенные картины с одним или с двумя центрами, согласно сюжета темы. Далее необходима живописная разработка, то есть лепка формы по фрагментам в формате трехмерного пространства масляными красками: светом, цветом и тоном, должны выполняться в связи с окружением и фоном. Выявляя при этом: световую часть с полутонами, собственную тень, полную тень, тепло - холодные пропорции, затененные части, рефлексы и падающие тени. В сочетании эти объемы в пространственном расположении, как было сказано выше, естественно выявляют световоздушную среду. Тогда как составные части категорий в станковой живописи в изображаемых аудиторных постановках и в картине, к примеру, в сочетании света, цвета, тона в совокупности, будут составлять уже колорит постановке и в дипломной картине.

7 сеанс. Обобщение с применением лессировки на холсте придает цельность изображению холста в живописи. Целостное восприятие изображения в композиции. Завершение живописной работы композиции, связано с подбором разного колера, который будучи жидко составлен определенной смесью красок для каждой стороны холста. Это необходимо в качестве жидкого покрытия сверху высохшего слоя краски на холсте методом лессировки по периметру сторон холста. Тогда как багетное оформление, в свою очередь, придает глубину, то есть пространство в картине, целостное восприятие и ее заверщенность.

Применяемые 14 инновационных категорий составных частей живописи по сеансам, в учебном процессе, при изучении практических

специальных дисциплин, являются основной целью в достижение профессиональных навыков в бакалавриате в станковой живописи, в станковой композиции, в выполнении дипломной картины. Составные части живописи, представляют качественно новое направление, где каждый приобретает профессиональный навык ведения живописи, композиции и дипломной картины с применением составных частей живописи по сеансам.

Составление плана работы по сеансам по станковому рисунку, по станковой живописи, живописным эскизам композиции и выполнении станковой дипломной картины является важным учебном процессе вуза и требует соответствующей разработки процесса оценивания и *критериев оценки*, которые представлены нами ниже.

«*Отлично»* ставится за практическое выполнение эскиза композиции, где решены поставленные задачи темы:

1. Удачно составлена сама композиция.

2. Определена общая световая и цветовая живописная система.

3. Читается тема композиции изображаемой картиной на холсте.

4. Соблюдены пропорции в изображаемом эскизе композиции по живописи.

5. Последовательное ведение работы на холсте в техники живописного письма по сеансам.

6. Выявление основных световых и затененных цветовых отношений в станковой живописи.

7. Живописное решение (соблюдение тепло - холодных отношений, сочетания световой, цветовой гармонии, то есть колорита) при изображении сюжета темы в эскизе композиции.

8. Пространственная связь в живописи изображенных фигур людей и объектов с планами в живописном эскизе.

9. Характеристики изображенных фигур людей с окружением в световоздушной среде на холсте.

«Хорошо» ставится за практическое выполнение композиции по станковой живописи при следующих неточностях в живописи:

1. Слабо выявлен источник освещения в композиции.

2. Отсутствие полутонов, которые являются связующим звеном в живописи.

3. Не решены в станковой композиции единство изображений на холсте группы людей с пейзажем.

«Удовлетворительно» ставится за практическое выполнение эскиза композиции в живописи, в которой имеются не выполненные в живописи определенно - значительные поставленные задачи:

1. Слабо составлена композиция.

2. Не соблюдены в изображенных фигурах в живописи их пропорции.

3. Не передано на холсте в живописи характерные взаимосвязанные движения людей в композиции.

4. Не определены в композиции световые и цветвые, а также тепло - холодные отношения в живописи.

«Неудовлетворительно» за слабую практически не выполненную композицию, в которой имеются не выполненные в эскизе определенно - значительные поставленные задачи: Не составлен эскиз композиции на холсте. Нарушены пропорции и движений группы фигур людей. Не соответствует письмо для данной темы эскиза композиции.

В результате данное направление, по сути, являясь весьма привлекательным, развивает творческие способности студентов в качестве живописца - станковиста, и естественно позволяет достигать своих целей в художественно-образовательном процессе.

Литература:

1. Ачилов И. Ш. Философия составления творческой дипломной картины. - Астана, 2016.
2. Ачилов И.Ш. Цвет в Академической живописи. - Астана, 2013.
3. Алексеев С. О колорите. Изд - во изобразительное искусство. М.1974.
4. Беда Г. Издательство. Искусство. Москва, 1971.
5. Вандровская Е. Канафия Тельжанов. - М.: Советский художник, 1973.
6. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М. Искусство, 1987.
7. Искусство Казахстана. - Алматы: ТОО «ИДК Кітап — сервис», 2005.
8. Қазақ халкының тұрмысы мен мәдениеті Алматыкітап, 2007.

Marat A.K., Serikbaeva P.S.

COMPARATIVE ANALYSIS OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS USING THE SHIBORI TECHNIQUE

Марат А.К.,
Серікбаева П.Ш. п.ғ. магистрі

ШИБОРИ ТЕХНИКАСЫ АРҚЫЛЫ СӘНДІК ӨНЕР СУРЕТШІЛЕРІНЕ КОМПАРАТИВТІК АНАЛИЗ

Қазіргі заманда сәндік өнердің алатын рөлі зор. Себебі, бұл өнер қиындығымен ғана емес, сонымен қатар өзінің даралығымен ерек-

шелінеді. Бұл өнерді әр адам түсіне бермейді, дегенмен онымен айналысатын адамдар саны аз емес. Сәндік өнердің көптеген түрлері бар. Тіпті көркем тоқыманың өзін ғана алып қарайтын болсақ, олардың саны жеткілікті. Сол сияқты көркем өнер суретшілері де өте көп. Солардың ішінен бізді ерекше таңқалдырған суретші ол-Атсуко Сасаки. Атсуко Сасаки-ол әлемге әйгілі жапондық көркем өнер суретшісі. 1993 жылы Айчи префектуралық бейнелеу өнері және музыка университетінде кескіндеме факультетін бітірді. Оқуды бітіргеннен кейін ол суретші ретінде жұмысты жалғастырып, топтық және жеке көрмелер жасады. Жүнге деген сүйіспеншілік киізден ұлына бас киім жасағысы келгеннен басталды.

Бірақ сол кезде ол бұл өнердің жаңа бастамасы болатының ойлаған жоқ. Неліктен киізді таңдадыңыз деген сұраққа ол былай деп жауап берді: "Өйткені маған жұмсақ атмосфера ұнайды. Мен сурет салуда үйренген сезімді пайдаланғым келді. Өрнек құралы белгілі бір ұғымға қатысты болса, кенеп пен бояумен шектелмейді. Жүннен жасалған киіздің басты ерекшелігі-ол маған басқа материалдармен мүмкін емес контурлар мен дұрыс емес пішіндердің еркіндігін береді. Мен тіпті тігіссіз, қызықты пішіндері бар сөмкелерді жасай аламын. Бұны тігін машинасы да жасай алмайды. Жүннен жасалған киіз қаптар өмір бойы ләззат алатындай берік,- деп айтты. Ол кез-келген адам ұстай алатын және пайдалана алатын қол жетімді өнер туындыларын сүйіспеншілікпен жасайды. Оның айтуынша “Өнерді алып жүру өнермен өмір сүру дегенді білдіреді”. Атсуко Сасаки күнделікті үй студиясында 6-10 сағат өткізеді. Оның қолынан киізден жасалған бұйымдар өте берік әрі сапалы. Табиғат оның қиялын шабыттандырады. Оған өсімдіктердің пішіні мен органикалық тегіс қисықтары ұнайды. Бұны ол осылай түсіндіреді: “ Олар маған жүннің жұмсақтығы мен жылылығын еске түсіреді. Олардың бейнелері менің қиялымда біріктірілген де, жаңа дизайн пайда болады”.

Суретшінің техникасына тоқталатын болсақ, бұл жапондық-шибори техникасы. Осы техника арқылы ол фактуралы мүсіндер, сөмкелер және басқа да көптеген нәрселер жасайды. Ол теңіз анемосын қатты жақсы көреді. Сонымен қатар жалпы су асты әлемі оны қатты шабыттандырады. Табиғаттағы және теңіздегі тіршілік иелерін ол киізден әртүрлі көлемде жасайды. Оларды гиперреализмде және абстракциялық формаларда жасайды. Белгілі бір туындыны жасамас бұрын ол ең алдымен оның эскизін салады. Оның дизайндары әртүрлі түстермен жасалынса да, әр дизайн жеке дара және бірдей емес болып шығады. Осындай жұмыстармен ол әлемнің әр бөлігінде көрме жасап, кейін өзінің “taneno” атты интернет дүкенінде сатады.

“Тане” жапон тілінде өсімдік тұқымы дегенді білдіреді. Отырғызылған тұқымдар үлкен ағашқа айналады. Ал кішкентай тұқым-нан үлкен ағаш шығады. Тұқымдар кішкентай болғанымен, керемет потенциалға ие.

Атсуко Сасаки тұқымдарды жақсы көреді, сол үшін дүкенің солай атады. Тарихи киіз мәдениетінің жалпы мағынасынан тыс жаңа техникалық әдісті жасай отырып, ол тегіс дөңгелек, нәзік және тегіс экспрессивтілік пен мінсіз сапаға ұмтылатын ерекше жұмыс жасайды. Оның ойынша шығарма-шылық - бұл тірі тіршілік иелерінің қайнар көзі болып табылатын теңіз түбіне негізделген дүниетаным. 4 миллиард жыл ішінде ұрпақтан ұрпаққа беріліп келе жатқан теңіз өмірінің формаларына өзінің көптеген жұмыстарын арнады. Мұхиттық және су

астындағы тіршілік формалары өздерін теңіздің осмотикалық қысымынан және табиғи жыртқыштардан қорғауға мүмкіндік беретін ерекше киім ойлап тапты. Олар киетін өрнектер мен пішіндер Атсуко Сасаки іздейтін пішінге сәйкес келеді. Органикалық пішіннің басы да, аяғы да жоқ, тек айналасында бұрылып тұратын иілу бар. Адамдар оны тіпті сәндік өнердің данышпаны деп те атайды. Оның мүсіндерінің қаншалықты ғажайып екенін тіпті жай сөзбен жеткізу мүмкін емес. Оның өмірлік девизі: “ Мен жүннен өнер жасағым келеді!” “Мен бояу ретінде жүнді пайдаланғым келеді!”-деп айтады. Ол өнердегі өзгерістерден қорықпайды және үнемі жаңа нәрселер жасауға ұмтылады. Бұның барлығын оның жұмыстарынан көруге болады. Көптеген адамдар үшін ол нағыз суретшінің қандай болу керектігін көрсететін тамаша үлгі. Нағыз суретші оның айтуы бойынша-ол жан-жақты, талантты және өзгерістерден қорықпайтын адам.

Келесі сәндік өнер суретшісін алып қарастыратын болсақ ол-Никола Браун. 2007 жылы ол тоқыма өнерімен танысып, Ирландияда, Еуропада, АҚШ-та жаңа әдістерді үйрену және тоқыма тәжірибесін дамыту үшін көп оқыды. Жетілген студент ретінде Никола дәстүрлі өнер бағытын таңдамай, оның орнына жұмысына тәнті болған халықаралық оқытушылармен арнайы техника бойынша семинарларға, шеберлік сабақтарына және симпозиумдарға қатысады. Киіз басумен қатар, оның қазіргі тәжірибесі жібекке, жүнге, қолдан жасалған киізге және органикалық материалдардан тікелей түс беру үшін эко басып шығаруды қолдануды іздейді. 2017 жылдың жазынан бастап Никола қоспаға органикалық индиго қосты және оның “Transient Blues” инсталяциясы 2018 контекстінде мүсін үшін таңдалған бөліктердің біріне айналды. Бұл жыл сайынғы көрме Дублиндегі Гласневиндегі Ұлттық ботаникалық бақтарда қыркүйек пен қазан айларында өтеді.

Көрме бұйымдары мен сатылымға арналған жұмыстар жасаумен қатар, Никола Клашиндағы өзінің арнайы салынған студиясынан және Еуропадағы, АҚШ-тағы, Канададағы және Австралиядағы таңдаулы орындарда тұрақты топтық және тапсырыс бойынша тоқыма шеберханаларын жасайды. Ол сондай-ақ уақыты аз немесе саяхаттауға және тұлғаға арналған семинарға қатысуға мүмкіндігі жоқ адамдар үшін жыл бойы онлайн сабақтар жиынтығын ұсынады. 2012 жылдан

бастап Никола мен американдық киізші Даун эдвардс халықаралық FeltUnited тобын құрып, қазіргі уақытта Фэйсбукте 6500-ден астам мүше белсенділік танытып жатыр. Оның көрмелерінде киізден жасалған паннолар, әртүрлі мүсіндер мен киім үлгілерін көруге болады. Оған көрмеге дайындық процесі қатты ұнайды.

Ұсыныстар жазу, өзің-өзі итермелеу, үлгілер жасау, түпкілікті мақсатқа жету үшін жұмыс істеу, бірақ процестің қайда апаратынын ескеру және бағытқа ашық болу-мұның бәрі көп уақытты алады және ойлануға бос уақытты қажет етеді. Sculpture in context 1985 жылы құрылған және 2002 жылдан бері Дублиндегі Гласневиндегі Ұлттық ботаникалық бақтарда өткізіліп келеді. Оның эко принттер және “ Transient Blues” атты боялған инсталяциясын өткізді. Бұл бөлік екі үлкен бөтелкеден және ағаштардан тұрады, оны ол өзінің жақсы досы Ариан Тобиннің көмегімен бірге жасады. Бұл бұршақ олардың әртүрлі көркемдік тәжірибелерінің , тоқыма бұйымдарының және зергерлік бұйымдардың үйлесімі. Никола Браун-эко активист. Ол тек қана табиғи материалдармен қолданып қана қоймай, осы материалдарды өзі бояп тазалайды. Ол көлемді әрі ауқымды жұмыстар жасайды. Оның шибори техникасына қосқан үлесі зор. Киізбен ғана емес сонымен қатар маталармен де жұмыс жасайды. Никола Браун тіпті киіздің техникалары туралы кітаптар шығарды. Онда ол киіз басу өнерінің ерекшеліктері мен оның сырлары туралы жазады. Бұл суретші өте аққөңіл әрі сыпайы жан. Ол көптеген желілерде отырып, жанкүйерлерімен сөйлесіп, оларға шын жүректен қолдау көрсетеді. Оның айтуынша “Кез келген жағдайда адам болып қалу өте маңызды, сонда ғана адамдар сені құрметтейді”-деп айтады ол.

Осы екі суретшіні салыс-тыра отырып, бір пікірге келуге болады. Ортақ ерек-шеліктерден гөрі олардың бір-бірінен айырмашылықтары көбірек болып келеді. Жапондық суретшінің жұмыстарын алып қарастыратын болсақ, оның жұмыстары ауқымды, өмірде болмайтын неше түрлі түстер-ге толы және әр жұмыстарының өзінің даралығы байқалады. Осы суретші эксперимент жасағанды қорықпайды. Ол абстракциялық, сонымен қатар гипперреализмді, қиын жұмыстар жасайды.

Ирландтық суретшінің жұмыстары бір-бірінен аса ерекшелінбейді. Жұмыстары бір стильде және көбінесе ұстамды. Дегенмен ол эко-активист, жүн мен маталарды өзі табиғи материалдармен бояйды. Ол пейзажды шын жүректен жақсы көреді. Жұмыстарында да осыны байқай аламыз. Атсуко Сасакимен салыстырғанда ол киізден ғана жұмыстар жасамай, сонымен қатар маталар мен жіптерді көп қол-данады.

Екі суретшінің ұқсастықтарына тоқталатын болсақ, екеуі де киізден киімдер, мүсіндер және де паннолар жасайды. Екеуі де әлемге танымал және өздерінің аудиториясы бар. Олар әлемнің көп елдерінде жеке және басқа суретшілермен бірігіп көрмелер жасады. Экспозициялар жасап, киіздің керемет техникаларын әлемге көрсетті. Әрқайсысының көптеген жанкүйерлері бар. Бар білгендерін қорықпай осы жанкүйерлер үшін мастер-класстар жасап, онлайн сабақтар жүргізеді.

Әдебиеттер:

1. Оригинальная техника шибори в валянии. Мастер-класс. //https://vedgard.com/ru/node/2872

2. Shibori felt //https://creativethreadworkshops.co.uk/workshops/shibori-felt/

3. Livemaster// https://www.livemaster.com/topic/2172941-create-a-tree-bark-bracelet-ofshibori-with-a-3d-effect

4. Atsuko Sasaki Felt art sculpture, art objects jewelry //https://www.atsuko-art.com/

5. Cool Art \ Incredible felt purses made by Atsuko Sasaki //http://www.rucsandraobretin.ro/2014/10/15/incredible-felt-purses-made-byatsuko-sasaki/

6. Nicola Brown. Fine art textiles//https://nicolabrown.ie/the-artist/

7. Новая жизнь древних традиций: Минчанка делает оригинальные изделия из войлока \ https://minsknews.by/novaya-zhizn-drevnih-traditsiy-minchanka-delaetoriginalnyie-izdeliya-iz-voyloka/552351/

8. Авторский войлок /https://sanagiros.livejournal.com/tag/%D0%BC%D0%BE%D1%91%20%D1%

Sattybayeva S.D.,
Mogilnaya A.V.

REFLECTION OF RITUAL ACTIONS THROUGH PERFORMANCE

Саттыбаева С.Д.,
Могильная А.В.,
кандидат педагогических наук, доцент

ОТРАЖЕНИЕ РИТУАЛЬНЫХ ДЕЙСТВИЙ ПУТЕМ ПЕРФОРМАНСА

Данная статья посвящена современному виду искусства художественного высказывания «перформанс», который выражает взгляд художников на свободу и жизнь через творческий замысел. Анализу,

творчества художников-перформансистов, используемых символов, знаков, действий в их работах с элементами ритуалов.

В настоящее время искусство обладает не только творческой деятельностью человека, но и является образом и способом совре-менной действительности. Создавая художественный образ можно передать чувства, эмоции, переживания. Инструментом передачи художественного образа может являться перформанс. Именно он может передать чувства, проживающие на данный момент, реальность. Данный вид искусства предполагает импровизацию, имеет наличие временного воздействия, тактильность, игровой момент, наличие сценария, серийность, эпатажность и персонажный язык.

Опираясь на современные проблемы утопии можно рассмотреть труды известных художников, проводящих необычные представления, которые передавали свои мысли через предметы духовности, таких как Йозеф Бойс, Ив Кляйн, Марина Абрамович. Условно их работы можно отнести к рядам языческих ритуалов и телесной культуры аборигенов, так как в своих перформансах они используют такие действия, как: обряды, ритуалы, шаманизм, публичное истязания чужого или собственного тела, непристойные позы, молчание.

Художник-перформансист Йозеф Бойс, в свое время использовал в своих работах элементы шаманизма. Шаманизм являлся не только представлением своего рода искусства, но и образом его жизни. Художник-теоретик считал, что источник энергии творчества есть в каждом человеке. Бойс принимал образ «шамана», его вера в приоритеты «шаманизма» была направлена на «исцеление» или «просвещение», означая, что ведение общества должно быть рас-ширено, а также имелся некий контакт с духовностью. Перформативное искусство содействовало как формы терапевтическо-психологического, так и образовательного характера. Через символы жеста-манипуляции и элементов шаманизма он доказывал публике, что это та самая фатальная связь времени, в котором живет общество. В перформансах Бойс использует нетрадиционные материалы, которые обладают специфическим запахом, к примеру, войлок, мед, жир, шкура животного. К примеру, животный можно переплавлять по специальной определенной температуре, с его трансформацией должны происходить изменения в обществе. Войлок же обладает теплом и звуко-непроницаемыми свойствами. Художник использует его в своем костюме для обозначения сохранения не только тепла тела, но и духовного тепла в перформансе «Койот. Я люблю Америку, и Америка любит меня», представленным в 1974 году. Данный перформанс художник провел с истинным хозяином Америки-кайотом, где сам Бойс завернул себя в войлок, и попросил привезти его

из аэропорта в нью-йоркскую галерею. Там его ожидал койот. Йозеф разговаривал с диким койотом, подбрасывая ему журнал «Wall Street Journal», напрашивая прочитать и тем самым провоцировал рвать его войлочное облачение (костюм), чтобы волк смог обнажать Бойса и его внутреннее состояние (рис.1, рис.2) [3].

Рисунок 1 фотография 1 - Перформанс Йозефа Бойса «Койот. Я люблю Америку, и Америка любит меня», 1974 г.

Рисунок 2 фотография 2 - Перформанс Йозефа Бойса «Койот. Я люблю Америку, и Америка любит меня», 1974 г.

По своей сути, такие художественные формы действия говорят о языческом идоле, тотеме, которому поклоняются и могут транс-лировать свои идеи. Ритуалы шаманского характера, проис-ходящие в

60-е годы, Йозеф Бойс примыкает к международному движению под названием «Флюксус». Его цель заключалась в том, чтобы передать жизнь через искусство и стереть границы между ними. Исходя из движения «Флюксус», Бойс взял эту идею для своего перформанса как медиума и возвел в новую степень — мистический шаманский ритуал. Его одним из знаковых представлений был перформанс - «Как объяснять картины мертвому зайцу», проведенный в 1965 году. Йозеф надел золотую маску и с атрибутами шамана, с намазанным на голове медом ходил с тушкой зайца, ведя диалог с ним, обсуждая что-то перед картинами. Данный перформанс художника трактуется как мнение о том, что мертвый заяц поймет искусство лучше, чем постоянный житель. Йозеф Бойс по правде выполнял тот ритуал, который нес сеанс общения с невероятными силами, воплощенными в туше зайца (рис.3, рис.4).

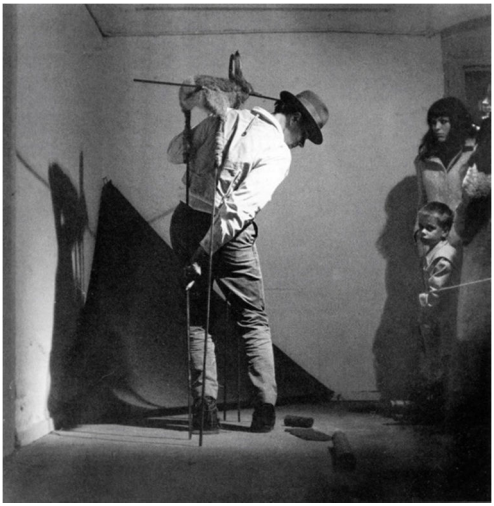


Рисунок 3 фотография 3 – Перформанс Йозефа Бойса «Как объяснять картины мертвому зайцу», 1965 г.

В отличии от обычного шамана, Йозеф художник-перформансист и проводник медиума. Художник, не передающий обществу послание, а, наоборот, представляющий общество высшим силам от своего лица. У художника Йозефа Бойса есть такое выражение: «Каждый человек — это художник, или идея «социальной скульптуры». В его перформансе, где строится диалог с тушью мертвого зайца - гласит о том, что первый шаг приходит к исцелению. Художник-перформансист предложил но-

вую концепцию роли художника, призванного изменить реальность видения общества с помощью искусства.

Рисунок 4 фотография 4 – Перформанс Йозефа Бойса «Как объяснять картины мертвому зайцу», 1965 г.

Следующий перформанс с элементами и действиями шаманизма присутствует у Марины Абрамович, которая в своих многих трудах использует - символы христианские и литургические элементы. Марина черпала свое вдохновение из эзотерической литературы и духовности, но чаще всего, она все еще идет по стопам известного немецкого художника - Йозефа Бойса, который на сегодняшний день занимает первое место среди всех художников, проводящих перформансы. В перформансе Марины Абрамович «Ритм 0», проходившем в 1974 году в галерее Морра, в Неаполе художница выложила на столе около 72 предметов, где были представлены: заточенный нож, заряженный пистолет, острые ножницы, хлыст, роза с шипами, фонарик, яблоки, черная шляпа и многое другое. Все эти предметы можно было использовать для удовольствия, или причинить боль художнице Марине Абрамович, которая выстояла без каких либо движений. Идея данного перформанса заключалась в психологических проблемах как личных, так и общества. В перформансе «Ритм 0» люди подходили к художнице, издеваясь над ней, данные действия передавали жестокость и безразличие. Перформанс Марине дает понять, что общество склонно к жестокости и призывает к духовности, тем самым поднимает социальные проблемы общества. Настроив связь и притянув людей, художница считает, что в искусстве процесс может быть важнее результата (рис.5, рис.6).

Рисунок 5 фотография 5 - Перформанс Марины Абрамович «Ритм 0», 1974 г.

Рисунок 6 фотография 6 – Перформанс Марины Абрамович «Ритм 0», 1974 г.

В следующем своем перформансе, под названием «Отношения во времени», представленном в 1977 году, два партнера, которыми являлись Марина и ее возлюбленный, сидели, неподвижно по времени 16−17 часов в одной и той же позе, в одном и том же месте.

Перформанс такого жанра проходил несколько дней и ежедневно пара усаживалась за полтора часа до прихода публики, заплетая волосы в одну косу. Данный перформанс заключался в положение одного партнера в выдержки положении другого. В перформансе, проходящем по несколько часов в день, художница испытывала не только стресс, но и передавала духовную связь, близость, взаимопонимание (рис.7).

Рисунок 7 фотография 7 – Перформанс Марины Абрамович «Отношение во времени», 1977 г.

Третьим художником – перформансистом является Ив Кляйн. Его перформансы были связаны с жизненным опытом и духовным преобразованием в социальной критике. Символом передачи была эстетика-взаимодействия. Через перформанс художник передавал атмосферу не самого процесса создания, а возникновения взаимопонимания.

Символами в перформансе Ив Кляйна являются цвета. Основными монохромами сопутствуют: синий цвет, розовый, золотой цвет и цвет пламени. Данные оттенки цвета производят влияние на сознание художника. Кроме того, розовый и синий цвет символизирует и отражает католическую идею жертвы и искупления Святой Девы Марии. Также, к символам художник относит геометрическую абстракцию. В своем представлении он связывает синий цвет, монотонную музыку, точнее, всего одну ноту в исполнении оркестра, представляет на глазах у публики, абсолютно обнаженных девушек, которые обмазывают себя синей краской, а затем прислоняются всем телом в разных эстетичных позах к белому холсту. Отпечатки тел девушек получились совсем неполные. Как считает сам Кляйн, плоть — это та часть тела, которая живет независимо от сознания. Именно тело, может способствовать созданию работы. Ведь человеческая голова и конечности находятся в постоянном подчинении мыслительным командам, а тело существует по собственным законам, поэтому художнику важен процесс и диалог именно с телом. В его работе «Безымянная антропометрия», представленной в 1960 году, где синий цвет отражает невинность, а отпечаток тела (позы) - геометрическую абстракцию и все это выглядит как часть ритуала.

Девушки оставляют свой след и тем самым, данный перформанс символизирует идею искупления Святой Девы Марии (рис.8, рис.9).

Рисунок 8 фотография 8 - Перформанс Ив Кляйна «Безымянная антропометрия», 1960 г.

Рисунок 9 фотография 9 - Перформанс Ив Кляйна «Безымянная антропометрия», 1960 г.

Рассматривая всех трех художников-перформансистов и проводя анализ их творчества, можно сказать, что искусство перформанса возникает по средствам символов, визуального языка и элементов обрядовой культуры. В работах использовались такие символы как цвет,

предметы быта, еда, геометрическая абстракция. Так же художники использовали в своих перформансах различные жесты, диалог и абсолютное молчание. По средствам перформанса художники разбираются в своих проблемах – внутренних, психологических, душевных и показывают всю правду действительности. Акцент в работах направлен на взаимосвязь проблем прошедшего и настоящего времени. Все мысли передавали духовные ценности и понятия, что не нужно совершать необдуманные действия, поступки, чтобы человечество на чужом опыте могло формироваться и принимать решения, действия, настраивать баланс во взаимоотношении и понимании. Художники, учитывали то, что есть разные эмоции, но чаще всего они препятствовали действиям не побуждали к ним. Своими работами, художники помогали преодолевать негативные предпосылки, пройти путь, уметь отходить от сомнений, надежд, изоляции к чувству и способностям, давали посыл, что можно изменить мир. Пытались призвать к человечности, состраданию, чтобы люди оставались честными прежде всего как и к себе, так и друг к другу. Нет ничего важнее, чем духовные ценности. Перформанс создаёт новую реальность, которая существует в пространстве и времени, совместно проживаемою с исполнителем и зрителями. Он не может быть сохранён и в точности воспроизведен, поскольку именно это совместное переживание и составляет его суть. Для изучения таких особенностей профессии или жизни деятельности художников перформанса, стоит заметить, что принцип построения ритуалов, шаманизма, нетрадиционных представлений, сейчас, в настоящее время актуально. Публику с каждым разом сложнее удивлять, поэтому такие действия приводят зрителя в заблуждение. В какой-то мере, переосмысление приходит как сеанс. Так же, можно выделить основную проблему перформанса, что такой характер, заключающеюся в временных ограничениях и неправильном понимании данной профессии. Но если рассматривать с позитивной точки зрения, то плюсы перформанса заключаются в активной поддержке зрителей, а это говорит о стремительном развитии и росте данной профессии.

Перформанс – относительно молодой вид современного искусства. Он был создан на основе других видов искусств - театра, литературы, арт-искусства, музыки. Перформанс изучает больше состояние, как героя, так и зрителя. Он помогает в жизни современного общества. С его появлением на открытых и закрытых площадках, рейтинг публики и заинтересованности увеличился, профессия художника-перформансиста становится постепенно востребованной и ждет своего часа. Поэтому, изучив данный вид искусства и как деятельность, несомненно, можно заявить, что перформанс помогает осмыслению жизни и духовности.

Литература:

1. Бронсон А.А., Гейл П. Выступление художников. Торонто: Art Metropole. - 1979. -№64. - С. 184-204.

2. 4 перформанса, которые оставили след в современном искусстве [Электронный ресурс]: журнале Vogue. - Режим доступа: https://vogue.ua/article/culture/art/4-performansa-kotorye-ostavili-sled-v-sovremennom-iskusstve.html (дата обращения:10.04.2019)

3. Потемкина Н. 12 всемирно известных перформансов Марины Абрамович [Электронный ресурс]: журнале Arthive.ru - Режим доступа: https://artchive.ru/publications/3518~12_vsemirno_izvestnykh_performansov_Mariny_Abramovich

4. Преап С. Исцеление мира по Йозефу Бойсу: Идеи последнего утописта XX века. [Электронный ресурс]: журнале Bird in flight. - Режим доступа:https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20161110-shedevr-jozef-bojs.html (дата обращения:11.11.2016)

5. Михантьева М. Акция, хэппенинг и социальное искусство: Все что нужно знать о перформансе. [Электронный ресурс]: журнале Wonder.– Режим доступа: https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/art/220059-performance (дата обращения:09.08.2016)

Tashaeva A.Sh.
Dadyrova A.A,

CLASSIFICATION OF TELEVISION MAKE-UP AND ITS TECHNICAL ASPECTS IN ACCORDANCE WITH THE TELEVISION FORMAT

Ташаева А.Ш.
Дадырова А.А.,
кандидат философских наук, доцент

КЛАССИФИКАЦИЯ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ГРИМА И ЕГО ТЕХНИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В СООТВЕТСТВИИ С ФОРМАТОМ ПЕРЕДАЧИ

В статье рассматривается телевизионный грим и его основные технические аспекты в рамках определенных видов телевизионных передач. Были изучения особенности телевизионного грима, были исследованы отдельные вопросы истории и развития отечественного гримерного искусства в Казахстане, а именно на телевидении.

Грим — это древний вид искусства, восходящее к древнегреческому театру. Сегодня грим широко используется в кино, театре и на телевидении.

Во-первых, необходимо отметить, что по сей день специалистов по гриму и визажу путают. Хотя разница между двумя профессиями огромная и имеющая свои особенности.

На самом деле термин «грим» имеет очень широкий диапазон определения.

Во Франции грим именовали как профессиональные гримироваль-ные краски. А слово макияж означает искусство нанесения на лицо косметики [1].

Термин грим в русском языке обладает двумя значениями первое -специальная краска для нанесения на лицо актера, второе - созданный при помощи отдельных приемов визуальный образ персонажа [2].

В мире, где вся информация передается в цифровом формате, с экранов телевидения и смартфонов, из-за огромного потока разной информации, каждая из них требует тщательно продуманной подачи.

В статье проведено исследование телевизионного грима, для новостной телепередачи, кроме этого впервые предпринята попытка представить разработанную инструкцию по созданию телевизионного грима с учетом особенностей телевидения.

Инструкция по созданию телевизионного грима была разработана через метод наблюдения и компаративного анализа в процессе проделанной практической работы на телевизионном канале «Atameken business», в частности на примере новостных телепрограмм.

Новостные телепередачи - это отдельное направление трансляции новостной информации происходящее ежедневно на телевидении. Из-за современного темпа распространения информации, каждую минуту поступающей в массы, формат передачи новостей становится максимально лаконичным и информативным, можно добавить, что и лапидарным.

Это же касается и внешности телевизионного ведущего. Ведущий является лицом передачи условно говоря «лицом информации». Вследствие этого информацию первым считывает глаз, внешний вид журналиста оказывает решающее и большое влияние на телезрителей, телевизионную аудиторию.

Визуальное восприятие играет очень важную роль, реализация которой целиком и полностью находится в руках художника по гриму.

Поэтому существуют определенные основные критерии телевизионного грима.

Официальный стиль. Новостные передачи транслируют серьёзную информацию, где и внешний вид ведущего играет очень важную роль, для должного восприятия его зрителями.

Что касается прически, волосы должны быть собраны в «гладкую» прическу, макияж глаз строгий с применением натуральных оттенков.

Автор указывает, что четкие линии: линии коррекции лица, оформление глаз, сбор прически – все должно гармонировать друг с другом. В этом большую роль играет выбор формы общего силуэта ведущего.

Относительно формы головы – выбирается прическа для уравнове-шивания и достижения симметрии.

«Прическа выражает характер человека», – писал французский философ Дени Дидро (1713–1784).

Прическа и грим должны органично дополнять телевизионный образ, при этом они должны соответствовать формату телепередач и быть исполненными, как говорится по последней моде.

Прическа и грим в телевизионных передачах трансформируются в зависимости от того какая передача или программа транслируется на телевидении, учитываются рекомендации режиссера, художника по гриму.

Телевизионные передачи разного жанра не могут иметь одинаковые гримы и прически, так как каждый жанр передачи на телевидении имеет свои специфические особенности.

Далее, строгий лаконичный образ, без лишних отвлекающих деталей. Важно отметить, что все необходимо выдерживать в строгих геометрических формах, с мягкими переходами, не забывая о композиции.

Хотелось бы подчеркнуть, что волосы не желательно завивать в локоны, так как при движении ведущего они могут не так лечь и исказить изначально заданную форму, так же образ не должен вызывать впечатление «вычурного образа».

Кроме этого не стоит перегружать голову объемами, подбирать объем прически нужно соразмерно лицу. Все должно выглядеть выдержанно и цельно.

Особо хотелось бы подчеркнуть, что культура макияжа – это очень обширная тема, но если говорить именно касательно культуры макияжа новостной программы, то стоит отметить, что здесь важен сдержанный посыл с первого взгляда ведущего, поэтому не желательно применять яркие цвета в тенях и румянах, так же под запретом использование шиммера.

Задача макияжа заключается в том, что он не должен отвлекать

зрителя, и тем более, вызывать сомнения. В некоторых случаях, учитывая типаж ведущего, в случае если он обладает мягкими чертами лица необходимо придать немного резкости, характер - взгляду, при помощи контурирования.

При этом следует учесть и внутреннее состояние ведущего, оно должно соответствовать внешнему виду, а также, придавать уверенности, решительности и веры в себя.

Основная ценность работы состоит в том, что автор подчеркнул, что, как известно многие люди в силу своей психологии могут попадать под влияние негативных эмоций, если чувствуют дискомфорт по поводу внешнего вида.

Поэтому работа художника по гриму состоит не только в том, чтобы просто нанести грим или макияж, но и постараться прочувствовать человека, быть с ним в контакте.

Необходимо обратить внимание на то, чтобы учесть его пожелания, а если они не уместны, то грамотно разъяснить причины выполнения грима именно в данной форме. Ни в коем случае, нельзя забывать о технике, на которую будут производиться съемки.

Если съемки студийные то, важно знать о характере освещения, размере студии, какой план будет выставлен (общий, средний, крупный), ракурсы.

Если натурные съемки, то конечно важно учитывать погодные условия. Важно проводить и коррекцию грима, художник по гриму учитывает многие особенности производя манипуляции по коррекции грима на лице телевизионного ведущего.

Коррекция грима означает добавление к тому, что дала вам природа, или маскировку того, чего лучше бы она вам не давала. Если вы умеете использовать свои плюсы и минусы для создания различных характеров, обязательно пользуйтесь этим. Если вы должны исправить их, вот как это делается [1].

Несомненно, бывают ситуации, когда довольно трудно учесть сразу все аспекты, все как говорится приходит с опытом, самое главное в том, что после каждой работы, телевизионного эфира, нужно и важно проводить анализ выполненных образов, сравнивать так называемые плейбэки.

Кроме этого, в статье изучена индустрия отечественного гримерного искусства в Казахстане.

Истоки телевидения начали появляться в СССР примерно в 30-е годы XX века. И первая телетрансляция прошла 1 мая в 1931 году. В советском прошлом телевизор представлял из себя маленькую коробоч-

ку, то есть экран был очень мал, размером с телефон, а сам агрегат был больших размеров, и только более обеспеченные граждане советского общества могли позволить себе иметь такую модель телевизора.

По телевизору тех лет телезрители могли наблюдать только статичные картины без каких-либо передвижений или смены картинки. Телевизоры со звуком появились только в 1934 году, после этого появились телевизионные аппараты, которые уже могли сменять картинку на экране телевизора.

Но эти аппараты были очень тяжеловесные и к тому же издавали много шума, поэтому от них отказались и затем в каждом доме в 60-70 годы XX столетия уже появились новые телевизоры, которые распространились и долгое время держались в тренде.

Такие аппараты назывались кинескоп, и можно их вспомнить по их внешнему виду, они выглядели как большие черные ящики и одному человеку поднять их было очень сложно.

Благодаря изобретению кинескопа телевидение шагнуло вперед на еще один шаг к электронным аппаратам и дальше к цветному телевидению. Затем постепенно приборы стали легче, доступнее и распространились уже по всем городам. В 50-е годы прошлого века телевидение стало передовым массовым средством для коммуникаций и распространений информации. Кроме этого, с появлением телевидения, первая информация, которую передает телевидение - это визуальная, и здесь особое внимание обязательно уделяется внешнему виду дикторов, телеведущих, и ответственных людей, которые появлялись на экране.

Необходимо отметить, что при это большее внимание уделялось и гриму. Телевизионные приборы стали распространяться во всех домах, люди, дикторы, телевизионные ведущие стали приобретать такую же популярность как звезды кинематографа.

Зрители по ту сторону экрана хотели на них быть похожими, было желание иметь такие же прически и внешний вид, грим, макияж как у ведущих и дикторов на телеэкране.

В 60-е годы XX века существовало такое понятие, как прическа «у Омаровой». Нелли Омарова была телеведущей республиканского значения. Она была ведущим диктором на телевидении тех лет.

Телевизионный грим - совсем другой. Современная телетехника очень чувствительна, поэтому яркий макияж тут совершенно ни к чему. Кроме того, любой огрех гримера на экране сразу становится заметен. Здесь основная задача - сделать свежее, чистое лицо. На мой взгляд, телевизионный макияж должен быть очень естественным [3].

Важно подчеркнуть, что в то время прическа, внешний вид, грим были такой же частью телевидения как голос и постановка диктора.

Каждое посещение салона парикмахера, и в особенности внешний вид телевизионного ведущего обязательно заранее обговаривалось с руководством телеканала.

Как вспоминает телеведущая Н. Омарова: «Без художественного совета я не имела права этого делать. Но у меня был такой эксперимент. В ту пору мы понятия не имели о красящих шампунях.

Приехали в Москву на союзный семинар. Все дикторы московские со стрижками. У диктора из Одессы была красивая стрижка, а волосы изумительно подкрашены – золотистые, цвет неповторимый! И нам захотелось красоты такой. Зульхия мне говорит: «Пошли в парикмахерскую!».

Пришли, там ахнули: мол, рука не поднимается шикарные косы подстригать. Жуматова хитрющая, сама-то не подстриглась. Возвращаюсь в Алма-Ату, а у меня шевелюра шариком.

Меня на ковер к начальству: «Какое право имела с собой такое сделать?!». Ну да! Иду я вечером в гастроном «Столичный». Смотрю, Кунаев с двумя телохранителями, такими же здоровенными дядьками, как он сам, смотрит на мою голову недоуменно: «Нел-л-ли…».

Литература:

1. Ли Бейган “Грим для театра, кино и телевидения”. М., 1997, 176 с.
2. Электронный ресурс: Максимова М.Н. автореферат диссертации по культурологии, специальность ВАК РФ 24.00.01, диссертация на тему: «Искусство грима в русской театральной культуре конца XIX - первой трети XX вв.». Режим доступа https://cheloveknauka.com/iskusstvo-grima-v-russkoy-teatralnoy-kulture-kontsa-xix-pervoy-treti-xx-vv
3. Электронный ресурс: Секреты телевизионного грима Интервью с А. Клюевой (гример спортивной редакции НТВ). Режим доступа http://dedovkgu.narod.ru/bib/klujeva.htm

Urazalinova Gulsana,
Mukhtarova G.S.

THE STAGING PROCESS IN SCENOGRAPHY OF THEATER AND FILM: FEATURES, DIFFERENCE, ADVANTAGES

Уразалинова Г.Р.,
Мухтарова Г.С. кандидат философских наук, профессор

ПОСТАНОВОЧНЫЙ ПРОЦЕСС В СЦЕНОГРАФИИ ТЕАТРА И КИНО: ОСОБЕННОСТИ, РАЗЛИЧИЯ, ПРЕИМУЩЕСТВА

Виды визуальных искусств, как театральные постановки и кино

фильмы в постановочном процессе требуют участие художника. Средства выразительности как декорации, реквизит, костюмы, грим ложится на ответственность художника. Специалист, комбинирующий знания о всех видах визуальной выразительности называется художником-постановщиком, как в театре, так и в кинопроизводстве. Имея одинаковое название художник в театре и киноиндустрии имеет абсолютно разные специфики, как творческие, так и производственные. В статье описаны результаты практического и теоретического исследования нюансов работы художника в кинопроизводстве и театре. Художник - постановщик кино и телевидения в Казахстане является молодой специальностью, которая сейчас набирает особую популярность. Из-за отсутствия специалистов эту позицию занимают чаще художники театра. Непонимание важности специфики работы художника-постановщика в постановочном процессе приводят к некачественным кинокартинам и театральным постановкам, ведь именно благодаря художественному решению создается необходимая, задуманная постановочной группой атмосфера, состояние, настроение произведения.

С самого начала развития цивилизации человечество сопровождали разнообразные театрализованные представления, будь это языческие танцы, ярмарочные фестивали или ритуалы жертвоприношений. Развитие театрализованных постановок имеет богатую историю, желание их повторного лицезрения и привело к созданию кинематографа. Появление технологии, позволяющей пересматривать изображения много раз, в любое время, при этом не теряя качества привело к некоторой потере интереса людей к театрализованным постановкам. Театры начали терять зрителя и прибыль. Необходимость вернуть популярность театрам породила появление новой специальности, как художник - сценограф. Если до этого момента в театрах использовались примитивные декорации и реквизит, созданные ремесленниками, теперь художник стал соавтором, сорежиссером, который вместо заурядных декораций, создающий требуемую художественно- эмоциональную атмосферу.

С развитием кинематографа режиссеры также ощутили необходимость в художнике, ведь помимо декораций требовалось через экраны показать аутентичность и настроение. Помимо актерской игры, звуковых эффектов и общей атмосферы костюм, грим персонажа и свет также является важными средствами выразительности.

Материалы и методология: производство кино, постановка спектакля, производство декорации и бутафорных реквизитов для театра и кино, диссертации, статьи, история мирового театра, техника и техно-

логия театра, интернет ресурсы, научная литература о театре и кино, интервью художников кино.

В методологии исследования использовались основные методы научного исследования: сравнительный анализ, опыт художников театра и кино. Системный анализ работы собственного опыта в качестве ассистента художника - постановщика в сфере телевидения и в бутафорном цеху столичного театра. Изучение этапов постановочного процесса от утверждения сценария до премьеры.

Постановочный процесс в театре начинается со сценария произведения. После утверждения материала собирается художественный совет, в лице режиссеров, постановщиков, с художником-постановщиком в том числе. В обязанности художника - постановщика входит сценографическое решение произведения, экономическая часть, контроль производства, сдача готового материала. Разработка идеи композиции, грима и костюмов проводится вместе с режиссером, чтобы ключевые элементы и замысел не расходились. В виде эскизов и макета композиция защищается перед худ.советом. С развитием информационных технологий эскизы и макеты заменили трехмерные модели, созданные графическими редакторами. Тут мы видим необходимость знания художником - сценографом базовых навыков изобразительного искусства, драматургии и необходимых компьютерных программ. Сценографическое решение материала также требует знаний конструкции сцены и технологии, так, художник не знакомый с поворотным кругом планшета сцены, «штанкетной» системой и плунжерами не сможет в полной мере использовать потенциал сцены. Штатный художник - постановщик должен знать параметры сцены своего театра, это позволяет подбирать правильный масштаб для объемных декораций.

После утверждения композиции худсоветом начинается подбор материала для производства декорации. Так как фактура и материальность важный элемент для восприятия задуманной идеи, художнику необходимо знать влияние цвета и фактуры на зрителя, так, к примеру, столб сделанный из фанеры, и столб, сделанный из досок может передать зрителю абсолютно разные эмоции.

«Экономическая часть также лежит на плечах художника. Учитывая бюджет, выделенный для постановки составляется смета постановки. Это требует от художника знаний и постоянного мониторинга изменений цен на те или иные материалы» говорит в одном из интервью художник постановщик-Аддис Гаджиев.

Дальше, материал в виде эскизов и чертежей передается производственной части: художнику-декоратору и художнику-бутафору. Это специалисты с навыками живописца, скульптора, столяра и сварщика.

Для которых знание фактуры и цвета - это их основной помощник. Аутентичность является важным элементом декорации, и чтобы ее создать от декораторов и бутафоров требуется умение имитировать тот или иной материал, поверхность. Декорации создаются с учетом давления веса актеров, влияния долгосрочного хранения, гастрольных переездов и пожарной безопасности.

К костюмам тоже имеются очень большие требования. Создание аутентичности дизайна и материала доступно только художнику, знакомому с технологией пошива и кроя и знаниями истории мирового костюма разных стран и эпох. Грим в театральных постановках используется для передачи характера персонажа, он бывает историческим или фантазийным, ярким и преувеличенным, линеарным и пластическим. Грим создается с учетом расстояния артистов от зрителя.

В театре есть позиция - художник по свету. Влияние света и цвета на психофизиологию человека давно доказаны, и художники по свету умело этим пользуются, передавая характер и состояние происходящего момента. В балансе со светом декорации также принимают необходимый вид, так, скользящий свет грамотно передает фактуру, созданную декораторами. Иногда свет является единственным визуальным средством выразительности, на концертах и шоу программах используют световые приборы, имеющие свойство двигаться и меняться по прописанной партитуре.

Весь готовый материал собирается на сцене, вводятся итоговые коррективы. Таким образом завершается постановочный процесс для художника - сценографа. (Рис. 1.)

Рисунок 1. Спектакль «Жасауыл» режиссер Бекболат Курмангожаев

Художник-постановщик в кино очень недооцененная профессия в Казахстане, данную позицию занимают бутафоры и декораторы, порой и сами режиссеры. Сказочность и театральная декоративность в кинопроизводстве сводится на минимум, здесь требуется аутентичность, правдоподобие и реализм. Этим ограничиваются дилетанты. Художник - постановщик разрабатывает и выполняет общий творческий замысел изобразительного решения и оформление фильма. Художник обеспечивает художественные качества фильма, то есть, тональный колористический строй и образное раскрытие эпохи и быта. Принимает участие в части постановочного проекта, создает эскизы, изобразительные экспликации фильма, натурных объектов, определяет образ экранного изображения событий, характерность действий. Художник - постановщик руководит разработкой чертежей декораций и других съемочных объектов, поиском технологий и сооружений, постройки и отделки. Находит более рациональное использование постановочных средств, обеспечивает соответствие экономических затрат на изобразительное решение согласно утверждённой смете.

«Постановка кадра, мизансцена актеров места натурных съемок, локации выбираются совместно с постановочной группой. Недостаток необходимых знаний и навыков приводят к тому, что выбором мест съемок занимается режиссер, и весь художественный замысел сводится к производству декорации» из интервью российского художника-постановщика Аддиса Гаджиева.

Постановочный процесс для художника - постановщика начинается со знакомства со сценарием, после создаются эскизы декораций, локации, реквизитов и костюма. Подбираются референсы со схожим состоянием, настроением. Так как кинопроизводство требует большей правдоподобности, начинается поиск аутентичных реквизитов - игровых и обстановочных, складируется и ожидается начало съемок. Здесь необходимы знания впо истории мировой архитектуры, дизайна интерьера, ландшафтного дизайна. При отсутствии задуманных реквизитов в продаже, создаются специальные реквизиты и декорации, имитирующие те или иные локации. Так, в специальных павильонах выстраиваются трехстенные декорации. В качестве примера можно рассмотреть сериал «-750» режиссера Ивана Кинерейш, где была создана декорация, имитирующая интерьер и быт казахов XIII века. (рис. 2, рис. 3.)

Художник - постановщик кино возглавляет художественный департамент, в который входит также художник-декоратор и художник по реквизиту. Помимо создания необходимых локаций и реквизитов, они несут материальную ответственность за используемые при съемках

реквизиты и локации. После выставления кадра и света художниками делаются последние поправки.

Во время съемок художник следит за чистотой кадра, проверяет наличие посторонних вещей, расположение обстановочных реквизитов по задуманным местам, следит за игровым реквизитом в руках актеров. Также очень важно следить за связками кадров, так как кино не всегда снимается по хронологии сценария, иногда приходится заново восстанавливать отснятые локации, и чтобы не допустить «киноляпов», все восстанавливается в точности до мелочей.

Костюмы в кино также лишены театральности, они более реалистичны и должны передавать стиль и образ показываемой эпохи.

Грим в кино менее яркий и сказочный, естественный грим делается, чтобы избежать бликов от световых приборов, и чтобы спрятать дефекты кожи актера.

Также в киноиндустрии есть художники, которые работают в сериалах. Сериалы снимаются с учетом трансляции на телевизорах, это другой тип восприятия изображения. Главная задача телевизионного художника показать объекты и строить определённые декорации в тех масштабах в котором герой будет хорошо компановаться.

Качество у телевизионного вещания не дает полного спектра всех цветов фактур и реквизитов, в основном сериал показаны в средних планах. Сериалы это - растянутые произведения, которые требуют определённой хронологии через последовательность объектов. Киноэкран позволяет видеть декорации очень подробно как в крупном плане, так и в общем плане. Как показали исследования, когда зритель сидит в тёмном зале, у него меньше причин отвлекаться от экрана, чтобы погрузиться в атмосферу фильма.

Также художнику нашего времени требуется знать не только аспекты собственной деятельности, но и разбираться в объективах, разрешении камер и особенностях операторского искусства. Так как художник должен видеть реальные объекты, технику света и выбирать тот кадр, который считается наиболее удачным. Постановочный процесс для художника - постановщика кино завершается только с окончанием всего съемочного процесса.

Различия постановочного процесса в театре и кино заключается в том, что театральные представления проходят на сцене в реальном времени, происходит прямой контакт зрителя с художественным решением и игрой актеров. У постановочной группы нет второго шанса произвести впечатление на зрителя. В кино мы смотрим уже готовую картину. Театральный художник обладает ремесленническими навыками, знанием театральной техники и конструкцией сцены. Художник кино видит

все объекты не глазами, а через камеру, кадр - есть картина. Свет в кино более естественный, имитирующий дневной или ночной свет.

Точки соприкосновения кинематографа и театральных постановок существуют. У первого и второго вида искусства всегда есть режиссёр, художник и сценарист. Постановочная группа, в особенности художники должны иметь навыки декораторов, глобальные знания в истории, понимать психофизическое влияние цвета и света на человека, композиционного строя. В современном мире в кино часто используются визуальные технологии, компьютерная графика и разные фантастические эффекты. Современные театральные сцены также не отстают от кинопроизводства, создавая в реальном времени голографические объекты, конкурируя с кино. Главным элементом в театре или в кино всегда остается драматургия. Постановка не может существовать без такого глобального и важного департамента как художники, так называемые сценографы в театре или художники-постановщики в кино.

Итоги исследования: базовые навыки композиции очень важны, но недостаточно актуальны для работы в той или иной узконаправленной сфере. Ограниченные дедлайны и кейсы с подоплекой историчности и нездоровыми требованиями режиссеров часто приводят к тому, что художники теряются, находясь в другой сфере.

Художник постановщик - это специалист, который изучает творческую науку, которая вышла за пределы театра, и перешла через экран в кино и сериалы, и безостановочно развивается. Мир театра и кино на сегодняшний день очень невероятный, насыщенный и разнообразный, и разобраться в его внутренних нюансах сложно.

Зритель не знаком с кухней постановочного процесса, однако каждое звено играет очень важную роль для создания качественного итогового продукта. Разносторонняя образованность художника очень важна, ведь именно она делает из простого ремесленника- творца. В качестве заключения можно указать следующие тезисы:

- Художник-сценограф театра использует средства выразительности, декорации, бутафорные реквизиты, костюм и грим, не имея возможности для дублей. Они имеют особую утрированную сказоч-ность. Композиция создается в ограниченном пространстве сцены, ориентируясь на образное восприятие зрителем места действия.

-Художник - постановщик кино имеет глаза в виде объектива камеры, восприятие масштаба и цвета ориентируется на экраны. Средства выразительности лишены театральности, аутентичны и правдоподобны.

Недостаточно просто уметь рисовать, создавать декорации и реквизиты. Современный театр и кино требует осознанности специфики

каждого направления, знание особенностей и тонкостей кинопроизводства и театрального искусства.

На сегодняшний день участие и важность художника в постановочном процессе все еще на стадии развития. Основные направления обучению художников театра и кино ограничены классическими устоявшимися правилами. Современная сцена и кинематограф дос-тигает невиданных успехов в развитии, недостаток грамотных спе-циалистов в Казахстане влияет на качество современных театральных постановок и художественных фильмов, молодые и талантливые режиссеры остаются с нереализованными идеями, без художника - соавтора, который мог бы воплотить их в реальность. Осознанность в выборе направления сферы деятельности художника - постановщика позволит грамотно будущему сценографу выстроить свою траекторию обучения и развить необходимые профессиональные навыки, диктуемыми быстрыми темпами развития современной сценографии.

Литература:

1. Интервью российского художника-постановщика Аддиса Гаджиева, https://adview.ru/rabotnikitv/est-li-raznica-v-rabote-xudozhnika-postanovshhika-nad-kino-i-serialom/

2. Лекция российского художника-постановщика Аддиса Гаджиева, https://www.odesafilmstudio.com.ua/uk

3. Рындин В.Художник и театр. М.: Всероссийское театральное общество,1966

4. Березкин В.И Искусство сценографии мирового театра. М.: Эдитор,2001

5. БазановВ.В.Работа над новой постановкой. Учебное пособие. Санкт-Петербург 1997

6. БазановВ.В.Техника и технология сцены. Ленинград.: Искусство,1976

V СЕКЦИЯ
МӘДЕНИЕТТАНУ/ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Omirbek Aigolek,
Mukanova Roza

SCREEN CULTURE: THEORY AND PRACTICE

Өмірбек А.,
Мұқанова Р.Қ., профессор

ЭКРАН МӘДЕНИЕТІ: ТЕОРИЯ ЖӘНЕ ПРАКТИКА

Фильмде символдар мен белгілер маңызды рөл атқарады. Фильмді көретін көрермен үшін экрандағы дүниелерді визуалды қабылдау аса маңызды. Қабылдау арқылы көрерменнің сол дүние туралы ойы, пікірі қалыптасады. Әдетте, қабылдау шығармашылық процесс болып табылады, өйткені экраннан ақпарат немесе ақпарат кодын алғаннан кейін көрермен оны өзгертеді және болжайды, экранда не болып жатқанын санасында толық суретке түсіреді. Жиналған визуалды тәжірибенің арқасында көрерменде таңбалық ақпаратты шешуге және оны бір логикалық көркем серияға айналдыруға мүмкіндік алады. Мәселен, тарихи кино, кез-келген өнер сияқты, белгілер жүйесінен тұрады және әр белгі белгілі бір логикалық функцияны орындайды. Тарихи кинода визуалды және аудиовизуалды бейнені (белгіні) ажырату әдетке айналған. Көрнекі белгі көрерменге визуалды ақпаратты жеткізеді, оны ол белгілі бір визуалды диапазонда түсіндіреді, ал аудиовизуалды белгі дыбыстың көмегімен кадрда болып жатқан кейбір оқиғаларды атап көрсетуге мүмкіндік береді. Егер басқа жағынан қарастырар болса, онда бұл, сөзсіз, қоғамдық өмірдің өзгеруіне әсер ететін фактор болады. Көрермен экранда берілген құндылықтарды интернациялды етуге бейім. Белгілі бір әлеуметтік қатынастарды көрсете отырып, кино көрерменге әлемді түсінудің әр түрлі әдістерін ұсынады, мәдениетті дамытады, сол арқылы қоғам мүшелерінің интеллектуалдық, моральдық және физикалық өсуін қамтамасыз етеді. Ұлттық идеялар мен дәстүрлер кино әсерінің дәрежесі мен ерекшелігін анықтайды. Қазіргі қоғамда, әдетте, кино арқылы көрермен мәдениеттің басқа салаларында, басқа елдерде жоқ ақпаратты оқиды, үйренеді. Фильмде суретшінің ұлттық идеяларын түсінуге арналған белгілі бір нұсқаулықтар берілген.

Біріншіден кинематографияның өзіне байланысты, ол дамудың

алғашқы жылдарында стенд, аттракциондық шоу, яғни өнерден кейінгі нәрсе ретінде қарастырылды. Екіншіден, телевизия өзінің дамуында белгілі бір тәжірибе жинаған кезде экран мәдениеті туралы айта және жаза бастады. Ал интернеттің пайда болуымен «экран мәдениеті» ұғымы өнертану контекстіне берік кірді. Сонымен қатар, көп уақыт бойы мәдениет пен өркениетте өнер мен технологияның байланысы бұрынғыдан да өзекті бола бастағанын есте ұстаған жөн. Бұл өзектіліктің алғашқы мысалдары кинематографияның дамуымен байланысты болды. 60 -шы жылдардағы кино тағдырына арналған бірқатар зерттеулерде авторлар кинематографияның дамуының векторы соңғы 20 -шы жылдардың өзінде болса да, ғылыми -техникалық прогресс тұрғысынан киноның дамуын қарастырғаны кездейсоқтық емес. Мұнда біз Сергей Эйзенштейннің, Всеволод Пудовкиннің, Александр Довженконың және совет киносының басқа шеберлерінің туындыларын, неміс экспрессионизмі мен француз авангардты сияқты әлемге әйгілі үрдістерді, АҚШ-та Дэвид Гриффит жасаған картиналарды еске түсіре аламыз. Эрих Строгейм, король Видор, Джезеф Стернберг және соңында Чарльз Чаплин. Егер бұған швед киносының көрнекті өкілдері Виктор Шестрем мен Мориц Стиллердің, Англияда тұсауы кесілген Альфред Хичкоктың фильмдерін қосатын болсақ, онда кино туралы сол кезде де өнер деп айтуға толық негіз бар еді. Мұны кинематография тарихының кейінгі онжылдықтары растады, оның техникалық компонентінің белсенді дамуына қарамастан (дыбыстың, түстің, стереоскопияның және т.б. фазалық дамуы) өміршең болуы еді.

Сонымен бірге ағайынды Люмьердің «кинематографымен» бір мезгілде Эдисонның «кинетоскопы» пайда болғаны ұмытылды, онда қозғалатын сурет жеке қабылдауға арналған окуляр арқылы көрсетілді. Теледидар гүлденген кезде оның даму векторы ақпараттан өнерге қарай ауыса бастады. 1960 жылдары теледидар зерттеушілері бұқаралық ақпарат құралдарына қарағанда теледидар баспа және радиода хабар тарату өнімдерімен теңестіріліп жиі қолданылғандығы кездейсоқтық емес.

Дәл осы кезеңде, 20 ғасырдың екінші жартысында, «кинематография» мен «теледидар» арасындағы шекара барған сайын айқындала бастады. Факт мынада: кино да, телевизия да өз заманының мәдениетінің дамуының жалпы процестері мен тенденцияларына сәйкес болды. Құжаттық қағидалардың қайтымсыз өсіп келе жатқан рөлі мен өмірлік поэтикаға, көркем образ арасындағы алшақтықты төмендетуге бағытталған тартылыс 50 -ші және 70 -ші жылдардың басындағы өнер мен эстетикалық санаға тән ерекшеліктер болып табылады.

Мұның сыртында кино мен теледидардың өзара байланысын түсіндіру мүмкін болмады. Бұл туралы Сергей Эйзенштейн 1947 жылы теледидар туралы еңбектерінде жазды. Телевизия туралы айта отырып, атап айтқанда, уақытпен араласу тек өткен уақытқа ғана емес, сонымен қатар өмірдің қазіргі сәттеріне де тарала бастағанын баса айтты, бұл адамға қазір ғана емес, оның кеңістігін кеңейтуге мүмкіндік берді. Ол дамыған сайын, теледидардың құрамдас бөлігі ретінде біртіндеп фонға түсе бастады, экранда телебағдарламалар көбейе бастады, яғни Эйзенштейн тұжырымдамалары жоғала бастады.

Техникалық прогрестің эволюциясы адамзаттың постиндустриалды, содан кейін ақпараттық қоғамға көшуіне әкелді, оның ішінде интернет пайда болды. Бұл телевизияның екінші планға өтуінің дәлелі. Интернеттің пайда болуы ғылыми-техникалық жаһандану мен қоғамды ақпараттандыруға әкелетін процестерге сәйкес келгенін атап өткен жөн.

Бұқаралық мәдениет қарқынды дамыды. Адамзат бұрын өнер мен технологияның өзара байланысын білді: баспа кітаптың пайда болуы, ағаш кесу, литография және т.б. өнер туындыларын жаңғыртуға үлес қосты, бірақ бұрын - кино пайда болғанға дейін - бұқаралық репликация принципі шығармашылық процестің негізгі компоненті болған жоқ, бұрын -соңды мұндай кең аудиторияға бағытталған өнер туындылары болған жоқ. М. Жабский дәл атап өткендей: «Егер « жанды фотосурет қарапайым адамды таң қалдырып, киноның бұқаралық сипатының феноменін тудырған алғашқы ынталандыру құралы болса, онда бұқаралық сипат, өз кезегінде, әлеуметтік институттарды таңғалдырған кинематографияның алғашқы әлеуметтік меншігі болды. Норберт Больц өзінің «Азбука Медиа» деген еңбегінде қазіргі заманғы қоғам жаңа «ауызша» ерекшеліктерін көрсететінін, бұқаралық ақпарат құралдарының тарихын «басым суреттердің өзгеруіне қарай кезеңдерге бөлуді ұсынатынын» атап көрсетеді: біріншіден - ауызша мәдениеттен жазбашаға, бүгін - жазбашадан цифрландыруға көшуде». Цифрлық немесе олар жиі аталатын интерактивті технологиялар өнер әлеміне енсе де, біріншіден, визуалды мәдениет, мұнда кері байланыс процесі, алдыңғы ғасырлардағыдай, әлдеқайда күрделі және алуан түрлі болып келеді. Бұл жағдайда кинотеатр өзінің түпнұсқасына оралғандай болады, оның ең маңызды ерекшелігі ойын - сауық болған кезде, теледидар мен интернет сияқты компоненттермен бәсекелесуге тырысатын, қазіргі бұқаралық мәдениет сияқты өнердің маңызды құрамдас бөлігіне айналады. Сонымен қатар, теледидар, бір жағынан, Интернетте кеңінен дамыған техниканы қарызға алды десек, (бір кездері теледидардың өзі көптеген кинематографиялық техникалар мен жетістіктерге ие болды), екінші жағынан, интернетті кеңейту үшін пайдаланады. Жоғарыда

айтылғандардан көрініп тұрғандай, экономикалық мәдениет сияқты 20 -шы ғасырдағы экран мәдениетінің маңызды құрамдас бөлігі біздің көзқарасымыздан тыс қалды. Бірақ бұл бөлек және егжей -тегжейлі зерттеу тақырыбы, өйткені қазіргі заманғы және өте қымбат технологияларды қолдануға байланысты кино, теледидар мен интернет олардың өмір сүруі мен дамуының қаржылық компоненттерін ескермейді.

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. Экран мәдениетінің ең көне түрі және бұқаралық мәдениеттің алғашқы көріністерінің бірі – кинематография – көркем және деректі фильмдер, жарнамалық роликтер, оқу, ғылыми және анимациялық фильмдер болып табылады. Экран мәдениеті мәдени құндылықтарды дыбыс пен бейне арқылы жеткізудегі экрандық құралдардың пайда болуымен дүниеге келді.

Оның қалыптасуы жүйе ретінде қоғамды ақпараттандыру жағдайында жүзеге асады. 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 үлгісін 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 уақыттарда 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.

Алайда, заман дамыған сайын, адамзаттың сөйлеу мәнері мен заманауи түсініктердің пайда болуына байланысты, кино әлемінде де бірқатар өзгерістер орын алуда. Бұл табиғи құбылыс. Дегенмен, мәдениет деген ұғымнан алшақ, кейбір дүниелерді көгілдір экраннан көзіміз шалуда. Жалпы, экран мәдениеті ұғымының аясы кең. Экран мәдениетінің басты мақсаты ол – мәдени туындылардың тарихи қалыптасқан жүйесі, экрандық техникалық құралдарды пайдалана отырып, оларды өндіру және тарату әдістері, оның жүйе құраушы қасиеті мәдени жәдігерлерді аудиовизуалды және динамикалық түрде көрсету болып табылады. Жоғарыда айтылған тарату әдістерінің әлсіреуге ұшырап жатқандығын көзіміз шалуда.

Сценарийді былай қойғанда, тарихи шындықтың өзін бұрмалап келтірген кинотуындыларды көріп жүрміз. Кинематография әдебиеттің, кескіндеменің, театрдың және музыканың эстетикалық қасиеттерін синтездеуші құрал десек, экранда орын алып жатқан оқиғаның маңызы зор. Қазіргі таңда, ғаламтор желісін веб сериалдар жаулады. Аталмыш туындылар мәдениет атаулыдан алшақ екені белгілі. Біздің қозғап отырған экрандық мәдениеттің арнасы аталмыш туындыларды айналып өтпек. Себебі, ондағы бағыт та бағдар да бөлек тақырып.

Мысал ретінде, «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, өзіндік нормалар мен заңдылықтарға бағыну 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. Сөйлеу мәдениетінен жұрдай бұл туындының кейіпкерлеріне кінә таға алмайсың. Одан бөлек, 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 «Нягып отсыңдар» сөзі құлаққа түрпідей тиді. Қазақ хандығын ерекше саяси билігімен басқарған, мол парасатты, 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 оқуышысы аңғарар қателіктерге жол бергендігі өкінішті. «Сөз-ол өнер». Оның құдіреті шексіз. Және оны орынды әрі ұтымды пайдалану маңызды факторлардың бірі.

Екі бөлек жанрдағы фильмге мысал келтірілді. Экран мәдениетін сақтамай, көрерменге ұсынып отырған контенттің сапасына жауап бере

алмайтын осы тектес картиналар жетерлік. Экран мәдениеті теориялық тұрғыдан әлі зерттеуді талап етеді деп есептеймін. Сонымен қатар, экран мәдениетін әртүрлі қырынан алып қарастыруға болады. Қай қырынан зерттемесек те басты мақсат, экрандағы мәдениетті сақтап, көрермен санасына сауатты дүниелерлі тоқу болып табылады.

Әдебиеттер:

1. .Балаш Б. Культура кино. 1924
2. Нөгербек Б.,.Наурызбекова Г, Мұқышева Н..Қазақ киносының тарихы. Алматы.2005
3. Наурызбекова Г.Қазақ киноөндірісінің жаңа толқыны. 2004 жыл.
4. Әуезов М.О. Қазақтың әдеби тілі туралы.: Әдебиет және искусство, 1951.
5. Усов Ю.Н. В мире экранных искусств.. 1995 г.
6. Усов Ю.Н Основы экранной культуры. 1993 г.

Bektas A.

MANIFEST OF LINES ON THE THRESHOLD OF THE MILLENIUM

Бектас А.Ш.

МАНИФЕСТ ЛИНИЙ НА ПОРОГЕ НОВОГО ТЫСЯЧИЛЕТИЯ

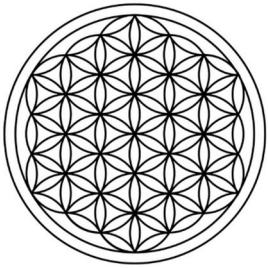
Линии "Достаточно обширны,
чтобы вмещать противоречия".
Само понимание линий есть выявление истины.
Только если вы сами творец, вы придете к Творцу.
Армат Бектас

Пит Мондриан выдающийся Нидерландский художник XX века, один из основоположников и теоретиков абстрактного искусства, автор неопластицизма.

Мысль о присутствии в реальном мире незримых, но невероятно сильных духовных энергий, передать которые возможно только с помощью простейших геометрических фигур, сопровождала его на протяжении всей творческой жизни. Высокое искусство, считал художник, должно быть голосом чистой духовности, предельно чисто и ясно отражающим объективные законы мироздания.

Историки искусства отмечают, что из трёх основателей абстракционизма (В.Кандинский, П.Монриан, К.Малевич) именно Мондреан оказался самым последовательным и целеустремлённым. Однако Мон-

дриан в одном и том же мотиве пытается отыскать нечто неизменное, а именно – структуру линий, истинную первичную форму.



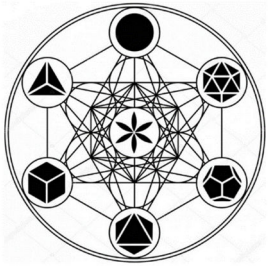


Рис. 1 М. Эмото, 2004. Послание Воды: Кристаллы Жизни, Atria Books, Нью-Йорк

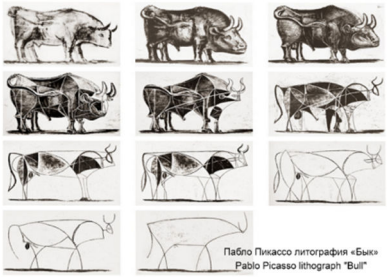
«Интуитивно, - напишет позже Мондриан, - я понимал, что живопись должна найти новый подход в отображении совер-шенства природы, я чувствовал, что под-линная реальность может быть выражена только посредством чистой пластикой линий. Посредством таких простых геометрических форм, художник стремится воспроизвести истинный образ окружающего мира, независимый от случайностей и субъективного восприятия, определить границы и форму художественного образа, отобразить фундаментальные законы, управляющие Вселенной, выразить идею универсальной гармонии. «Неопластицизм» - писал Мондриан, - утверждает справедливость, потому что равенство пластических средств в композиции показывает, что каждый может быть равным среди равных».

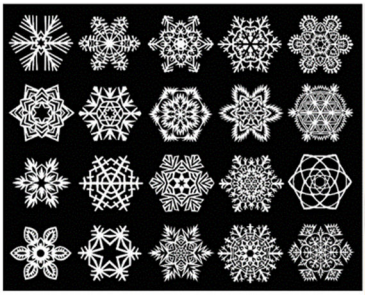
К середине XX века У Карбюзье проявится главенство криволинейных форм. А ученик Малевича ѳ Владимир Васильевич Стерлигов, открывает чаше-купольную форму.

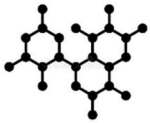
На одной из своих последних картин «Ласточкин хвост», Сальвадор Дали изображает дугу и пишет о своей картине, что его творческие поиски привели к линиям и дуге. На картине «Бык» Пабло Пикассо, отслеживаются линии в форме дуги. В последних работах Хуана Миро прослеживаются линии в дуге по вертикали. У художника Пита Мондреана «Дерево» мы видим явный поиск линейных форм. Они считали, то прямая разделяет, а кривая объединяет.

Изучив теорию и практику многих модернистских направлений, таких, как кубизм, футуризм, фовизм, абстракционизм, неопластицизм, лучизм, минимализм, концептуализм и другие. Мне представляется, я приблизился к ответу на вопрос, поставленный Мондрианом – как добиться чистой пластической выразительности линий, я вижу в линии первичный постоянный элемент. Пластический язык линий – абсолютен. Следующая задача – приведение их к ритмическому композицион-

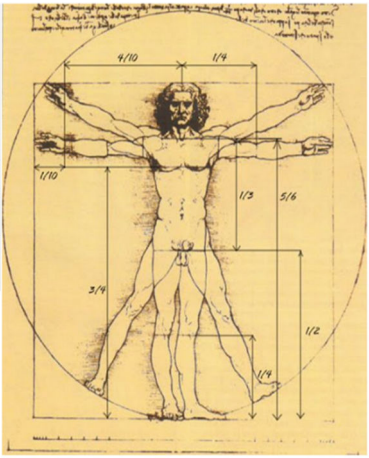
ному единству с использованием симметрий и открытого мною принципа дуги линейных форм.





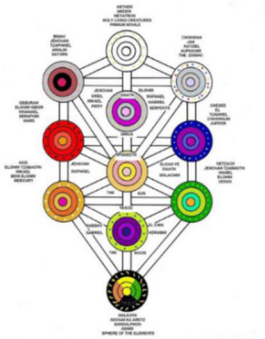


Молекулярные структуры Molecular structures

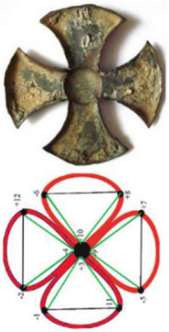


Закон Фибоначчи Fibonacci law

Дхарма мудрость вечности - цветок жизни
Dharma wisdom of eternity - the flower of



Каббалистическое древо жизни
Kabbalistic tree of life



Код Библии цветок жизни
Bible code flower of life

Дерево сидрат описанное в Коране

Сидрат аль-мунтаха упомянуто в Коране. В первых аятах суры Ан-Наджм, в истории о вознесении пророка Мухаммада .
А ведь он (т. е. Мухаммад) видел его (т. е. Джибрила) в другой раз у самого дальнего Лотоса, при котором сад — прибежище [праведных]. Когда над Лотосом витали те, кто витает, взор его (т. е. Мухаммада) не отрывался [от происходящего] и не переходил [границы дозволенного].

The sidrat tree described in the Qur'an

Sidrat al-muntaha is mentioned in the Qur'an. In the first verses of Surah An-Najm, in the story of the ascension of the Prophet Muhammad.
But he (that is, Muhammad) saw him (that is, Jibril) another time at the most distant Lotus, at which the garden is the refuge of [the righteous]. When those hovering over the Lotus soared, his gaze (that is, Muhammad's) did not break

Опираясь на всё художественное наследие человечества, пристально вглядываясь в собственное классическое народное Казахское искусство, я выстраиваю свою «степную философию», философию линейности её структуры, что продиктовано комплексом причин, в том числе и пространством самой степи.

В исследовании этого процесса нам очень помогло изучение научных исследований, современных ученных.Одним из сторонников этой идеи является японский исследователь Масару Эмото. Он провёл серию экспериментов, в которой воздействовал на воду произ-несёнными или написанными словами. В общем, суть была такова — рядом с водой произносилось какое-либо эмоционально окрашенное слово, например, «дурак» или «умница», а в дальнейшем смотрели, какую форму примут кристаллы воды. По словам экспериментатора, при негативном воздействии на воду её кристаллы получались деформированные, а при положительном — наоборот, симметричные.

Христианские иконы, Буддийские мандалы и другие духовные символы базируются на симметрии.

Этим хочется сказать, что настало время воссоздать культ симметрии в изобразительном контексте,. о поглощении мыслью о создании новой философии Великой степи в искусстве, созданием очередного пластического языка через линию в симметрии.

Даже в казахской юрте используются симметричные орнаменты, которые формировали правильное сознание у наших предков.

Руководствуясь духовными задачами, я считаю, что живопись должна быть формой медитации, а не эмоциями на картине. Преимущественно вертикальное развитие элементов космической структуры нашей Вселенной взято мной из прошлого культурного опыта человечества: вся прожитая история развития стремилась строить гармонию этого мира из глубин Вселенной, информационное поле которого опиралось на «Божественную вертикаль».

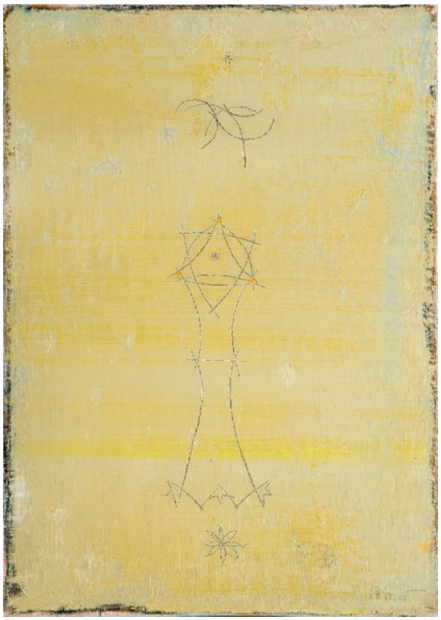
Этот подход был обусловлен моим убеждением, подчёркивающим духовное

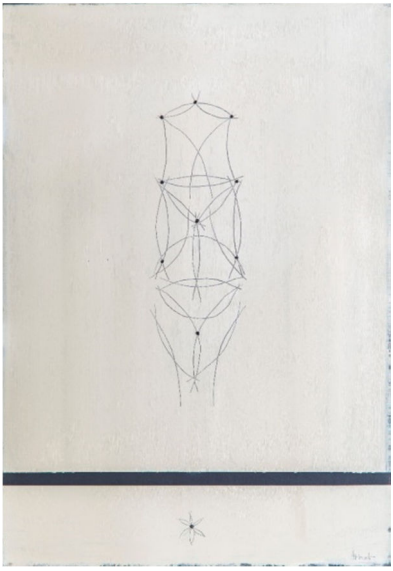
В произведениях стараюсь показать медитативную пластику в плавности текучих линий движения форм, взаимопроникающих или протекающих форм из одного направления в другое, но всегда устремлённых к устойчивости и внутренней целостности.

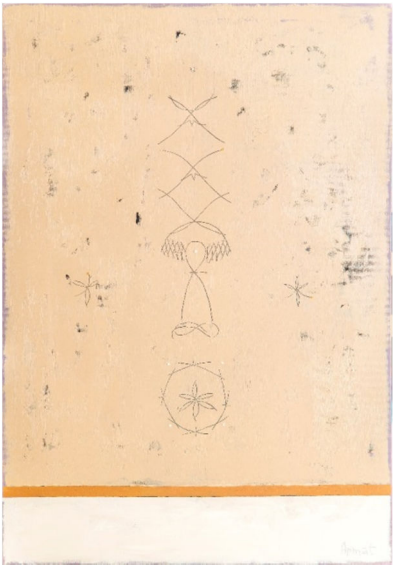
Отражающие универсальный подход к миру, мои линии, объединённые в одно тело, господствуют в пространстве картины. Светлый фон покрыт паутиной линий и царапин, из которых возникают другие образы, частью фигурные, частью абстрактные.Религиозные ассоциации сообщают с картины духовное измерение. Мой стиль живописи – графический в своей основе, характеризуется линейным рисунком. Часто углублённым в красочный слой. Простым сочетанием линий хочу добиться впечатления, что на картине изображён человек, птицы, цветок и другие образы.

Хотелось бы, чтобы мои произведения воспринимались одновременно как абстрактные комбинации форм и цветов, так и мистические изображения, подобно работам Кандинского.

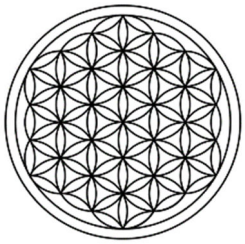
Считаю, что цвет является способом непосредственного обращения к душе человека и живописи – символом некой высшей реальности. И эта визуальная музыка, где каждому звуку сопутствует определённый цвет.







Из серии «Степные линии»; холст, масло; 120х90 см; 2021 год



Цветок жизни Flower of Life

Символ процветания Казахстана
The symbol of prosperity of Kazakhstan

Из серии «Степные линии»; холст, масло; 120х90 см; 2021 год

Как человек, давно идущий к основам духовности в современном глобализированном пространстве, я серьёзно отношусь к идее Жака Аттали «Кочевники».

Я выбрал слово «номад» намеренно – говорит Аттали - это поня-тие, по моему, не только отлично характеризует будущие предметы, но это ещё и ключевой термин для обозначения культуры потребления и определения стиля жизни в будущем, тысячелетии.

«Кочевники» - четвертая глава из книги Жака Аттали «На пороге нового тысячелетия». Значительный скачок в будущее произойдёт, если мы сможем визуализировать идеи Жака Аттали в изобразительный контекст. Мои творческие поиски отвечают идеям Жака Аттали.

В основе этих поисков стоит «Цветок жизни», его относят к сакральной геометрии и иногда считают одним из важнейших символов земли.Я считаю, что пришло время для глубокого осмысления значения цветка жизни, который хранит единую культурный код земли в мировой художественной истории.

Kairzhan A.B.

STAGES OF BUILDING RELATIONSHIPS WITH THE HERO OF THE DOCUMENTARY-INTERVIEW

Каиржан А.Б.

ЭТАПЫ ПОСТРОЕНИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ С ГЕРОЕМ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА-ИНТЕРВЬЮ

В настоящей статье определены основные стадии и принципы развития взаимоотношений между автором и героем в документальных фильмах-интервью. Тема рассмотрена с точки зрения теоретического подхода и исследована новая стратегия построения контакта с центральным объектом фильма на основе статей, книг и интервью авторитетных деятелей кинодокументалистики.

Интервью в популярном понимании этого термина – собеседование, то есть метод сбора определенной информации в ходе беседы при помощи формы «вопрос-ответ». В документальном кино интервью является его основным методом сбора информации о жизни героя. И фактором, существенно влияющим на ход проведения интервью, можно назвать взаимоотношения автора и героя в документальном кино. Известный режиссер документального кино Роберт Флаэрти писал: «Мы не пользуемся профессиональными актерами, и нам необходимо выбрать людей, способных «жить» в своей роли. И если вы найдете такого человека и заставите его «представить» то, что он делает каждый день, он сыграет лучше профессионала» [8]. Анализируя объекты исследования в виде диалогов между автором и интервьюируемой персоной в фильмах-интервью, можно отметить, что каждому режиссеру свойственны индивидуальные методы построения взаимоотношений с объектом фильма, основываясь на которых можно выделить следующие стадии: 1) выбор героя; 2) знакомство с героем; 3) переговоры о съемках фильма; 4) предварительное общение; 5) Интервью; 6) Жизнь после фильма.

Выбор героя. На данной стадии всё зависит от художественных целей, преследуемых автором. Автор, в поисках образов в реальной жизни, по своей воле преобразовывает героя в кадре, дабы подчинить восприятие его зрителем своей идее фильма. Поэтому, в зависимости от

поставленной цели режиссер ищет подходящую натуру, которая будет гармонично вписываться и попутно обозначать своим присутствием в кадре, словами и действиями идеи, которые автор хочет выразить в фильме. Как рассуждает Владимир Тюлькин: «Когда ты исследуешь душу человека, стараешься его понять, ты, в итоге, стараешься объяснить себя через него. Не знаю, как другие, а я стараюсь понять, что такого глубокого в моей душе скрыто и через то глубокое в людях, что я стараюсь раскопать в них, я стараюсь понять себя. Отражая свое понимание человека в образе, который создаю, я рассказываю про себя. Художник должен жить вне времени, он не должен обращать внимания на современный мир, он должен думать о том будущем мире, который через какое-то время придет, стараться утверждать этот мир, находить в человеке будущие черты или лучшие черты человечества и стараться это пропагандировать» [7]. Но в ряде случаев можно наблюдать, как происходит обратное, когда случайная встреча с незнакомым доселе человеком и впечатления от результата диалога с ним перекликаются с зачаточными идеями автора, тогда этот случайный человек становится героем, который сам будет являться основой фильма, то есть главным источником первостепенных образов.

Одним из главных критериев при выборе объекта порой является и обязательность симпатии к герою со стороны режиссера. Его позиция по отношению к ключевым тезисам, взятым за начало автором для текущего документального фильма не должна вызывать отторжение со стороны режиссера, в противном случае, на выходе можно получить не столько преображенный, сколько определенно искаженный образ героя, с нагромождением элементов предвзятости и односторонности при его раскрытии. Этот принцип лучше работает, когда исходит с обеих фронтов, тогда конфликтов ни со стороны режиссера, ни со стороны героя картины не возникает.

Знакомство с героем. Нюансы и сложности при знакомстве с героем так же в избытке. Судя по опыту документалистов, возраст героя, его темперамент, характер, тип личности и мировоззрение являются основополагающими моментами, от которых зависит уровень успешности и плодотворности знакомства, а в дальнейшем и удов-летворение автора своими творческими намерениями и задумками. На ход беседы не меньше влияет и национальность, так как культурные особенности каждого этноса тоже накладывают определенный отпе-чаток на формирование личности человека. Также играет роль и сам автор: внешность режиссера должна быть нейтральной либо без видимых неоднозначных и спорных ассоциативных элементов, которые могут составить негативное или враждебное впечатление об авторе в глазах героя. Но в этом

случае не возбраняется способ представления себя в самом выгодном свете, в целях составления у героя благо-приятного облика режиссера. Однако важно избегать использования заведомо ложной информации о себе, так как некоторые ложные и изначально незначительные сведения об авторе могут остаться в памяти героя важными из-за возможных первичных позитивных ассоциаций, связанных с ними. При самом удачном стечении обстоятельств режиссеру могут попасться особые люди, не имеющие каких-либо внутренних зажимов. Как правило, процент таких людей невысок, но чаще всего их можно встретить среди детей.

Но несмотря на наличие общепринятых идеальных условий для зарождения хорошего знакомства, в большинстве случаев встречи с «интересными» героями происходят совсем не по учебнику. «Автор не сразу находит неслучайное, творчески принципиальное видение героя, не сразу его реакция становится принципиальной и продуктивной и из единого ценностного отношения развертывается целое героя: много гримас, случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков обнаружит герой в зависимости от тех случайных эмоционально-волевых реакций, душевных капризов автора, через хаос которых ему приходится прорабатываться к истинной ценностной установке своей, пока наконец лик его не сложится в устойчивое, необходимое целое. Сколько покровов нужно снять с лица самого близкого, по-видимому, хорошо знакомого человека, покровов, нанесенных на него нашими случайными реакциями, отношениями и случайными жизненными положениями, чтобы увидеть истинным и целым лик его» [2], - писал Михаил Бахтин.

Авторское документальное кино предполагает быть независимым, следовательно, тема фильма не даётся режиссеру извне или в приказном порядке. Исходя из этого становится понятно, что зачастую именно случайные встречи с незнакомыми людьми становятся причиной побуждений автора начать работу над той или иной картиной. Как правило, такие встречи лишены официозности и проходят в неформальной обстановке. На принятие решения о съемке фильма режиссера толкает возможность раскрыть одну из близких и знакомых для него общезначимых проблем социума через героя, на которого эти проблемы в той или иной мере повлияли и внесли изменения в историю его жизни. Стоит также отметить, что герой в документальном кино может быть и не один, их может быть несколько. Например, известный фотограф и режиссер Янн Артюс-Бертран для своего недавно вышедшего документального фильма «Женщина» (2019) собрал рассказы около двух тысяч женщин из пятидесяти стран мира, а героями картины в

итоге стали более тысячи женщин, у которых он решил взять интервью, выслушав рассказы.

Переговоры о съемках фильма. Переговоры о съемках документального фильма с героем также являются одной из важнейших стадий при построении взаимоотношений с ним. Важно ни в коем случае не забывать об осторожности при любых действиях и диалоге с предположительным героем, в целях сохранности спокойного дружеского настроя, который был сформирован на начальном этапе. Ведь в зависимости от характера человека будет варьироваться уровень восприятия волеизъявление автора о желании использовать собеседника в качестве основной фигуры и главного героя его документального фильма. Стоит подбирать выражения, обозначить цели, убедить человека в их благородности и в чистоте намерений. Другими словами, режиссеру нужно будет провести полноценный индивидуальный питчинг его будущего проекта своему предполагаемому герою. Но также стоит отметить, что раскрывать полный замысел фильма автору совсем не стоит, поскольку некоторые факты могут невольно привнести изменения в поведение героя. Можно ограничиться лишь основными гипотезами и с помощью них успешно заинтересовать его, получив предварительное согласие на съемку. Далее нужно позаботиться о юридической части вопроса: необходимо составить соглашение об отсутствии претензий и возражений на съемку и на последующее использование, распространение, продажу и показ материалов, в которых присутствует герой.

Предварительное общение. Заполучив согласие, автору не стоит первым делом браться за съемку. Человеку, не привыкшему к камере, в большинстве случаев, бывает тягостно ощущать постоянное внимание к своей персоне со стороны камеры и съемочной группы. Об этом говорил режиссер Андрей Титов: «В кино есть время на паузу. Первые два-три дня вообще идут впустую. Герой колет дрова, топит баню, а мы природу снимаем, дороги, огород. Пусть он привыкает к камере. И когда она становится частью пейзажа, наступает момент доступности и доверия. <…> Нужно слиться с местным пространством, чтобы пропустить через себя токи этой земли. <…> Я пытаюсь построить работу так, чтобы камеру воспринимали как нечто рядовое: мухи летают, камера снимает» [6]. Поэтому важно, чтобы герой максимально привык к присутствию «гостей» на его личной территории.

Интервью. Интервью можно назвать важнейшей стадией при построении взаимоотношений между автором и героем в документальном кино. Необходима тщательная подготовка со стороны режиссера и подробный инструктаж съемочной группы к каждой поездке или походу в целях записи интервью на место съемок. Начиная с задаваемых вопро-

сов и заканчивая внешним видом – всё должно быть под строгим контролем руководителя, то есть режиссера. Дата, время, длительность и место встреч с героем также должны подчиняться определенным закономерностям: если есть возможность, нужно находить бла-гоприятные для психологического раскрепощения места, знаме-нательные даты, во время которых будут происходить ключевые события, выгодные для развития сюжета, и время, которое, по крайней мере, будет просто удобным для обеих сторон. Обязательным условием является полное изучение биографии героя, в целях выстраивания четкой драматургии, однако не следует извещать его об этом, раскрывая все карты в колоде, иначе объект может почувствовать себя уже обнаженным для камеры, утратив ощущение в необходимости рассказать что-либо о себе в дальнейшем. Но в отличии от игрового кино, в документалистике необычайное множество переменных, от которых зависит ход проведения подготовок к фильму и его производства, поэтому полностью предугадать всё никогда не представляется возможным. Такой же принцип с вопросами – нет четкой матрицы или плана, по которому должно проходить интервью, вопросы всегда претерпевают изменения, будь то в плане количества, либо в плане структуры.

Большое влияние оказывают ответы и действия самого героя, ведь отталкиваясь от них, автор принимает решение по постановке того или иного вопроса, который следует за ответом героя на предыдущий. Особенное внимание стоит уделить раскрытию самого режиссера к герою, в целях наделения героя чувством раскованности. Также, важно соблюдать словесную дистанцию при разговоре. «Нужно очертить пространство отношений, а для каждого оно свое: к кому-то нужно нос к носу подойти, от кого-то, наоборот, полезно отодвинуться.

Нужно, чтобы сработал «эффект попутчика». Незнакомцы в поезде, понимая, что больше никогда не увидятся, говорят о себе то, что никогда не сказали бы маме, мужу, подружке <…> Удобный момент, чтобы свалить на попутчика все свое говно и все свое счастье. Самого себя сложить в другого человека» [5], - говорит об этом Марина Разбежкина. Перед создателем фильма нередко будут возникать спорные и ситуации, когда нужно полагаться не только на учебные пособия, но и на собственные моральные установки. В основном, это касается вмешательства в истории героев; американский режиссер и журналист Джон Алперт заявляет: «В целом, как документалист, ты не должен вмешиваться в жизнь, ты должен ее снимать и доку-ментировать.

Но у нас также есть и общечеловеческие нормы, и иногда эти нормы гораздо важнее, чем правила документалистики. Порой, мне приходилось оставлять в стороне правила съемки документального

кино и пользоваться общечеловеческими нормами. И еще раз – каждая ситуация особенна, и одна из сложнейших особенностей съемок состоит в том, что ты должен на месте во всем разобраться, при чем сделать это быстро» [1].

Во время съемок интервью режиссеру будет полезно владеть журналистскими навыками ведения беседы, используя стратегии, повышающие шансы на естественность, разрушение психологических барьеров и смущения героя. Соблюдение всех этих принципов повлечет высокую результативность при движении к цели. Самыми важными составляющими интервью можно назвать их начало и конец, поскольку начало беседы предопределяет то, как будет проходить ее развитие; а конец – как сложатся дальнейшие взаимоотношения после завершения проведения съемок. Например, на эту тему Виталий Манский говорит так: «Некоторые документалисты так делают: возьмут и подпоят героя, чтобы вытащить из него нужное. Лично я так никогда не поступал… Но даже если подпоишь, никогда не знаешь, как он себя поведет – начнет буянить? Или возьмет и заснет? Это и есть непредсказуемость жизни» [3].

Жизнь после фильма. Общение – это колоссальный труд, не сколько для героя, сколько для автора. Если для объекта съемки фильм будет лишь единичным и уникальным опытом личной саморефлексии на камеру, то для режиссера это рутина, которая выматывает как физически, так и эмоционально – такова специфика профессии документалиста. Глубокое, основательное психологическое погружение в бессчетное количество человеческих историй и судеб не проходит бесследно: постепенно может начать разрушаться личность и самого автора, который вобрал в себя и примерил на себе это великое множество новелл, которые изначально никоим образом не касались его лично. Все эпизоды из чужого быта незаметно становятся частью жизни режиссера, накладываясь с собственными воспоминаниями, и прев-ращаясь в единый опыт жизненного пути.

Поэтому не каждый человек имеет желание и дальше контактировать с героем, видя в завершении съемок не только сделанную документальную картину, но и своеобразное освобождение от оков неродной летописи. Об этом говорил создатель фильма «Рожденные в СССР» Сергей Мирошниченко: «И у меня все время возникает чувство неловкости. После каждой картины. Я всегда знаю: после того как съемки закончатся, начнется такой медленный развод. Все как в любовной истории. Было очень хорошо, некоторое время было приятно, но потом что-то начинает угасать. Ты еще продолжаешь дарить цветы, приглашаешь в кафе, но все уже не так ярко. Отношения постепенно затухают, возникает неловкость, и надо постараться расстаться с героем

так, чтобы он как будто бы сам ушел. К сожалению, это тоже входит в нашу профессию. И это ужасно. Цинично, ужасно — но это так» [4]. Но всё же, с точки зрения этики человеческих отношений, стоит хоть и редко, но поддерживать связь с ними, иногда обмениваясь новостями, чего и придерживается большинство документалистов.

Резюмируя всё вышеизложенное, можно отметить, что при построении взаимоотношений с героем в документальном кино автору приходится зависеть от большого количества переменных факторов, которые влияют на исход интервью и меняют желаемый результат. В большинстве своем, общие характеристики и принципы при выстра-ивании контакта с объектом съемки подчиняются определенному негласному сценарию, и у каждого режиссера он меняется в зависи-мости от психологии героя и от самого автора. Но основные стадии развития этих самых взаимоотношений соблюдаются всегда, ибо человеческая психология, как наука предопределяет поведение отдельно взятых индивидов при социальных взаимодействиях друг с другом, отчего и зависит успех документального фильма-интервью.

Литература:

1. Алперт Дж., Денис И. «Снимая правдивое кино»: [интервью] // [Электронный ресурс]. URL: http://concepture.club/post/okolo_kino/dzhon-alpert 2016.

2. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 33 с.

3. Манский В., Тасбулатова Д. «Я – этническая химера»: [беседа] // [Электронный ресурс]. URL: https://jewish.ru/ru/interviews/articles/ 10 Тевета

4. Мирошниченко С. В., Шавловский К. Б. Детектор лжи: [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс]. URL: http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/detektor-lzhi/ (дата обращения 14.05.2017).

5. Разбежкина М. А., Шавловский К. Б. Эффект попутчика: [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс]. URL: http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/effektpoputchika/ (дата обращения 10.03.2017).

6. Трухина А. В. «Автор и герой в современном российском документальном кино»/ Личная беседа с режиссером А. Титовым. Екатеринбург, 2015, июнь. 102 с.

7. Тюлькин В. В. «Казахстанское документальное кино сегодня» [интервью] // [Электронный ресурс]. URL: http://vosmerka.kz/kazahstanskoe-dokumentalnoe-kino-segodnya-vladimir-tyulkin/ 2020.

8. Флаэрти Р. Статьи. Свидетельства. Интервью. М.: Искусство, 1980. 189 с.

KozhanovaA.K., Kurmangalieva M.S.

DIRECTIONS OF MUSICAL THOUGHT IN THE STUDY OF FOLK AND PROFESSIONAL MUSIC OF KAZAKHSTAN

Кожанова А.К.,
Курмангалиева М.С.
кандидат искусствоведческих наук, профессор

НАПРАВЛЕНИЯ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ МЫСЛИ В ИЗУЧЕНИИ НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КАЗАХСТАНА

Музыка — это язык души;
это область чувств и настроений;
это — в звуках выраженная жизнь души.
А.Н. Серов

Эпиграф данного сообщения вполне обоснован, потому как процесс познания самой музыки – это главное призвание музыковеда. Музыковед и музыковедческая мысль должна раскрывать истинное наполнение музыки, ее суть, ее бытование, ее место в культуре, ее структуру, форму, ее особенности, историческое значение и даже основы философского мироздания, содержащиеся в музыкальной культуре.

С начала независимости Республики Казахстан прошло уже 30 лет и за этот период отечественная музыковедческая мысль сделала определенный прорыв в изучении народно-профессиональной музыки. В тоже время наблюдаются и некоторые потери, связанные со многими обстоятельствами. Прорывом можно назвать то, что за такой исторически короткий промежуток времени, многое что было охвачено, но самое главное – были определены основные пути развития музыковедения.

«Исторические факты свидетельствуют о том, что культурологические, музыкально-этнографические, эстетические, этно-музыковедческие основы науки о музыкальной культуре казахского народа были заложены еще в начале XIX века в трудах русских, зарубежных и казахских учёных и путешественников. Интерес и восторг к самобытному и высокоразвитому фольклору бесписьменной традиции (как устно-поэтическому, так и музыкальному), который обнаруживается в работах

И.Георги, И.Андреева, С.Большого, И. Добровольского, С. Рыбакова, А. Левшина, А. Алекторова, М.Готовицкого, Р.Пфеннинга, А. Эйхгорна, А. Ядринцева, Н. Потанина, А. Бимбоэса, Н. Савичева, Ш. Уалиханова, Ы. Алтынсарина, М. Ауэзова, А. Маргулана и многих других, обусловлены необычайной красотой и высокими художественными и содержательными качествами народного творчества. В работах описаны бытующие народные инструменты, дана оценка народно-профессиональной исполнительской культуре, высокоразвитому акынскому искусству и т.п.» [6].

Можно отметить, что при переходе на оседлый образ жизни, стали меняться ориентиры, связанные со стандартами западной культуры. Появилось стремление письменной фиксации музыкальных образцов, стали повсеместно организовываться фольклорные экспедиции с целью сбора материалов у носителей или их потомков. Письменная фиксация стала началом развития музыковедческой мысли: описания, анализа, подготовки и развития терминологического обоснования, которое более отвечало западным стандартам мышления. Получая профессиональное образование в техникумах и консерваториях, где так же, все ориентировалось на Запад, мы много чему научились, но монета имеет 2 стороны.

Вторая сторона монеты связана с потерями, и мы утеряли институт устной передачи «ұстаз-шәкірт». Как сегодня становиться понятным, этот институт вбирает в себя более объемные вещи, чем просто научить играть. Устная передача это – наставничество, это воспитание вкуса, это философия понимания музыки, это формирование мировоззрения, это особая связь поколений, это осмысление истории, это философия бытия, это связь с Космосом и природой, это сохранение традиций и воспитание социума внутри семьи и общества. Считается, что всё вышеперечисленное – это необходимые компоненты для вольного народа, ведущего кочевой образ жизни, живущего там, где широкие степи, в которой у каждого есть возможность уединения с природой и каждый умеет ее слушать, понимать и полагаться на нее.

Сейчас мы все понимаем природу импровизационности нашей музыки, а музыковеды изучают и осмысливают, анализируют и выводят определенные ритмоформулы, ладовые системы, особенности приемов региональной звуковыразительности, движение и дыхание каждого сарына или мелодического оборота. Казалось бы что осталось совсем немного для того, чтобы завершить процесс подгонки казахской традиционной культуры и образцы профессиональной музыки казахов в рамки европейских стандартов, но только любовь к постижению смыслов помогла этому процессу не увенчаться успехом. Как известно, у каждой двери свой ключ, и наше музыковедение продолжает подбор своего

ключа, подходящего к казахской культуре, которая теперь становиться не просто «казахской», а тюркской из конгломерата кочевых культур.

Вторая тенденция изучения казахской профессиональной музыки связана с актуальностью изучения казахского языка. За годы независимости музыковеды пришли к немаловажному выводу, открывающему путь к понимаю казахской музыки, ее красоты, глубины и связан он с тем, что оголил проблему языкового порога. Из музыковедов теоретиков мы можем назвать только: А.Бердибай[3] и еще несколько человек, которые вышли из исполнительской стези, но прошли защиту (Б. Турмагамбетова, А. Косанова, А. Турмагамбетова, Б. Жусупов и т.д.). Скорее всего, этот факт повлиял на развитие мысли самих исполнителей традиционной музыки, которые начали писать о казахской музыке со своей точки зрения. Содружество музыковедов и исполнителей создало целое течение музыковедческой литературы не просто на казахском языке, а труды с новыми открытиями и откровениями.

Первая доктор искусствоведения Казахстана, написавшая работу о кобызовой музыке сама является исполнителем кобызовых кюев - Г.Омаровой («Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки»). Замечательные работы А.Токтагана («Кюй – послание Всевышнего»), Т. Асемкулова («Домбыраға тіл бітсе: Қазақтың байырғы музыкалық терминологиясы хақында», «Күй өнерінің болашағы»), С. Калиева («Формы функционирования кюйев в контексте творческого мышления кюйши»), Б. Муптекеева («Жетісудың оңтүстік шығысындағы күйшілік дәстүр»), П. Шегебаева, Ж. Жузбаева («НАЗҚОҢЫР. Генерал Асқаровтың орындауындағы күйлер.»), А. Райымбергенова и С. Райымбергеновой, А. Сарымсакова («Қазақ домбыра дәстүріндегі жыр-күйлер мен ән-күйлер»), М.Ардаби («Әшім және Іле аймағының күйлері» в соавторстве с М. Әбуғазы; «Қазақтың дәстүрі 1000 күйі» атты антология (құрастырушы авторлардың бірі)), А. Шарипбаевой и мн.др. пользуются огромным авторитетом и включены в учебную литературу ВУЗов.

Исполнители – музыковеды – также уникальная каста, восстанавливающая многие стороны аутентичной музыкальной культуры страны. Они изнутри понимают культуру, язык, но, к сожалению, во многих трудах не всегда хватает музыковедческого осмысления и теоретического анализа. Часто данные работы носят художественно-описательный или исполнительский, методический характер. В тоже время, музыковеды, понимающие вопросы истории в широком понимании, строения и формы, структуры и т.д., обладают более широкими знаниями, почерпнутыми из трудов музыковедов многих стран, но здесь возникает проблема в способности описать правильно с точки зрения традицион-

ной ментальности. И у исполнителей, и у музыковедов есть своя философия, у одних народного мышления, а у других научного обоснования.

Третья тенденция успешного развития музыковедения в деле изучения народно-профессиональной музыкальной культуры – отсутствующая на данный момент. Речь идет о фольклорных экспедициях и работе в архивах.

Это, пожалуй, должно быть приоритетным направлением, ведь без материала мы не просто не будем иметь возможность сохранить и проанализировать, но и утерять уникальные образцы нашей традиционной музыки, нашей культуры. К сожалению, даже имеющиеся образцы еще не до конца изучены музыковедами-фольклористами и этот материал до сих пор изучается. Этот кладезь хранится в фольклорной лаборатории консерватории, в государственных архивах, но музыковеды не всегда к ним обращаются. Понятно, что без специальной государственной культурной политики, поощрительной системы и заинтересованности со стороны многочисленных культурных заведений, пропадает желание тратить время на их изучение, потому что все музыковеды страны заняты на преподавательской работе, не оставляющей возможности заниматься наукой. Но это другая проблема. За последние 30 лет очень мало исследований, которые основаны на работе с архивами, а о существовании некоторых записей мы можем еще и не знать. Так, наверное, по велению судьбы стало известно о записях, которые хранятся в Берлинском фонограмм-архиве на восковых валиках, записанные Р.Карутцем в 1905 году. Работу над реставрацией поэтического текста, нотировкой песен и инструментальных пьес возглавила С.Утегалиева [9] – профессор кафедры «Музыковедение и композиция» КНК им.Курмангазы, доктор иск. В результате, в 2018 году был издан «Туркестанский сборник песен и инструментальных пьес, собранный Р.Карутцем (1905)». «В итоге сборник получился чрезвычайно интересным. Он издан на трех языках (казахском, русском и английском) и состоит из двух частей. В первую из них вошли статьи Р. Копал (представителя Берлинского фонограмм-архива), А.Алимжанова (руководитель проекта, директора казахстанского отделения ТРК «МИР»), а также С. Утегалиевой (ответственный редактор, профессор, доктор иск.). Основу второй – составили собственно нотировки песен и инструментальных пьес. Всего нотировано13 записей, из них 6 казахских песен и кюев, 5 татарских песен и 2 узбекские инструментальные пьесы. Там есть лирические, религиозные, эротические песни, замечательные татарские такмаки, также танцевальные пьесы для узбекского гиджака. Большая их часть в настоящее время уже не исполняется» [7]. Полное переосмысление и изучение

многих архивных записей, находящихся в России и других сопредельных странах еще впереди

Следующее направление музыкознания. При расшифровке записей, первые трудности возникли с метро-ритмом и ладовыми системами. Это 2 больших направления, которые развили в своих трудах А.Байгаскина («Ритмика казахской традиционной песни»), Б. Каракулов («Локальные особенности ладовой организации казахского песенного мелоса»), И.Кожабеков («О тональной централизации лада в казахской народной лирической песне», «Симметрия музыкальной системы») и нашли свое продолжение в трудах А. Бердибай («Музыкально-поэтическая структура казахских традиционных песен»), Г.Кузбаковой, А.Сабировой («Абай и Шакарим: музыкальная эстетика и песенный стиль»), М.Курмангалиевой («Мухит Мералиев и его наследие», «О ритуально-магических функциях салов и серэ»).

Развитие любой науки не может продвигаться без четкого терминологического аппарата. Впервые о трудностях терминологии в казахстанском музыковедении отметил Б.Аманов [1]. Долгое время казахстанское музыковедение оперировало общепринятыми терминами, которыми пользовалась российская научная мысль о фольклористике (Э. Алексеев и др.).

Некий сдвиг произошел с появлением трудов самих исполнителей о которых мы говорили ранее. Тем не менее, еще не выработана единая терминологическая база казахстанского музыкознания. Как говорилось выше, это связано с тем, что мы сооружаем дворцы из изучения разных течений, стилей народной музыки, опора которых была основана на терминологических понятиях европейской культуры и никак не связана с кочевьем и исконным образом мышления казахов.

Так, из труда А.Токтагана [8] мы узнали, что в казахских кюях учителя всегда пользовались определенными понятиями, которые переходили из века в век и каждый ученик всегда понимал, что есть разные виды в технике «қағыс». Даже этот термин музыковеды прописывают: техника правой руки, хотя для любого исполнителя-педагога и его учеников изначально и без лишних слов понятно о чем идет речь. Эта терминология пришла из традиционного мышления и мы ее принимаем, потому что по-другому о народно-профессиональной музыке говорить невозможно. Кстати, она даже не имеет аналогов перевода на русский язык, ну и зачем делать перевод, если для этого можно только давать пояснение-расшифровку один раз в ходе появления в тексте? В изучении казахской традиционной народной профессиональной музыки нельзя забывать о том, что язык формирует мышление, а через музыкальный язык можно понять культуру.

Следующий вопрос, связанный с музыкознанием не только в Казахстане, но и повсеместно в ряде других постсоветских стран – это понимание того, что так называемая «народная музыка» передаваемая устно является такой же классической профессиональной музыкальной культурой, каковой считают европейскую классическую музыку. Устная передача изначально не может считаться не профессиональной! Именно поэтому в данной статье мы всячески избегали устаревших, на наш взгляд, терминов, как просто фольклор, этно, народная и т.п.. Ведь если вдуматься, что данные однокоренные слова являются идентичными в своих понятиях и не отражают сути. В отношении казахской музыки можно говорить как о традиционной, народной, авторской, профессиональной и классической музыкальной культуре казахов.

«Современная музыкальная культура Казахстана не обладает цельностью и монолитностью - она фрагментарна. В ней выделяются самостоятельные пласты или направления, которые можно было бы определить как субкультуры. Одни - стихийно сформировавшиеся, преемственно связанные с национальной традицией, другие – заимствованные из других культур, но полностью адаптированные к конкретному историко-географическому региону и времени, новые творческие виды, молодежная контркультура и т.д.» [4]. Направлений музыковедческой мысли в изучении народно-профессиональной музыке довольно много: генезис, эволюция, стили, форма, мелодика, метроритм, лад, поэтическое слово, роль и место в общесте, философия – и жанров, и инструментов, и региональных школ, и персоналий. Это весьма объемный пласт, который разветвляется на каждом подуровне. Вышеприведенные направления, исследования, это лишь верхушка айсберга, который нам еще предстоит покорить.

Литература:

1. Аманов Б. «Композиционная терминология домбровых кюев» // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы:Дайк-Пресс, 2002. – 544с.

2. Байгаскина А.– Ритмика казахской традиционной песни : (Учеб. пособие) / А. Е. Байгаскина; Алма-Ат. гос. консерватория им. Курмангазы. - Алма-Ата : АГК, 1991. - 202 с.

3. Бердибай А. «Музыкально-поэтическая структура казахских традиционных песен»

4. Елеманова С. Современная музыкальная культура Казахстана: состояние и перспективы

5. Муптекеев Б. «Жетісудың оңтүстік шығысындағы күйшілік дәстүр»

6. Мусагулова Г. Отечественная музыкальная наука и ее основатели (к юбилею корифея музыковедения – М.М. Ахметовой) // Құрманғазы

атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы хабаршысы – Вестник Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. №3 (12) 2016. – с.10-13.

7. Мусагуловой Г. статья из интернет источника http://sozvuchie.by/proza/item/5031-muzykalnyj-mir-tyurkskikh-narodov-v-turkestanskoj-kollektsii-r-karuttsa.html

8. Токтаган А. «Кюй послание Всевышнего»:Алматы: «Көкіл», 1997. – 196с.

9. Утегалиева С. «Туркестанский сборник песен и инструментальных пьес, собранный Р.Карутцем (1905)»

Kudaibergen Daryn,
Yeginbaeva T.Zh.

GENRE ISSUES OF DOMBRA KUIS

Құдайберген Дарын,
Егінбаева Т.Ж.,
өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор

ДОМБЫРА КҮЙЛЕРІНІҢ ЖАНРЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Қазақстан Республикасы өзінің тәуелсіздігін алғалы бері этникалық тарихтың, ұлттық мәдениет пен өнердің әр тұстарын жаңа әдіснамалық ұстаным жағынан зерттеуге кірісті. Этномәдени контекстіндегі дәстүрлі музыка өзінің жанрлық синкретизмімен айрықшаланатыны белгілі. Сондықтан XX ғасырдың соңғы онжылдығында музыкатану, өнертану, фольклористика мен мәдениеттану салаларында кешенді зерттеулер орын алды. Осындай зерттеулер дәстүрлі күй өнеріне де қатысты.

Халқымыздың күй өнері сан ғасырлар бойы ұрпақтан-ұрпаққа, атадан балаға мирас болып келе жатқан рухани асыл қазына. Ол қазақтың кең байтақ даласында мейілінше дамып өркендеген. 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.

Біздің заманымызға жеткен дәстүрлі музыкалық жанрлар мен аймақтық стильдер – ғасырлар бойы дамып келген үрдістің нәтижесі. Бұл стильдер мен жанрлар тарихи тұрғыдан алғанда қалай қалыптасты, қандай кезеңдерден өтті және қандай өзгерістерге ұшырады деген сұрақтарға біз қазіргі кезде толыққанды жауап бере алмаймыз, себебі бүгінгі этномузыкатану ғылымының тарихи-диахронды аспектілері

мүлдем шешілмеген мәселелер қатарына жатады. («В казахском этномузыкознании еще не проводились сравнительные исследования в данном направлении, как и не ставился вопрос о конкретных исторических истоках формирования региональных традиций и стилей» [1; 3 б.]).

Қазір біз оларды бір бірімен музыкалық тілі мен құрылымы жағынан ғана салыстырып қарастыра аламыз.

Домбыра музыкасының төкпе және шертпе стильдерінің өздері де біркелкі қалыптаспаған. Батысқазақстандық төкпе күйлерінің ішінде әр түрлі жергілікті стильдер байқалады. Сол сияқты, шертпе күйлері де ішінара бірнеше дәстүрлер мен мектептерге бөлінеді. Ал домбыра күйлерінің жанрларына келер болсақ, бұл мәселе этномузыкатану саласында тіпті қарастырылмаған мәселе.

«Стиль», «жанр» ұғымдары академиялық музыкатану ғылымында жан-жақты зерттелген, бұл салада олардың тұрақты белгілері, көрсеткіштері анықталған. Ал домбыра музыкасына келсек, бұл ұғымдардың анықтамалары туралы айту қиын. «Стиль», «жанр», «дәстүр», «мектеп» сияқты ұғымдарды біз көп жағдайда ғылыми нақты дәлелсіз, негіздемесіз қолдана береміз. Сол себепті домбыра музыкасына қатысты «стиль», «жанр», «дәстүр», «мектеп» деген ұғымдарды бір бірінен ажыратып жіктеу, оларға ғылыми тұрғыдан сипаттама беру – күйтану саласында күттірмейтін мәселелер қатарына жатады деуге болады. Бұл мәселелер күрделі және ауқымды болғандықтан біз осы мақалада тек қана жанр мәселесіне тоқталмақшымыз.

Жанр ұғымы Ресей фольклористикасында да толығырақ анықталған. Десе де, бұл салада да жанр ұғымына қатысты әр түрлі пікірлер туындап жатады, себебі жанр теориясы халық шығарма-шылығының өміршеңдігімен, әлеметтік-мәдени процесстермен, нақты тарихи өзгерістермен байланысты, сондықтан ол үнемі даму үстінде.

Жанр – музыкалық ойлау жүйесін қорытындайтын модель. Бұндай модель әр этноста, әлеуметтік топта, тарихи кезеңде әр түрлі болады. Сондықтан қатып қалған жанрлық модель жоқ, музыкалық жанрлардың барлығына бірдей көрсеткіш болмайды.

Музыкалық жанр теориясының іргелі әдіснамалық негіздерін ашқандардың бірі – А.Сохор. Оның еңбегінде [2] музыкалық жанр өнер саласындағы басқа категориялардың (стиль, мазмұн, құрылым) қатарында ғана емес, сол сияқты өнердің әлеуметтік аспектілерімен тығыз байланысты қарастырылады.

Музыка саласында М. Бахтинның әдебиеттану ғылымына енгізген жанрлық канон ұғымы кеңінен қолданылып келеді. Бұл ұғымды И.Земцовский орыс халқының дәстүрлі музыкасын зерттеу барысында

кеңінен қолданған. Оның пікірінше, жанрды біртектес шығармалардың жиынтығы деп түсіну жеткіліксіз. Жанр деген ұғымды шығармалардың белгілі бір модель бойынша туындауы, дүниеге келуі деп қабылдау керек. Шығармалардың дүниеге келуіне түрткі болатын фактор – әлеуметтік-шығармашылық сұраныс. *«Жанр это не только «совокупность произведений известного типа», но и как «производство, продуцирование образцов такого типа по готовым моделям на основе социально-творческих стимулов»* – дейді И.Земцовский [3; 61-62 б.].

Музыкалық жанрлардың типологиясы А.Сохордың [2], В. Цуккерманның [5], Л. Мазельдің [6], С. Скребковтың [7], О. Соколовтың [8], В. Медушевскийдің [9] еңбектерінде қарастырылған. Жанрлық типологияны құруға қиыншылық тудыратын мәселелердің бірі – музыкалық-эволюциялық үрдіс. Әр тарихы кезеңде музыкалық жанрлардың қарым-қатынастары әр түрлі болатыны белгілі. Соған қоса ұлттық композиторлық мектептерді ескеру керек. Ұлттық музыкалық мәдениетте дәстүрлі және академиялық өнер өзара қатынасқа түспей қоймайды, соның нәтижесінде жанрлардың жаңа түрлері туындауы мүмкін (мәселен, симфониялық күй жанрын айтуға болады).

Музыкатану ғылымы қазіргі кезде А.Альшванг ұсынған «жанр арқылы қорыту» («обобщение через жанр») түсінігін кеңінен қолданып келеді. Шынында да, біз жанр дегенде көз алдымыға белгілі бір нақты құбылысты елестете аламыз. Бірақ ол құбылыстар әр түрлі саланы қамтиды. Мысалы, кейбір жанрлар адамның дене мүшесінің қозғалысын елестетсе (марш, би), басқалары эмоциялық көңіл-күйді білдіреді, немесе орындаушылардың құрамын көрсетеді (мәселен, квартет). Қорытатын нысандардың әр-түрлігі олардың құрылымдарымен де тығыз байланысты. Кейбір жанрларды бір тыңдағаннан танысақ (мысалы, маршты немесе биді), басқалары арнайы музыкалық талдауды қажет етеді. Осыған қарап музыкалық шығармалардың барлық түрлерін қамти алатын универсалды жанр ұғымының жоқтығын айта аламыз.

Жанр категориясының осы кемшілігін жою мақсатында А.Сохор функционалды ұстанымды ұсынады. Жанрдың шығу тегі, оның өміршеңдігі мен қорыту нысаны қандай болмасын, ол ылғи да белгілі бір функция атқарады. Егер біз функцияны, немесе атқаратын рөлді кең мағынады алатын болсақ, қандай да бір жанр жалпы мәдениеттің сұранысын қамтамасыз етеді, және сол сұраныссыз дүниеге келе алмайды – дейді А. Сохор [2]. Сондықтан жанрды зерттеу ең алдымен оның музыкалық мәдениетпен, ал кеңірек алғанда – жалпы адамзаттың қызмет түрлерімен тығыз байланысын қарастыруды талап етеді. Ұсынылып отырған ұстаным музыкалық жанрлардың жалпы типо-

логиясын құруға мүмкіндік береді. Жанрдың табиғатын зерттеу мен оның эстетикалық байланыстарын, жалпы көркем мәдениттегі орнын анықтау – бұл бір мәселенің екі қыры, оларды бір бірінен ажыратып қарастыру мүмкін емес.

Музыканың барлық түрлерін «обиходный» және «преподносимый» деп бөлу де кей кездерде өз нәтижесін береді [2]. Бұл В.Цуккерманның «первичные» және «вторичные» жанры деген жіктеуіне сәйкес келеді [5].

Кейбір музыкатанушылар музыка өнерін аспаптық, вокалдық және аспаптық-вокалдық деп жіктеуді ұсынады. Бұл жағдайда олар музыка өнерінің шығу тегін алға тартады: вокалдық жанрлар адамның сөйлеу интонациясына сүйенсе, аспаптық жанрлар қандай да болмасын материалдық дыбыс шығару мүмкіндігін пайдаланады.

Сонымен, жанр дегеніміз музыкатану саласында ең кең таралған ұғымдардың бірі, қазіргі кезде оны қолданбайтын еңбектерді атап айту қиын. Соған қарамастан бұл ұғым соңына дейін зерттеліп аяқталмаған мәселелердің қатарына жатады деп айтуға болады, себебі үнемі пайда болып жатқан жаңа музыкалық құбылыстар мен жаңа туындылар бұл ұғымның жаңа қырын аша түседі.

Дәстүрлі қазақ музыкасына келер болсақ, бұл салада жанр категориясы азды-көпті зерттелген сияқты. Алғаш рет музыкалық жанрларды жүйеге келтіріп сипаттама берген – Б.Г.Ерзакович. Ол өзінің «Песенная культура казахского народа» [4] деген іргелі еңбегінде халық арасында орындалып жүрген әндермен қоса ұмыт болып кеткен жанрларды келтірген. Бұл жанрлық жүйе Казақстандағы музыкалық фольклористика мен музыкатану ғылымының қалыптасып дамуына үлкен әсерін тигізді. Оның жасаған жүйесі осы күнге дейін зерттеушілердің еңбектеріне арқау болып келеді.

Дегенмен, қазіргі кезде музыкалық фольклористика мен этномузыкатану ғылымының дамуы барысында Б.Ерзакович ұсынған жанрлық жүйенің кемшіліктері көріне бастады. «Жанровая система казахского фольклора и профессионального искусства устной традиции на сегодняшний день известна. Фундаментальные труды А.Жубанова, Б.Ерзаковича, М.Ахметовой, П.Аравина воссоздают его с почти исчерпывающей полнотой. Однако системность его все еще остается в достаточной мере проблематичной» - дейді А.Мухамбетова [10; 76 б.].

Бұл кемшіліктер қазақ музыкасының материалына Ресей фольклористикасында қалыптасқан жанрлық жүйені сол қалпында көшіруден туындап отыр. Нәтижесінде, орыс музыкасының кейбір жанрлары қазақ музыкасының табиғатына жат келетінін танытты. Сондай жанрлардың қатарына «Еңбек әндерін» (*Трудовые песни*),

«Күнтізбе әндерін» (*Календарные песни*), «Әлеуметтік наразы білдіру әндерін» (*Песни социального протеста*) жатқызуға болады.

А.Мухамбетова аталған еңбегінде Б.Ерзакович ұсынған жанрлық жүйені сынға ала тұра, «Еңбек әндері» туралы былай дейді: *«Собственно «трудовых песен» в том смысле, который придается этому термину исследователями земледельческого фольклора, у казахов почти не сохранилось. Имеющийся в монографии Б.Г. Ерзковича раздел «Трудовые песни» содержат не трудовые, а песни самых различных, часто назидательных жанров, в тексте которых упоминается о труде»* [10; 68 б.].

Күнтізбе (*Календарные песни*) әндеріне келер болсақ, қазақтарда жылдың арнайы бір мезгілінде орындалатын әндердің бір ғана түрі бар – ол «Жарапазан». Жарапазан әні қазақ даласында ислам діні енгенге дейін Жыл басы – Наурыз мейрамында орындалған. Кейін ол Ораза айт кезінде де орындала бастады.

Сол сияқты әлеуметтік наразы білдіретін әндер де (*Песни социального протеста*) қазақ халқының тарихи-әлеуметтік жағдайына сай келмейтінін байқауға болады. Б.Ерзаковичтің осы жанрға мысал ретінде келтірген «Сыңсу» әнін, немесе Біржан салдың «Жанбота» әнін қоғамға наразылық білдіру жанрына жатқызудың ешқандай негізі жоқ. Сыңсу – ғұрыптық ән. Оны, қандай жағдайда болмасын, ұзатылған қыздың орындауы міндетті. Ал Біржанның «Жанботасы» болса, ол әншінің қоғамға қарсы шығуы немесе наразылық білдірген әні емес. Бұнда әнші өзінің жеке басына түскен әділетсіздікті баяндайды.

Домбыра музыкасының зерттеу тарихында төкпе күйлер жанжақты қарастырылған деп айтуға болады. Атап айтсақ, олар құрылымы, әуендік-интонациялық, ладтық, фактуралық, мазмұндық-тақырыптық, бағдарламалық жағынан зерттелген. Десе де, домбыра музыкасының кейбір мәселелері әлі де болса толыққанды ашылмаған. Солардың қатарына «жанр» мәселесін жатқызуға болады. Қазіргі кезде орындаушылар мен зерттеушілер күйлерді жанрларға жіктеген кезде «лирикалық күй», «трагедиялық күй», «эпикалық күй», «күлдіргі күй» сияқты жалпы эстетикалық категорияларды қолданады, немесе, көп жағдайларда, жанр ретінде аттас күйлердің атауларын пайдаланады (Ақжелен, Байжұма, Балбырауын, Қос басар, Қоңыр т.б.).

Алғаш рет қазақ халық музыкасында, соның ішінде домбыра күйлерінде қолданылып жүрген жанрлық жүйенің мардымсыздығын атап, өзінің айрықша жүйесін ұсынған Асия Мухамбетова болды [10]. Бұл жүйенің айрықшылығы – жанрлық мәселені қазақ халқының дәстүрлі күнтізбесімен байланыстыра қарастыруында. А. Мухамбетова Е.Г. Рабиновичтің «Календарь является... организованной памятью

культуры, ее наиболее универсальной характеристикой и формой самооценки» [11; 141 б.] деген ұстанымына сүйене отырып қазақтың мүшел деп аталатын 12 жылдық күнтізбесіне назар аударады. «*Это – древнейший календарь, действующий уже несколько тысяч лет. У казахов он бытует в древнем, первозданной 12-60 летнем варианте и до принятия мусульманского календаря был основной системой исчисления времени... Функции календарного времени, опосредованные обрядово-трудовой деятельностью, определили системную основу казахской культуры, начиная с поведенческих стереотипов и кончая художественным творчеством*» – дейді ғалым [10; 78-79 б.].

Мүшел циклы 12 жылдық мерзімдерге бөлінетіні анық. Адам туылғанынан 12 жасқа дейінгі аралықты қамтитын бірінші мүшел балалық шақ деп аталады;

- екінші мүшел (13-тен 25 жасқа дейінгі аралық) – жастық шақ;

- үшінші мен төртінші мүшел (24-37 және 36-48 жас аралығы) – ересектер қатары;

- бесінші мүшел (48-ден 63 жасқа дейінгі аралық) кәрілік шақ, немесе ақсақалдардар қатары деп аталады.

А. Мухамбетова қазақ музыкасының түрлері мен жанрларын осы жас ерекшеліктеріне сәйкес жіктеп көрсетеді. 1-12 жас аралығы балалық шақ болғандықтан олардың өмірі үй ішінде, үй маңында, ата-аналарының қасында өтеді. Сол себепті бірінші мүшелге балалардың өздері орындайтын әндері мен балаларға арналған әндер сәйкес келеді (*Әлди-әлди, Санамақ, Жаңылтпаш, Ертегілер* т.б.).

12-24 жас аралығында жастардың ойын-сауығы ауыл маңына ауысады, олардың репертауры: *Лирикалық әндер, Ақ сүйек ойыны, Қайым айтыс, Жұмбақ айтыс* т.б. Кәсіби өнер иелерінің ішінен жастардың сұранысын сал-серілер қамтамасыз етеді, сондықтан сал-серілердің репертуары көбінесе ғашықтық-лирикалық әндерден тұрады - дейді автор.

24-48 жас аралығындағы ересектер өз елінің, руының мүддесін қорғаған азаматтар ретінде танытады. Осы екі мүшел жасындағыларға ақындардың, жыршылардың термелері, жыр-толғаулары, домбырашылардың батылдық күйлері арналған.

Кәрілік жас – адам өміріндегі ерекше кезең. Аруақтар қатарына жақын тұрған ақсақалдар сый-құрметке бөленеді, жастарға ақыл-ой айтады, еліне жол сілтейді. Ақсақалдарға қобыз күйлері, домбыра күйлерінің кейбір жанрлары, жыраулардың жыр-толғаулары арналған.

Ойларын қорыта келе А.Мұхамбетова былай дейді: *«Каждая возрастная группа осваивает свой пласт духовной культуры, который входит в последующие уровни. Для традиционного, целостного чело-*

века освоить пласт культуры – это значит активно его прожить. Деление на культуру и жизнь неведомо традиционным обществам, в том числе и казахскому» [10; 86 б.].

«Ориентация на возрастные группы сформировала не только тематику и содержание творчества профессиональных деятелей культуры. С возрастными группами и стереотипами их поведения прямо связано поведение салов и сере, акынов и жырау. Это поведение не ограничивалось только рамками артистической деятельности. Оно становится их образом жизни» [10; 88 б.].

Байқап тұрғанымыздай, бұл жүйеде фольклорлық әндер мен кәсіби өнер түрлерінің барлығы қамтылған. Соған қоса, зерттеуші кәсіби өнер өкілдерінің шығармашылығын бірнеше типке бөледі (*бақсылық тип, сал-серілік тип, жыраулық тип, сопылық тип*) және сол типтердің айрықша ерекшеліктерін көрсетеді.

Ғалымның келтірген жанрлық жүйесін әдіснамалық ұстаным деп түсінген жөн. Келешекте бұл жүйені дәстүрлі музыканың әр саласына (мәселен, вокалды және аспапты музыкаға, фольклорлық әндерге, халық кәсіби әндерге, күйлерге) қатысты нақтылауға болады. Домбыра музыкасына келер болсақ, күйлерді аймақтық ерекшеліктеріне сәйкес жанрларға жіктеп алып, сол жанрлардың құрылымын, әуендік-ладтық жүйесін, аппликатуралық, ырғақтық және тағы басқа ерекшеліктерін ашу кажеттілігі туындайды. Сонда ғана біз әр жанрға тән ерекшеліктерді анықтай аламыз. Жіктелген жанрларды қалай атау – ол маңызды мәселе емес. Ең бастысы – күйлерді жанрлық топтарға бөліп, солардың жанрлық көрсеткіштерін анықтау. Бұл бағытта А.Мухамбетова ұсынған жанрлық жүйе әдіснамалық жағынан нақты көмек бере алатыны анық.

Әдебиеттер:

1. Омарова Г. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили. Автореф. на соиск. дисс. докт. иск. - Ташкент, 2012.
2. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. – 104 с.
3. Земцовский И.И. К теории жанра в фольклоре // Artes populares. Budapest, 1985. – 21-42 с.
4. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа: музыкально-историческое исследование. Алма-Ата: Ғылым, 1966. – 402 с.
5. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. – 159 с.
6. Мазель, Л.А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. М.: Музыка, 1991. – 79 с.
7. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. – 448 с.

8. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1994. – 220 с.

9. Медушевский, В.В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. М., 1984. – Вып. 5.

10. Мухамбетова А.И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Казахский кюй. Алматы: Дайк-Пресс. 2002. 76-101 с.

11. Рабинович Е.Г. Тип календаря и типология культуры // Историко-астрономические исследования. Т. 14. М., 1978.

Sergali Akzhan
Serikbayeva Perizat

NATIONAL APPLIED ART – TUSKIZ ORNAMENT AND ITS STRUCTURE

Серғали С.А.
Серікбаева П.Ш.

ҰЛТТЫҚ ҚОЛӨНЕР ТУЫНДЫСЫ – ТҰСКИІЗ ОЮ-ӨРНЕГІ ЖӘНЕ ОНЫҢ ҚҰРЫЛЫМЫ

Мақалада шеберлікпен көркем түрде ритм арқылы ою-өрнекпен кестеленіп жасалынатын тұскиіздегі оюлардың үйлесімді мағынасы мен қолдану аясының мән-мағынасы қарастырылған. Тұскиіздер атадан балаға мирасқорлықпен қалдырылған халық қолөнерінің үздік үлгілері, мәдени мұра. Тұскиіз және өзге де қолданбалы өнер туындыларындағы ою-өрнектер - бүкіл қазақ халқына тән ежелгі көшпелі мәдениеттің қойнауынан бастау алған көркемдік және эстетикалық құндылықтар жүйесінің айқын үлгісі болып табылады. Ғасырлар өтсе де тұскиіз және ондағы өрнектер символизм өзектілігін жоғалтпайды, өйткені ол халықтың мәдени болмысын қамтиды және келер ұрпаққа ерекшеліктері арқылы сыр шерте шабыттандырады.

Қазақтың ұлттық қолөнері толассыз ғасырдан-ғасырға жетіп, күнделікті өмірден ажырамас, үйлесімділігі, әсемділігі мен мағыналық құрамдас бөлігі оның рухани қасиеттерінің синтезін бізге анық жеткізеді. Ұлттық қолөнер – ғасырлар жады мен ұрпақтар даналығының бүгінгі күндегі көрінісі. Ол ұрпақтан-ұрпаққа мұқият беріліп, өзгермейтін құндылықтар мен білімдерді ашады. Әрбір кейінгі ұрпақ халықтың осы рухани тәжірибесінің дүниесін сақтап, толықтырып отырады. Қолөнер адами құндылықтар мен ғаламның ең маңызды идеялары арқылы талантты шеберлердің көмегімен қалыптасады және қоршаған мәдени кеңістікпен үйлесімді өмір сүруін жалғастырады.

Қазақ халқының қолданбалы өнері – ұлттық мәдениеттің баға жетпес қазынасы, көненің көзі, ғасырлар мұрасы. Тұрмыс-тіршілікпен тығыз байланысты қолөнер ежелгі заманнан үздіксіз жалғасып, ұрпақ сабақтастығымен желісін үзбей келе жатқан өнер саласы болып саналады. Бүгінгі күнге дейін сақталған қолөнер туындылары дарынды шеберлердің бірнеше буыны жасаған көне дала мәдениетінің ежелгі дәстүрлері мен терең символдық бейнелерін көрсетеді.

Шеберлердің бұйымдарды тек жасап қана қоймай, ойластыра, композициялық тұрғы да өте терең мағыналы ою салып, безендіруі арқылы ой мен мағынағы толы сыр шертер бірігей туындыларды ойластыра білген.

Осындай жоғары шеберлікпен жасалынған көркем мағынасы бар ою-өрнекпен кестеленіп жасалынатын ұлттық қолөнердің бірігей туындысының бірі – тұскиіздегі оюлардың үйлесімді мағынасы мен қолдану аясының мән-мағынасы ерекше. Қол еңбегімен ой ұшқырлығынан туындаған тұскиіз және өзге ұлттық қолданбалы өнер туындыларындағы ою-өрнектер – өмірдің көркемдік, рухани жағының өзіндік сипаты.

Оюдың бұйымдағы орындылығы мен әсемдігі кез-келген тұлғаның эстетикалық дамуына әсер етіп, мәдениетіне деген сүйіспеншілік пен құрметін оята алады. Ерекше қасиеттеріне баланысты, көркем ою-өрнекке толы ұлттық бұйымдарымыз ертеде қолөнершілердің жоғары шеберлік деңгейінің аясында әр шаңырақтың күнделікті өміріне табиғи, еркін еніп, адам бойындағы үйлесімділік пен әсемдік сезімдерін туындатып, қорғап, эстетикалық және рухани тәрбие беруге ықпал еткен.

Қазақстанның алуан түрлі табиғаты ұлттық қолданбалы өнерінің бояуы мен мағыналы келбетінің қалыптасуы мен дамуына әсер етті. Өндірілетін бұйымдардың барлық түрлерін қамтитын және технологиялық процестің күрделілігін ескере отырып, қолөнершілердің еңбекқорлығынан, жоғары шеберлік деңгейінен ұлттық мұраның сәндік қолданбалы өнер аясындағы теңдесі жоқ жауһарлары туындаған.

Сәндің қолданбалы өнер – этномәдениет тарихында ерекше орын алатын, пайдалы мақсатты көздейтін және сонымен бірге эстетикалық көркемдік қасиеттерімен ерекшеленетін тұрмыстық бұйымдарды жасау өнері.

Қазақ қолөнері кәсіпшілігінде шеберлер мүсіндеу, құрастыру, бейнелеу арқылы бірқатар эстетикалық рөл атқаратын қажетті қолөнер бұйымдарын жасаумен айналысқан. Ер адамдар ағашты, металды, тері мен сүйекті көркем өңдеумен айналысса, әйелдер халық тұрмысында жиі қолданылатын өру, тоқу өрнекті киіз жасау, кесте тігу секілді

шығармашылық өнер жиынтығымен айналысқан. Ұлттық қолөнер бұйымында бейнеленген әрбір оюдың бұйымда композициялық орналасу ретіне, пайдалану мақсатына және түрлеріне қарай ою-өрнекті ойып, бояп, қашап, құйып, бедерлеп, өріп, заттардың түр-пішініне үйлестіре орналасуы – әрбір қолөнер бұйымын ерекше етеді.

Қазақ халқы қоршаған дүние туралы ғасырлар бойы жинақтаған бейнелеу әсер-лерінің қорын өзінің бай ою-өрнек өнерінде бейнелеген. Ою-өрнек – ұлттық өнердің әртүрлі салаларындағы туын-дыларындағы ажырамас безен-діруі және кез келген бұйым түріне шығармашылық әуеніне ерекше мәнер, қосымша әсер беріп, қарпайым символдық мәнге ие симметриялы элементтерден құрылып, ырғақ, теңеу, рең арқылы түзу жазықтықта немесе шаршы, ромб, шеңберлерде тұйықталып ор-наласқан әшекейлі өрнек. Ою өрнек салынған бұйым түрінде жазықтықта қалай қолданылса, кеңістікте де солай орын ала білген. Өнертанушы В.Н.Чепе-лев сипаттағандай: «Қазақ халқы ою-өрнек әлемінде өмір сүреді: айнала өрнектер арқылы өзіндік ауқымында ерекшеленген. Ыдыс-аяқ, қару-жарақ, киім-кешек – бәрі ерекше сүйіспеншілікпен өрнектелген» [7].

Сурет 1. Ою-өрнектің негізгі түрлері

Қазақтың ұлттық ою-өрнектері сәндік, қолданбалы мақсатпен бірге қара күштерден қорғануды бейнеген. Осы себептен де көп жағдайда түс реңімен, орналасу ретімен көркем түрде бұйымдарда қолданылаған.

Бұл өнердің тарихы көне заманнан бастау алады. Ою-өрнектердің сюжеттік мазмұны мен атауы әр жаңа дәуірдегі халықтың өмірлік бағыты мен күнделікті тұрмыс-тіршілігінің ерекшеліктеріне қарай өзгеріп, жетілдіріліп отырды. Қазіргі таңда ою-өрнек жасау өнері сапалы жаңа бай мазмұн мен жаңашылдық сипатқа ие болып, қазақ халқының рухани және материалдық мұрасына айналды.

Ою-өрнекті сәулет, интерьер, сәндік қолданбалы өнерде, тоқыма бұйымдары, кескіндеме,киім-кешек және өзге де қолдан шыққан барлық өнер заттарын көркемдеу аясында әртүрлі формада көруге болады. Бұйымдарды безендіруде ұлттық оюдың негізгі композиция-лық құрылымы: геометриялық, зооморфтық, өсімдік және космогониялық ою-өрнек мотивтері қолданылады.

Әрбір ою түрі кез келген бұйымның жалпы композициясында нәзік үйлесім тапқан және оның тарихы табиғат бейнелері, ежелгі наным-сенімдер және ой ұшқырлығымен тығыз астасып жатады. Ертеде бұйымдарды белгілі бір реңкте бояп, ою-өрнекте табиғи түстерімен шектелсе, артықшылық, өз кезегінде, өте ашық түстерге берілді. Ою-өрнектегі және жазықтықтағы түстер үлкен мәнге ие болған.

Сурет 2. Тұскиіз

Көк түс – аспанға табынушылық, қызыл - от, күн аясы, ақ - шындық, қуаныш, қара – жер, жасыл – көктем, жастықты бейнелеген. Қазақ ою-өрнегінің өрнегі айтарлықтай түстері арқылы да айқын әрі көлемді, сызықтары тегіс көрінген.

Аталған ерекшеліктері арқылы мағына беріп тұратын ою-өрнек сәндік-қолданбалы өнер саласындағы көптеген бұйым түрлерін біріктіреді. Себебі әрбір ою-өрнекте белгілі бір семантикалық сілтемені болжауға болады.

Қазақ ою-өрнек тарихында ұлттық озық дәстүрлер сақталған. Ол ежелгі мифологиядан бастау алып, ішкі наным-сенім мен фило-софиялық астары бар ой түйініне байланысты болған. Аспанға қарап,

қазақ халқы қиял аясында көргенін сызған. Космогониялық ою-өрнектер осылай пайда болған. Ал жануарлардың мінез-құлқын ойлаудың нәтижесінде зооморфтық ою-өрнек туындап, кейіннен жануарлар денесінің жеке бөліктері, атап айтқанда қанаттары, бастары, мүйіздері, өркештері көркем түрде бейнеленіп, стилизация аясында дамыды.

Зооморфтық ою-өрнек қолданбалы өнерде қазақ этносының өмір сүруінің тарихи және әлеуметтік-экономикалық жағдайларымен айқындалған негізгі мотив ретінде орнықты. Осы орайда ата-бабамыз жануарлардың ерекше қасиеттерін бағалап, ән-жырға , образдары шығармаларға, бейнелері қолөнерде ою-өрнекке айналды. Бұл қазақ халқының тарихының бір парасы, салт-дәстүріне деген құрмет. Сондықтан хайуанаттар оюларының тамыры тереңде жатыр. Бұл ою тобының негізін «қошқар мүйіз» өрнегі қалайды. Осы мүйіз бейнесіндегі оюмен әшекейленіп, безендірілмеген ұлттық дәстүрлі бұйымның түрлері сан алуан. Өзге де зоооморфты өрнектер қолөнер түрлерінің барлық салаларында кездеседі және кеңінен қолданылады. Ою-өрнекпен шеберлер барлық қолөнер бұйымын ырғақ мәнерімен безендіріп отырған. Кейде оларды өсімдік сипатты өрнектермен сабақтастырып, жарасымды тұтас композиция құраған. Осындай керемет үйлесімді табатын композиция құралған , әйелдер қолөнерінің ауқымды бір саласы, асқан ептілік пен шығармашылық ой ұшқырлығын қажет ететін көркем туындылардың тұрмыстық бұйымның бірі – тұскиіз.

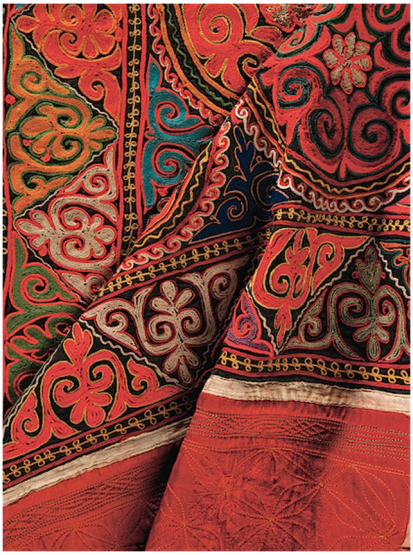
Ұлттық қолөнердің ерекше туындысы тұскиіз – сәнді бөлме жылылығын сақтау үшін және үйдің ішіне көрік беріп тұру мақсатында қолданылатын қолөнер туындыларының бірі [8]. Әр түрлі түс реңдер қолданылып жасалынатын тұскиіз, сәндік түстер палитрасымен отбасылық бақытты бейнелейтін кестелі кілем ретінде төсектің жоғарғы жағына тұтылатын үй бұйымы.

М.Красовскийдің 1868 жылғы еңбегінде ұлттық қолөнер және салынатын ою-өрнектер жайлы зерттеу жүргізген. Зерттеуші қазақ халқы өз балаларын жастайынан іске баулып, қыздарға ұлттық қолөнердің бірігей түрлерін үйретуде әйелдердің өз мақсаты болғандығын атап өтеді. Сондағы мақсат – қыз балаларға қолөнер арқылы талғам мен отбасылық құндылық аясын сақтауды үйреткен [9]. Осылайша ертеде салт бойынша мұндай кестелі кілемді қыздың өзі тігіп, кестелеп, өзі келін болып түскен үйге алып келетін болған, кейінірек жарының туыстары жас келіннің өнеріне сұлулығына қарап баға берген. Тұскиіздердің өрнегінің көркемділігі тұлғаның эстети-

калық қабылдау жағынан қол еңбегімен тоқылған кілемдерден кем түспейді.

Тұскиіз өрнекті кестесін шеберлер тізбекті «біз кесте», тегіс тігісті «баспа», «кенебе», екі қатарлы «албыр» кесте түрлері арқылы көркемдеген. Тұскиіздегі ең кең тараған әдіс арнайы ине арқылы біз көмегімен орындалатын – тізбекті тігіс. Осындай кестелеу түрлері арқылы түстер өзара араласуы нәтижесінде түрлі өрнекті сызықтар мен күн тәрізді фигуралардын симметриялы түрде көркем біртұтас композициялы ою-өрнек жинағын құрайды.

Кестелі тұскиіз кілем жасау үшін нығыз басылған жұқа киіз жасалынады. Кейінірек тұскиізді безендіріп, әшекейлеу үшін түсті жібек, барқыт, атлас және күдері бетіне алтын және күміс, жібек жіптермен, түрлі түсті мақта және жүн жіптермен ою-өрнектер кестеленеді. Шеті жіппен өрнектеліп, кестеленген бір түсті барқыт, мәуіті, шұға секілді мата түрлерімен көмкеріледі. Ал ортасына үйлесімді болатын жібек, мақпал салып киізбен астарлайды. Тігуге де, жинауға да, алып жүруге де өте қолайлы тұскиізде ою-өрнек қолданылмайтын бөлшегі аз.



Сурет 3.Тұскиіздегі тізбекті кесте арқылы кестеленген ою-өрнек фрагменты

Тұскиіздің тізбекті кестесі көбіне бірегей түрде бірнеше өрнектің , соның ішінде мүйіз, гүл, жапырақ, шырмауық, түйе табан, алқа секілді ою түрлерінің біртұтас үйлескен желісін жасау арқылы түрлі түсті жіппен тігіледі. Атап айтқанда, тұскиіздің күрделі көгеріс өрнектері – симметриялы салынған көпжапы-рақты гүлдер және зооморфты өрнектер жинағы. Кілемнің бай сәндік композициясында зооморфтық ою-өрнекпен қатар, өсімдік элементтерінің әртүрлі үйлесетін жапырақтары бар сабақтар, ағаш және гүл өрнектері, күрделі стили-зацияланған жапырақ бейнелері ба-сым.Осы сенімдерге сай ою өр-нектің түсі мағынасына қарай таң-далып, жазық фонда анық көрінеді. Түстеріне қарай өсімдіктектес жапырақтар кескіні біз кестемен, ал беткі бейнелеріндегі жапырақтары баспа кестесімен

кестеленеді. Сондай-ақ зоофморфты қанатын жайған құс бейнесі, қорғаныш рөлін атқаратын бойтұмар оюлары тұзкиіздерде қатар кестеленіп, өзіндік мән-мағына берген [10].

Тұскиіздегі өзге де ұлттық қолөнер бұйымдар арасындағы ең басты ерекшелік – ою-өрнектер құрылымы жағынан ортаңғы табағы өрнекті жақтауларыменмен безендірілуі.Мұндай ерекшелік жайында академик Ә.Марғұлан «Табақ көне әдет-ғұрып ұғымының тілінде мал-мүлік, үй, ошақ, ортаның белгісі деген ұғымды білдіреді» деген түсінігін еске алсақ, тұскиіз бетінде «табақ» ою-өрнегінің көптеп кездесуі белгілі бір сюжеттік мазмұнынан туғандығын түсіну қиын емес.» деп сипаттаған.

Бірегей толық бір мазмұнды құрап, сюжеттік сипатта тұскиіздегі көптеп тараған түрлерінде табақ оюы ерекше кестеленіп айналасы тығыз түрлі-түсті жіптермен зооморфты және өсімдіктектес ою-өрнектермен толтырылады. Схемалы түрде тұскиіздің шеті түсті рамалы матамен кестеленеді. Шеткі бөлігі жиекті «ирек су» оюмен шектесетін розеткалар сынды үзілмейтін ою тұрімен қоршалып, барлық ою түрлері бізкестесімен және түрлі-түсті жіптермен кестеленеді. Сондай-ақ көп жағдайда ирек су өрнегі тұскиізде кездесетін барлық рамалардың шекарасы іспеттес орналастырылады. «Ирек су» рамасының ішкі бетінде зооморфты «жылан оюлы» және «сегізгүл» өрнекті әшекейлермен толтырылған оюлы композициясы бейнеленеді.

Бұл ою түрлері де ирек су оюымен жиектеліп, бірнеше табақ тәріздес «бітпес» оюымен көмкерілген оюлар композициясы кестеленеді. Ерекше атап өтілген табақ өрнегінің бейнесі әдетте, орта тұсынан төрт мәрте іштей біріккен «қошқар мүйіз» оюынан және екінші айналымы сегіз мәрте сырттай біріккен «мүйіз» оюынан тұрады. Осы оюлардың арасы екі мәрте, кей жерлерде төрт мәрте біріккен зооморфты бұрыш оюымен кестеленеді.

Оюлар арасы ирек су зигзаг оюымен қайта қоршалып, тағы бір төртбұрышты қайта екі табақ тәріздес оюдан тұратын кеңістікті ашып бейнелейді.Бұл ою түрлері де табақ оюның ішкі схемалы оюлары бойынша кестеленеді. Табақ тәріздес оюлар арасы екі мәрте біріккен және «жартылай бұрыш» оюымен жиектеліп қоршалады.

Кей жағдайда тұскиіздің ажарын аша түсу үшін шеттері аң терісімен безендіріліп, етегі ашық күйінде қалдырылатын ерекшелігі бар. Бұл ерекшелік халық ұғымында «өсіп-өнудің, ұрпақ жалғастырудың» нышанын білдіреді. Аталған қазақ ою-өрнегіндегі өсімдіктектес өрнектердің мағынасы бойынша табақ оюы – күн бейнесі , қалған қоршалып кестеленетін ирек су, сегізгүл, жартылай бұрыш, гүлқауызы өрнегі, көгеріс өрнектері секілді өсімдіктектес мотивтер күн аясындағы құнарлылық пен табиғаттың өзін-өзі жаңғырту идеясын

білдіреді. Бұл өз кезегінде осындай табиғаттық ерекшеліктерін мағынаға ала отырып, шеберлікпен орындалған түрлі-түсті кестеленген тұскиіздің отбасындағы берекенің әрдайым сақталынып, шаттық ұялап, молшылық пен бейбіт өмір нышанын білдіреді.

Бүгінде бұл аталған бұйымдар қолданыстан қалып жатқанымен, кейбір халық қолөнерін қолдаушылары тұзкиіздерді қабырғаға іліп, заманауи нақышта өң беріп, үй интерьерін сәндеуде пайдаланып жүргендігі қуантады. Себебі адамға эстетикалық рахат сыйлайтын тұскиіздегі қазақ ұлттық ою-өрнегінің астарлы отбасындағы құндылықтардың мағынасынан сыр шертер бірнеше ондаған ғасырлық тарихы бар.

Тұскиіздей бұйымдағы ою-өрнектің мән-мағынасын ашар үйлесімділігіне жету асқан шеберлікті талап етеді. Себебі ою-өрнекті көркем түрде жеткізу үшін ырғағы мен мөлшерін, орналасуын, материалын және түс реңкін нақты жобалай білу қажет. Оюдың жақсы шығуы шебердің ой ұшқырлығында, шеберлігі мен оюдың ретін келістіріп үйлестіре білуінде. Салынатын ою-өрнектің қандай түрі болса да, ол – сөзсіз, адам ойының жемісі. Тұскиізден бөлек, өзге қазақ халқының сәндік қолданбалы қолөнерінде ою-өрнектер шеберлікпен көркемделген. Мұның сыры оюдың мағынасына қарай үйлесіп, осы арқылы ою өзінің сәнін, сұлулығын, мазмұнын табуында. Өрнек дами келе алуан түрге еніп, арасы әр түрлі ою-өрнектермен толыға келе, үлкен күрделі ою түрі шығады. Табиғаттағы әсем гүл шоғырындай ою-өрнекте өз шеберін тапса, жарасып, құлпырып, көз тартып, көзге қуаныш, көңілге шаттық, ортаға әсемдік пен сұлулық шашып тұрары анық. Ата-бабаларымыз осындай өнер түрін өзінің шырқау шыңына жеткізе білген. Шыңға жетіп, келер ұрпаққа дәлдік, теңдік,үйлесім, жарасым, сәндік, көркемдік, сәйкестік, тазалық, нәзіктік, парасаттылық, сұлулық, ойлылық, шеберлік секілді қасиеттерді баули білген. Осыдан өнердің сұлулығы халықтың қарапайым қолөнерінде, кәсібінде жатыр деген қорытынды жасауға болады.

Ою-өрнек-өнерге деген махаббат, сұлулыққа деген ғашықтық, құштарлық пен еңбекқорлық жинағы. Шебер жасаған ұлттық қолданбалы туындылар қазақ ою-өрнектерімен бірге көркем түрде қабысып, нәзік түрде кез келген адам бұйымға қараған сәтте сан түрлі сезім мен шынайы сұлулықты сезінетіндей еңбек еткен. Қолөнершілердің еңбегінен туындаған халық мұрасын зерделеу, оны өмірде шебер қолдану эстетикалық талғамның дамуына әсер етіп, шеберлердің шығармашылығын бағалай білуге үйретері сөзсіз. Нәтижесінде, ұлттық қолөнер туындысы шеберлік арқылы түс реңі, өрнегі, формасы, қолдану аясы, сыр шертер мән мағынасымен өзара

үйлесіп, адамның рухани дамуына, патриоттық сезімін қалыптастыруға белсенді әсер етуге қабілетті.

Әдебиеттер:

1. *Әмірғазин Қ. Қазақ қолөнері* (Теріні, ағашты, темірді көркем өңдеу). Алматы: «Дайк-Прес», 2004.-161.

2. Баженова Н.А. «Казахское ткачество». Алматы: Ғылым ордасы, 2017 УДК 745/749 ББК 85.12 Б/6.

3. Джанибеков У. «Эхо... По следам легенды о золотой домбре.» Алматы: «Өнер», 1991. – 304 б.

4. Ерлан Қожабаев «Қазақ оюлары. Казахские орнаменты. Kazakh ornaments».Алматы: «Мектеп», 2015.-344 б.,сур.

5. «Почему казахский ковер «тускииз» должен оставаться незаконченным?»

https://exk.kz/news/66287/pochiemu-kazakhskii-kovier-tuskiiz-dolzhien-ostavatsia-niezakonchiennym

6. «Туускизы» Каталог из фондов музея. Восточно-Казахстанский областной архитектурно-этнограический и природно-ландшафтный музей-заповедник. http://www.vkoem.kz/catalogs_vkoem/tuskiizy/tuskiizy.htm

7. «Казахстан во второй половине XIX века 1850 — 1899 гг.) . Культура и быт Казахского края».http://bibliotekar.kz/kurs-lekcii-po-istorii-kazahstana/3-kultura-i-byt-kazahskogo-kraja.html

8.Муканов М.С. Казахские домашние художественные ремесла. – Алма-Ата: «Казахстан», 1979. – 122 б.

9. Муканов М.С. Казахская юрта. – Алма-Ата: «Кайнар», 1981. – 224 б.

10. Қасиманов С. Қазақ халқының қолөнері. – Алматы: Қазақстан, 1995. 240б.

МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3

I СЕКЦИЯ.
КӨРКЕМДІК БІЛІМ/
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Kobozeva Inna / Кобозева И.С.
I*NNOVATIVE TECHNOLOGIES IN COMPREHENSION OF MODERN PROBLEMS OF MUSIC EDUCATION.*
ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПОСТИЖЕНИИ СОВРЕМЕННЫХ ПРОБЛЕМ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ. 5

Komarovska Oksana / Комаровская О.А.
ARTISTIC COMMUNICATION IN THE CONDITIONS OF VIRTUALIZATION OF EDUCATIONAL SPACE.
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ В УСЛОВИЯХ ВИРТУАЛИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА 11

Akbulatov D.K. / Ақболатов Д.К.
IMPROVING THE PSYCHOLOGICAL CULTURE OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN HIGHER EDUCATION.
ЖОҒАРЫ МЕКТЕПТЕ БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМДЕРІНІҢ ПСИХОЛОГИЯЛЫҚ МӘДЕНИЕТІН ЖЕТІЛДІРУ 19

Amanzholov S.A,.Droadavtseva E.V. / Аманжолов С.А.,Дорогавцева Е.В.
THE USE OF MODERN INFORMATION TECHNOLOGIES IN TEACHING AND LEARNING DECORATIVE – APPLIED ART.
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРЕПОДАВАНИИ И ИЗУЧЕНИИ ДЕКОРАТИВНО - ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА 24

Borambaeva K., Kasymova A. / Борамбаева К., Касымова А.
CHORAL ACTIVITIES IN THE DEVELOPMENT OF THE YOUNGER GENERATION'S EMOTIONAL AND VOLITIONAL RANGE.
ХОРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В РАЗВИТИИ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ВОЛЕВОЙ СФЕРЫ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ 28

Izanov B.I. / Ижанов Б.И.
T*HE RESULT OF MASTERING THE VISUAL ARTS BASED ON THE PRINCIPLE OF ACTIVITY AND CONSCIOUSNESS OF STUDENTS IN THE COURSE OF PRACTICAL CLASSES.*
ТӘЖІРИБЕЛІК САБАҚ БАРЫСЫНДА СТУДЕНТТЕРДІҢ БЕЛСЕНДІЛІГІ МЕН САНАЛЫҚ ПРИНЦИПІ НЕГІЗІНДЕ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІН МЕҢГЕРУДІҢ НӘТИЖЕСІ 34

Isabayeva Mahabbat, Baizhuma Ainur /
Исабаева М.Р., Байжума А.Ж.
PRACTICAL ORIENTATION FUTURE MUSIC TEACHERS AT THE PEDAGOGICAL COLLEGE.
ПРАКТИКООРИЕНТИРОВАННОСТЬ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ КОЛЛЕДЖЕ 40

Korganbek sh., Osmanova M. / Қорғанбек Ш., Османова М.
THE IMPORTANCE OF INSTRUMENTAL MUSIC TRAINING IN THE SISTEM OF ETHNOPEDAGOGICS.
ЗНАЧЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ В СИСТЕМЕ ЭТНОПЕДАГОГИКИ 47

Maimakova L.K. / Маймакова Л.К.
CONTENT OF THE METHODICAL WORK OF A MUSIC TEACHER IN MODERN CONDITIONS.
РАБОТЫ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ 53

Moskalenko N.S., Amanzholov S.A. /
Москаленко Н. С., Аманжолов С.А.
MODERN TEACHER OF VISUAL ART AS AN ORGANIZER AND HEAD OF THE EDUCATIONAL PROCESS.
СОВРЕМЕННЫЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ОРГАНИЗАТОР И РУКОВОДИТЕЛЬ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА 60

Mukaeva A.I. / Мукаева А.И.
THE USE OF A PRACTICE-ORIENTED APPROACH IN THE PREPARATION OF A FUTURE TEACHER-MUSICIAN TO WORK WITH SPECIAL CHILDREN.
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ПОДХОДА В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА К РАБОТЕ С ОСОБЕННЫМИ ДЕТЬМИ 65

Mukhtarova G.S. / Мухтарова Г.С.
PROSPECTS FOR THE DESIGN DEVELOPMENT IN KAZAKHSTAN.NEW EDUCATIONAL DESIGN PROGRAMS AT THE KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА В КАЗАХСТАНЕ. НОВЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ ДИЗАЙНА В КАЗАХСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ УНИВЕРСИТЕТЕ ИСКУССТВ 70

Sagatova A., Kazhenova L. / Сагатова А.Ж., Каженова Л.Ж.
ACTUALIZATION OF ETHNO-CULTURAL AND EDUCATIONAL ASPECTS IN THE MODERN TRAINING OF A TEACHER-MUSICIAN.
АКТУАЛИЗАЦИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ АСПЕКТОВ В СОВРЕМЕННОЙ ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА 80

Temirbekova Zhanerke, Khussainova G.A. /
Темирбекова Жанерке, Хусаинова Г.А.
INTERACTION OF MUSICAL AND COGNITIVE AND ACTING ACTIVITIES OF YOUNGER SCHOOLCHILDREN IN MUSIC LESSONS AT A SECONDARY SCHOOL.
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКАЛЬНО – ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ И АКТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ 85

Chsherbotayeva Nargiza, Nygymetova Alka /
Щерботаева Н.Д., Ныгыметова А.
FEATURES OF ORGANIZING A MUSIC LESSON WITHIN THE FRAMEWORK OF PEDAGOGICAL PRACTICE BY COLLEGE STUDENTS IN THE CONTEXT OF DISTANCE LEARNING.
ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ УРОКА МУЗЫКИ В РАМКАХ ПРОХОЖДЕНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ СТУДЕНТАМИ КОЛЛЕДЖА В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ 95

II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР/
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Akbuzhurov Abay, Mosienko Dina /
Акбужуров А., Мосиенко Д.М.
ETHNO-MUSICAL AND ACADEMIC TRADITIONS IN THE CREATIVE WORK OF NAZYMBEK MOLDAKHMETOV.
ЭТНО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ И АКАДЕМИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ДИРИЖЕРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ НАЗЫМБЕКА МОЛДАХМЕТОВА 102

Altynbek Akniyet, Dosanova K.K. /
Акниет А.А. ,Досанова К.К.
THE EARLY STAGE OF THE FORMATION OF ETHNO-FOLKLORE ENSEMBLES IN THE VARIETY ART OF KAZAKHSTAN.
ФОРМИРОВАНИЕ ЭТНО-ФОЛЬКЛОРНЫХ АНСАМБЛЕЙ В ЭСТРАДНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА (РАННИЙ ЭТАП) 108

Berekesheva O. N.,Balagazova S.T. /
Берекешева О. Н.Балагазова С.Т.
NONVERBAL SEMANTIC COMMUNICATION IN CONDUCTING PRACTICE.
НЕВЕРБАЛЬНАЯ СМЫСЛОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ДИРИЖЁРСКОЙ ПРАКТИКЕ…… 113

Duissenova D.S. / Дуиесинова Д.С.
ON THE QUESTION OF INTERPRETATION A NEW PRODUCTION OF YERKEGALI RAKHMADIEV'S OPERA «ALPAMYS».
К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НОВОЙ ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ ЕРКЕГАЛИ РАХМАДИЕВА «АЛПАМЫС» 118

Zhaylaubaev Almat / Жайлаубаев А.М.
IMPROVISATION IN JAZZ.
ИМПРОВИЗАЦИЯ В ДЖАЗЕ 124

Zhumanova Elzhana, Duisenova Dilya / Жұманова Е.Қ., Дуиесинова Д.С.
CYCLE OF MINIATURES IN KAZAKHSTA.
ЦИКЛ МИНИАТЮР В КАЗАХСТАНЕ 131

Ibrahim D.T., Alpeisova G.T. / Ибрагим Д.Т., Альпеисова Г.Т.
TRADITIONS OF MUSICAL COMPETITION IN CENTRAL ASIA AND THE CAUCASUS. DANA IBRAGIM.
ОРТА АЗИЯ ЖӘНЕ КАВКАЗ ЕЛДЕРІНДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ САЙЫСУ ДӘСТҮРЛЕРІ 143

Kussainova Aigerim, Issina Anel, Ryskulov Kuanysh / Кусаинова Айгерим, Исина Анель, Рыскулов Куаныш
COVER: COMPARATIVE ANALYSYS ON THE EXAMPLE OF THE VOCAL COMPOSITION «LIKE EVERYONE».
COVER: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ НА ПРИМЕРЕ ЭСТРАДНО-ВОКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ «ТАК ЖЕ, КАК ВСЕ» 151

Lukyanova Rogneda / Лукьянова Рогнеда
SANZHAR BAITEREKOV «AK SISA» VARIATIONS ON A FOLK THEME FOR SYMPHONY ORCHESTRA.
«AK SISA» ВАРИАЦИИ НА НАРОДНУЮ ТЕМУ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА 159

Neldybaev Aset / Нельдыбаев А.Т.
FAGOT AND BAROQUE COMPOSERS
ФАГОТ И КОМПОЗИТОРЫ ЭПОХИ БАРОККО 165

Saparova Nurgul / Сапарова Н.М.
CREATIVE PORTRAIT OF THE COMPOSER ALIBI ABDINUROVA.
ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА АЛИБИ АБДИНУРОВА 171

III СЕКЦИЯ
ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР/
ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Kaiyrliyev K.D., Mukhtarova G.S. /
Қайырлиев Қ.Д., Мухтарова Г.С.
INNOVATIVE SCENOGRAPHY: TECHNOLOGICAL OPPORTUNITIES.
ИННОВАЦИЯЛЫҚ СЦЕНОГРАФИЯ:ТЕХНОЛОГИЯ МҮМКІНДІКТЕРІ 176

Kaliyev Nurlan, Assel Mallikova / Калиев Н., Маликова А.
THE FEATURES OF DIRECTING WORK OF ERSAIYN TAPENOV IN THE INDEPENDENCE YEARS (BY THE MUSICAL COMEDY "AIMAN-SHOLPAN").
Е. ТӘПЕНОВТІҢ ТӘУЕЛСІЗДІК ЖЫЛДАРДАҒЫ РЕЖИССУРАСЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ («АЙМАН-ШОЛПАН» МУЗЫКАЛЫҚ КОМЕДИЯСЫ НЕГІЗІНДЕ) 181

Meiramova A.K., Dadyrova A.A. /
Мейрамова А.К., Дадырова А.А.
MAKEUP AND MASK AS A MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION: FEATURES WHEN CREATING AN IMAGE.
ГРИМ И МАСКА КАК СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ: ОСОБЕННОСТИ ПРИ СОЗДАНИИ ОБРАЗА 187

Mukhametkalieva D.D., Dadyrova A.A. /
Мухаметкалиева Д.Д., Дадырова А.А.
ARTISTIC LOOK THROUGH MAKE-UP ART IN THE GENRE OF HISTORICAL CINEMA.
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ЧЕРЕЗ ГРИМЕРНОЕ ИСКУССТВО В ЖАНРЕ ИСТОРИЧЕСКОГО КИНО 193

IV СЕКЦИЯ
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Achilov Ismail / Ачилов И.Ш.
SEQUENTIAL PROCESS OF TEACHING EASEL COMPOSITION FOR 3RD YEAR STUDENTS IN DISTANCE LEARNING.
ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС ПРЕПОДАВАНИЯ СТАНКОВОЙ КОМПОЗИЦИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ 3-ГО КУРСА В ДИСТАНЦИОННОМ ОБУЧЕНИ. 198

Marat A.K., Serikbaeva P.S. / Марат А.К., Серікбаева П.Ш.
COMPARATIVE ANALYSIS OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS USING THE SHIBORI TECHNIQUE.
ШИБОРИ ТЕХНИКАСЫ АРҚЫЛЫ СӘНДІК ӨНЕР СРЕТШІЛЕРІНЕ КОМПАРАТИВТІК АНАЛИЗ 204

Sattybayeva S.D.,Mogilnaya A.V. /
Саттыбаева С.Д.,Могильная А.В.
REFLECTION OF RITUAL ACTIONS THROUGH PERFORMANCE.
ОТРАЖЕНИЕ РИТУАЛЬНЫХ ДЕЙСТВИЙ ПУТЕМ
ПЕРФОРМАНСА 210

Tashaeva A.Sh., Dadyrova A.A. /
Ташаева А.Ш., Дадырова А.А.
CLASSIFICATION OF TELEVI SION MAKE-UP AND ITS
TECHNICAL ASPECTS IN ACCORDANCE WITH THE TELEVISIO
FORMAT.
КЛАССИФИКАЦИЯ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ГРИМА И ЕГО
ТЕХНИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В СООТВЕТСТВИИ С ФОРМАТОМ
ПЕРЕДАЧИ 219

Urazalinova Gulsana, Mukhtarova G.S. /
Уразалинова Г.Р., Мухтарова Г.С.
THE STAGING PROCESS IN SCENOGRAPHY OF THEATER AND
FILM: FEATURES, DIFFERENCE, ADVANTAGES.
ПОСТАНОВОЧНЫЙ ПРОЦЕСС В СЦЕНОГРАФИИ ТЕАТРА И
КИНО: ОСОБЕННОСТИ, РАЗЛИЧИЯ, ПРЕИМУЩЕСТВА 224

V СЕКЦИЯ
МӘДЕНИЕТТАНУ/КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Omirbek Aigolek, Mukanova Roza /
Өмірбек А., Мұқанова Р.Қ.
SCREEN CULTURE: THEORY AND PRACTICE.
ЭКРАН МӘДЕНИЕТІ: ТЕОРИЯ ЖӘНЕ ПРАКТИКА 232

Bektas A. / Бектас А.Ш.
MANIFEST OF LINES ON THE THRESHOLD OF
THE MILLENIUM.
МАНИФЕСТ ЛИНИЙ НА ПОРОГЕ НОВОГО ТЫСЯЧИЛЕТИЯ 238

VI СЕКЦИЯ
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ/
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Kairzhan A.B. / Каиржан А.Б.
STAGES OF BUILDING RELATIONSHIPS WITH THE HERO OF
THE DOCUMENTARY-INTERVIEW.
ЭТАПЫ ПОСТРОЕНИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ С ГЕРОЕМ ДО-
КУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА-ИНТЕРВЬЮ 246

VII СЕКЦИЯ
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР/
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

KozhanovaA.K., Kurmangalieva M.S. /
Кожанова А.К., Курмангалиева М.С.
DIRECTIONS OF MUSICAL THOUGHT IN THE STUDY OF FOLK AND PROFESSIONAL MUSIC OF KAZAKHSTAN.
НАПРАВЛЕНИЯ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ МЫСЛИ В ИЗУЧЕНИИ НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КАЗАХСТАНА 253

Kudaibergen Daryn,Yeginbaeva T.Zh. /
Құдайберген Дарын, Егінбаева Т.Ж.
GENRE ISSUES OF DOMBRA KUIS.
ДОМБЫРА КҮЙЛЕРІНІҢ ЖАНРЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕРІ 259

Sergali Akzhan,Serikbayeva Perizat /
Сергали С.А.,Серікбаева П.Ш.
NATIONAL APPLIED ART – TUSKIZ ORNAMENT AND ITS STRUCTURE.
ҰЛТТЫҚ ҚОЛӨНЕР ТУЫНДЫСЫ – ТҰСКИІЗ ОЮ-ӨРНЕГІ ЖӘНЕ ОНЫҢ ҚҰРЫЛЫМЫ 266

МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ 275

ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВТІҢ 90 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН «XI БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: «КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ ТӘЖІРИБЕГЕ БАҒЫТТАЛҒАН ОҚЫТУДЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ
(11 ақпан 2022 жыл, Нұр-Сұлтан)

THE MATERIALS
OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE «THE 11TH BORANBAYEV READINGS: FEATURES OF PRACTICE-ORIENTED TRAINING IN THE SYSTEM OF ART EDUCATION IN HONOR OF THE CELEBRATION OF THE 90TH ANNIVERSARY OF YERKEGALI RAKHMADIEV»
(Nur-Sultan, 11 february 2022)

МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «XI-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ОСОБЕННОСТИ ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЧЕСТЬ 90 ЛЕТИЯ ЕРКЕГАЛИ РАХМАДИЕВА»
(Нур-Султан, 11 февраля 2022 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 21.01.2022 жылы қол қойылды
Шартты баспа табағы 16,4 Пішімі 60/84 1/8
Таралымы 100 дана
Тапсырыс 0024
«Булатов А.Ж.» жеке кәсіпкер
010000, Нұр-Сұлтан қ.,
Керей, Жәнібек хандар к-сі, 22-38
Тел.: 8/7172/223-418
e-mail: masterpo08@mail.ru