



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



**XIV-ШІ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ:
ІС-ӘРЕКЕТТЕГІ ҮЗДІКСІЗ КӨРКЕМДІК БІЛІМ
БЕРУДІҢ ЗАМАНАУИ ДАМУЫ**

**THE XIV-TH BORANBAYEV READINGS:
THE MODERN DEVELOPMENT OF CONTINUING ART
EDUCATION IN ACTION**

**XIV-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ:
СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ НЕПРЕРЫВНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ДЕЙСТВИИ**

**Қазақстан Республикасының
Мәдениет және ақпарат министрлігі
Қазақ ұлттық өнер университеті
The Ministry of Culture and Information
of the Republic of Kazakhstan
The Kazakh National University of Arts
Министерство культуры и информации
Республики Казахстан
Казахский национальный университет искусств**



**«XIV-ШІ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: ІС-ӘРЕКЕТТЕГІ ҮЗДІКСІЗ
КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУДІҢ ЗАМАНАУИ ДАМУЫ»
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ
МАТЕРИАЛДАРЫ
(6 ақпан 2025 жыл, Астана)**

**THE MATERIALS
OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE
«THE XIV BORANBAYEV READINGS: THE MODERN
DEVELOPMENT OF CONTINUING ART EDUCATION IN ACTION»
(Astana, 6 february 2025)**

**МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ «XIV-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ:
СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ НЕПРЕРЫВНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ДЕЙСТВИИ»
(Астана, 6 февраля 2025 года)**

УДК 378
ББК 74.58
О-59

Бас редактор/главный редактор:

академик МАНПО, канд. пед.наук, PhD, профессор кафедры
«Музыкальное исполнительство и педагогика» **Г.А. Хусаинова**

Редакциялық алқа/ редакционная коллегия:

философия докторы (PhD) **Д.Е. Қожебаев**

О-59 «XIV-ШІ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: ІС-ӘРЕКЕТТЕГІ ҮЗДІКСІЗ КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУДІҢ ЗАМАНАУИ ДАМУЫ» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ = «XIV-E БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ НЕПРЕРЫВНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИ В ДЕЙСТВИИ».
= Матер. Межд.науч.-практ. конф. Казахского национального университета искусств. – Астана: «Булатов А.Ж.» ЖК, 2025.- 438 б.- қазақша, ағылшынша, орысша.

ISBN 978-601-326-889-7

Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдарының жинағында қазіргі даму кезеңіндегі үздіксіз көркемдік білім берудің заманауи жүйесінде дарынды жастарды оқыту, тәрбиелеу және дамыту мәселелеріне арналған мақалалар баяндалған.

В сборнике материалов Международной научно-практической конференции изложены статьи, посвящённые вопросам обучения, воспитания и развития талантливой молодёжи в современной системе непрерывного художественного образования на нынешнем этапе развития.

УДК 378
ББК 74.58

ISBN 978-601-326-889-7

© ҚазҰӨУ, 2025

Редактордан

Біз 14-ші «Боранбаев оқулары» Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының барлық қатысушыларын құрметпен қарсы аламыз. 2025 жыл конференция бағыты заманауи, тарихи, жаңартылған көзқарастар мен көркем білім берудің көпвекторлы жүйесін дамыту мәселелеріне арналады. Оның қатысушылары: магистранттар, аспиранттар, докторанттар, Қазақ ұлттық өнер университетінің мәдениет, өнер және білім беру салаларындағы түрлі білім беру бағдарламаларының оқытушылары, Қазақстан және ТМД елдерінің (Украина, Өзбекстан, Ресей, оның ішінде Татарстан) ғалымдары қатысып отыр.

Конференцияның мақсаты - әлемдік білім беру кеңістігінде, сондай-ақ университет қабырғасында өзекті ғылыми, көркемдік және көркемдік-білім беру мәселелерінің әр қилы мүмкіндіктерін көрсету. Қазіргі кезеңдегі ғылым мен білім беру инновацияларының теориялық және ғылыми-практикалық мәселелерінің кең ауқымын, білім беруді, мәдениетті және өнердің барлық түрлерін дамытудың өзекті мәселелерін талқылау, студент жастардың ғылыми-зерттеу мүмкіндіктерін көрсету.

Соңғы жылдары жоғары білім беру жүйесінде жаһандық өзгерістер, трансформациялау белен алып келеді. Бүгінгі таңда шығармашылықтың мәні бойынша университетте ғылыми-зияткерлік, инновациялық даму функциясына мән берілуде, студент жастардың өзін-өзі дамытуы мен іске асыруы үшін жағдайлар жасалуда. Мысалы, біздің университетіміз бүгінде сыртқы жағынан да (оқу ғимаратын жаңарту және салу жүріп жатыр) және көркемдік білім берудің ішкі мазмұны бойынша да айтарлықтай өзгеруде.

ҚазҰӨУ дарынды балаларға арналған мектеп – колледж - бакалавриат-магистратура-докторантура, университеттің ғылыми-зерттеу және шығармашылық қызметінен бастап талантты жастарды кәсіби-көркемдік даярлау құрылымы бойынша бірегей көп деңгейлі орталықты қамтитын университет бойынша жаңа ғылыми-білім беру шешімдерін іздеуге ықпал ететін нағыз заманауи жоғары оқу орны болуға ұмтылады.

Бүгінгі таңда университеттің негізгі мақсаты - білім алып жатқан студенттер жастар мен түлектерге тез өзгеріп жатқан нарыққа дайын болу, оның ішінде олардың үнемі дамып, өте жоғары жылдамдықта жұмыс істеу қабілетін қалыптастыру бойынша пәрменді көмек көрсету.

Сонымен қатар, университет таңдалған білім беру бағдарламасы бойынша кәсіби дағдыларды ғана емес, сондай-ақ, өмір жолының негізін қалауға, әлемнің өзіндік бейнесін жасауға, аналитикалық және сыни ойлауды дамытуға көмектесетін кәсіби құзыреттіліктерді қалыптастыруға мүмкіндік береді. Бүгінгі таңда білім алушыларға таңдалған көркемдік және тәртіптік салаларда негізгі құзыреттіліктерді алу өте маңызды, өйткені білім алып жатқан кезде олардың болашақ мамандығы танымастай өзгеруі мүмкін және түлектерге қойылатын талаптар басқаша болады.

«Боранбаев окуларының» әрбір өткізілген ғылыми-практикалық конференциясы әр қатысушыны ғылыми ізденімпаздық шығармашылық мүмкіндіктерін дамытуын көздейді, конференцияның ұйымдастыру алқасы Сіздермен ынтымақтастығымыздың одан әрі нығая түсетініне сенімде!

От редактора

Мы рады приветствовать всех участников 14-й Международной научно-практической конференции «Боранбаевских чтений», посвящённой в 2025 году, вопросам развития многовекторной системы художественного образования в современном, историческом, обновлённом ракурсах. В числе её участников: магистранты, аспиранты, докторанты, преподаватели различных образовательных программ в областях культуры, искусства и образования РГУ «Казахского национального университета искусств», учёные Казахстана и стран СНГ (Украины, Узбекистана, России, в том числе, Татарстана).

Цель данной конференции - показ различных возможностей высшей научной, художественной и художественно-образовательной действительности, актуальных в мировом образовательном пространстве, а также в нашем университете. Намечается обсуждение широкого круга теоретических и научно-практических вопросов науки и образовательных инноваций на современном этапе, актуальных вопросов развития образования, культуры и всех видов искусства, показ научно-исследовательских возможностей студенческой молодежи.

За последние годы происходят глобальные преобразования, трансформация в высшей образовательной системе. На сегодня в творческом по сути университете делается ставка на научно-интеллектуальную, инновационную функцию развития, создаются условия для саморазвития и реализации студенческой молодёжи. Наш вуз, например, на сегодня сильно меняется как внешне (идет обновление и строительство учебного корпуса), так и по внутреннему содержанию художественного образования.

КазНУИ стремится быть по настоящему современным вузом, что способствует поиску новых научно-образовательных решений по всему университету, включающему весь уникальный по структуре многоуровневый хаб по профессионально-художественной подготовке талантливой молодёжи, начиная со школы для одаренных детей – колледжа - бакалавриата-магистратуры-докторантуры, научно-исследовательской и творческой деятельности всего университета.

Основное предназначение университета на сегодня – оказание действенной помощи обучающейся молодёжи- студентам и выпускникам по их подготовке к быстро меняющемуся рынку, в том числе, формированию у них способность постоянно развиваться и работать на очень высоких скоростях.

При этом университет настроен предоставлять возможности в получении не только профессиональных навыков по избранной образовательной программе, но и развитии надпрофессиональных компетенций, которые помогут строить фундамент для жизненного пути, составлять свою картину мира, развивать аналитическое и критическое мышление. На сегодня обучающимся важно получить сквозные базовые компетенции в выбранных художественно-дисциплинарных областях, поскольку пока они учатся, их будущая профессия может измениться до неузнаваемости и требования к выпускникам станут другими.

Каждая проведённая научно-практическая конференция «Боранбаевских чтений» предполагает развитие креативных возможностей в научном поиске каждого участника, а мы всегда надеемся на наше дальнейшее сотрудничество с Вами!

САЙЛАУ БОРАНБАЙҰЛЫ ЖАЙЛЫ

Боранбаев Сайлау Боранбайұлы - 1930 жылы Ақмола өңірінің Қорғалжын елді мекенінде 1 мамыр күні «22-ші декабрь» атындағы ұжымшарында (кейін «Дружба» кеншары (совхозы) болған) қарапайым шаруаның отбасында дүниеге келген. Анасынан ерте айырылған Сайлау Боранбайұлы әкесінің немере інісі Төлеу Нұрмағамбетовтың қолында болады. Төлеу ағасы Сайлауға жақсы білім алуына ат салысып, болашағына жол салып берген бірден бір адам. Сайлау Боранбайұлының әкесі Боранбай Бекетайұлы қоңыр дауысты, домбыра шертетін кісі еді. Анасы Айтжан батыл, қайратты, қайсар мінезді әйел болған. Сайлау Боранбайұлының қайраткерлігі мен қажымас қайсарлығы осы анасынан дарыған.

1940 жылдары Қорғалжын аудандық қазақ орта мектебінің 1 сыныбына түсіп 1950 жылы Ұлы Отан соғысы жылдарынан кейінгі алғашқы онжылдық мектепті бітіріп шыққан алғашқы түлектердің бірі Сайлау Боранбайұлы. Мектеп жасынан алғыр, зерек, өнерлі бала, мектеп бітірген соң 1950 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік Консерваториясына академик, Ахмет Қуанұлы Жұбановтың тыңдалуымен ҚазКСР-нің еңбек сіңірген өнер қайраткері, композитор, домбырашы Х.Тастановтың «Домбыра» сыныбына оқуға түседі. Консерватория қабырғасында Сайлау Боранбайұлы елімізге белгілі өнер қайраткерлері Е.Рахмадиев, Е.Серкебаев, Ж.Еркінбеков, Ш.Қажығалиевтармен бірге білім алып, консерватория қабырғасында ағасы Кенжебек Күмісбековтың қол қанатында болады.

Оқу барысында өзінің тік мінезді, орақ ауызды, көшбасшылық қасиеттерімен қатар, жанашырлық, бауырмалдық, кішіге ізет, үлкенге құр-мет көрсете білген азамат ретінде көрсете білді.

1955 жылы Консерваториядағы оқуын сәтті аяқтап, туған өлкесінің мәдениетін, қазақ өнерінің шырақшысы болуға туған жері Ақмола өңіріне келеді. Осы өңірде қазақ өнерін қазақ балаларына насихаттау мақсатында ауыл-аймақтарды аралап, өнерлі, талапты деген оқушыларды іздеп, қазақтың ұлттық музыка өнеріне баулыды. Оқушылардың кәсіби білім алуына, болашақта кәсіби өнерпаз болуын мақсат тұтып, ең тұңғыш музыка мектептерінің құрылуына ат салысып, сол балалар музыка мектебінде оқу-ісі жөніндегі директор орынбасары, «Домбыра» сыныбының мұғалімі болып қызмет атқарады. Сол жылдары Теміржолшылар мәдениет сарайында, «Қазақсельмаш», «Насос» зауыттарының мәдениет үйлерінде музыка мектептерінің филиалдарын ашады.

Сонымен қатар Аграрлық ауыл шаруашылық институтында, Педагогикалық училищесінде студенттер мен мұғалімдерден құралған қазақ халық аспаптар оркестрлерін құрады. Сол кезде Целиноград қаласында жалғыз қазақ орта мектебінің музыка пәні мұғалімі болып жұмысқа орналасып, оқушылардың музыкаға деген ықыластарын оята білді.

Талмай еңбектенудің нәтижесінде Сайлау Боранбайұлы жетекшілік еткен халық аспаптары оркестрі (домбыра аспаптарынан құралған) 1953 жылы

Халықаралық жастар фестивалінде, 1957 жылы «Қазақстан жастары-ның тұңғыш фестиваліне» қатысып, 2 дәрежелі лауреат атанады.

1965 жылы С. Сейфуллин атындағы Целиноград Педагогикалық институтында «Музыка» факультетінің ашылуына жаны аянбай тер төгіп, бөлек факультет болып қалыптасуына орасан зор еңбек сіңірді. Сол қажырлы-ғының арқасында осы факультеттің деканы болып өмірінің соңына дейін адал қызмет атқарады.

1963 жылы «Гүлденген Дала», 1968 жылы жарыққа шыққан «Дала әні» Ақмола, Қорғалжын өлкесінің ән-күй жинағының құрастырушысы, жинақтаушы редакторы болып, еңбектерін шығарды. 1978 жылы 12 ақпанда өмір мен өлім арпалысында Сайлау Боранбайұлы екі бауырын құтқарып, өзі қайғылы қазаға ұшырап, ерлікпен ажал құшады.

2000 жылы Еркеғали Рахмадиев пен Ермек Серкебаевтардың ықпалымен Сайлау Боранбайұлының 70 жылдық мерейтойына арнап Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінде Халықаралық ғылыми-практикалық конференция ұйымдастырылып, 2007 жылы үзеңгілес досы, әріптесі В.А. Шевченко Сайлау Боранбаевтың құрметіне арнап фортепиано аспабына арналған сюита арнайды.

2011 жылдан бастап Қазақ ұлттық өнер университетінің ректоры, «Еңбек Ері», профессор А.Қ. Мұсаходжаева мен Қазақстанның «Халық әртісі», белгілі композитор, өнер қайраткері Еркеғали Рахмадиев, педагогика ғылымдарының кандидаты, ХПБҒА академигі, профессор, «Боранбаев оқулары» атты жинақтың бас редакторы Хусаинова Гүлзада Анауарқызының қолдауымен Сайлау Боранбайұлы атындағы «Боранбаев оқулары» атты халықаралық ғылыми-практикалық конференциясы ұйымдастырылды. Бұл конференция дәстүрлі түрде осы оқу орнында белгілі ғалымдар мен музыка орындаушылары қатысатын ғылыми ортаға айналды.

Боранбаев Сайлау Боранбайұлы ұстаздық, ағартушылық, адамгершілік, патриоттық қасиеттердің үлгісі ретінде болашақ ұрпаққа үлгі болатын өз елі мен жұртының адал ұлы.

(*Ақпарат Сайлау Боранбайұлының Жұбайы және қызы Күнімгүл Сайлауқызынан алынды)

I СЕКЦИЯ

КӨРКЕМДІК БІЛІМ / ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Amanzholov Seytkali

ART EDUCATION AND AESTHETIC EDUCATION OF STUDENTS BY TEACHING NATIONAL FINE ARTS IN HIGH SCHOOL - A REQUIREMENT OF MODERN SOCIETY

Аманжолов С.Ә.

*педагогика ғылымдарының докторы, профессор, МАНПО академигі,
Мемлекеттік Оқу ағарту университеті, Москва*

ОРТА МЕКТЕПТЕ ЖАҢАША ҰЛТТЫҚ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІН ОҚЫТУ АРҚЫЛЫ ОҚУШЫЛАРҒА КӨРКЕМ БІЛІМ МЕН ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТӘРБИЕ БЕРУ- ҚАЗІРГІ ҚОҒАМ ТАЛАБЫ

Бейнелеу өнері пәнін орта мектепте жүргізетін суретші-ұстаз дайындау және осы мамандықты жаңаша көзқараспен, ұлттық өнерімізге негізделіп дайындалған оқу құралдарымен қамтамасыз ету жайлы мәселелер 2011 жылдан бері әртүрлі халықаралық, Республикалық деңгейлерде ұйымдас-тырылған ғылыми форумдар мен конференцияларда басты тақырып ретінде талқыланып келуде. Осы мақалам арқылы бұл проблемаға қайта оралуыма негізгі себеп болғаны, ол 2005 жылы наурыз айында Л.Н.Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінде сол кездегі университет ректоры Сәрсен-ғали Әбдіғалиұлы Әбдіманаповтың тікелей қолдауымен «Бейнелеу өнері» кафедрасының тұңғыш рет ашылуы және осы кафедраға меңгеруші қыз-метіне тағайындалуым.

Сонымен қатар, кафедра ұжымының еліміздің әр саласына қажетті бәсекеге қабілетті мамандар дайындаудағы атқарған ғылыми, шығарма-шылық және тәрбие жұмыстарын ұйымдастырудағы игі істеріне талдау жасау және кафедраға 20 жыл толуына байланысты кафедраның әр жылғы түлектерінің қатысуымен ғылыми конференция өткізу.

Университет басшысының «Бейнелеу өнері» кафедрасын ашудағы негізгі мақсаты: елорда орта мектептерінде ұлттық өнерді жүйелі түрде терең ұлттық сәндік қол өнерлері негізінде ұлттық сана-сезім қалыптастыра отырып, көркем білім мен рухани және мәдени тәрбие беруді жетілдіру болатын. Жалпы университетте «Бейнелеу өнері және сызу» мамандығына студенттерді қабылдау жұмыстары 2001жылдан бастап «Сәулет» кафедрасында жүргізіле бастаған. 2003-2004 оқу жылындағы статистика бойынша 1 курста - 1 студент, 2 курста – 3 студент, 3 курста - 4 студент болды.

Сондықтан жаңа кафедраның әрі қарай дамуы мен профессор-оқытушыларының құрамы 2005-2006 оқу жылына қабылданатын студенттерге

тікелей байланысты болатынын жақсы түсінгендіктен, біз Республика бойынша және Астананың орта мектептерінде кәсіптік бағдар беру жұмыстарын қызу жүргізуге ерекше мән бердік.

Кәсіптік бағдар жұмыстарын жүргізуге Сәулет кафедрасының оқытушылары: педагогика ғылымдарының кандидаты Талғатбек Хасенұлы Алиев, Құралай Шайхиевна Омарқұлова, Зәмзагүл Беккуловна Бозтай, Жанна Марковна Садыкова қажырлы еңбек атқара білді.

Кафедра құрылған кезде «Сәулет» кафедрасының меңгерушісі Рахима Усмановна Чекаеваның келісімімен «Бейнелеу өнері және сызу» мамандығында сабақ беріп жүрген оқытушылар: педагогика ғылымдарының кандидаты Талғатбек Хасенұлы Алиев, Құралай Шайхиевна Омарқұлова, Зәмзагүл Беккуловна Бозтай, Жанна Марковна Садыкова, Шыныбай Пірімбаев, Еркінбек Қағазбекұлы Боранқұловтар болашақта Бейнелеу өнері кафедрасына ауыстырылатын болды.

Құралай Шайхиевна Омарқұлованың белсенді ұйымдастыра білуінің нәтижесінде 2005-2006 оқу жылына 41 студент оның 30-ы қазақ, 11-і орыс тобына қабылданды. Осы 2005 жылдан 2010 жылдар аралығында кафедраның профессор-оқытушыларының зор еңбектерінің нәтижесінде, кафедраның ғылыми, оқу-әдістемелік және шығармашылық бағыттарын дамытуға байланысты көптеген маңызды игі істер атқарылды.

2009 жылы Республика бойынша мамандықтардың НААР рейтингінің қортындысы бойынша біздің «Бейнелеу өнері және сызу» мамандығы 2 орынды иеленді, бұл біздің кафедра ұжымының ерекше жетістігі еді.

Сол ашылған жылдардан бастап, студенттеріміздің білім алуға, ғылыми жұмыстармен айналысуға және шығармашылық жұмыстарды орындауға деген құлшыныстары ерекше болды. Талабы жоғары студенттеріміздің қатары жылдан жылға артып отырды.

Оқу жоспарындағы мамандыққа байланысты «Бейнелеу өнерін орта мектепте оқыту әдістемесі», «Өнер тарихы», «Сурет», «Кескіндеме», «Композиция», «Сәндік қол өнері», «Графикалық дизайн», «Сәндік композиция» сияқты кәсіби сабақтарды кафедраның профессор-оқытушылар құрамы жоғары деңгейде жүргізе білгендіктен, студенттеріміз осы сабақтардың тапсырмаларын өте жақсы меңгере білді.

Оған дәлел, университет деңгейінде және Астана қаласының мұражайында кафедра профессор-оқытушыларының және студенттердің шығармашылық жұмыстарынан арнайы көрмелерді өткізе бастадық және көрме өткізу кафедрामызда дәстүрлі түрге айналдырылды. Бұндай жұмыстар кафедра оқытушылары мен студенттердің арасында өзара біліктілік деңгейлерін дамытуға, сонымен қатар қала деңгейінде ұлттық тәрбиені жастардың бойына сіңіруге оң себебін тигізе білді.

Бейнелеу өнері және сызу мамандығына түскен болашақ жас суретшілеріміз шығармашылық көрмелерін жиі ұйымдастырып тұрды. Бір екі мысал келтірейін, бар болғаны 2 курста оқып жүріп, Амандық Талғат бейнелеу өнерінен жеке шығармашылық көрмесін Астананың Президенттік

орталығында өткізіп, өнер сүйер жұртшылықты өзінің ұлттық тақырыптарға байланысты шығармашылық жұмыстарымен таңқалдыра білді.

Студент Ахман Сұхбан болса, ағашты өңдеу арқылы түрлі қазақтың ыдыс аяқтарын, сандықтарын нақышына келтіре ағаштан ойып, ұлттық сәндік қол өнерімізді Астана өңірінің өнер сүйер жұртшылығына алғашқы болып танытты және осы қол өнерін жандандырған жас шебер болды. Сағитқызы Айгүлмен Қыдырбаева Жәния университетте шығармашылық туындыларынан жеке көрмесін өткізді.

Графикалық дизайн сабағының тапсырмалары бойынша Алмасбаева Айсұлу мен Саманбеков Саят көрме ұйымдастырды. Студенттеріміз білім алумен қатар ғылыми ізденіс жұмыстармен де терең айналыса білді, кафедра оқытушыларының жетекшілігімен ғылыми мақалалар дайындалып, І.Бөкетов атындағы Қарағанды мемлекеттік университетінде, Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінде, М.Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік университетінде біздің мамандықтарға сәйкес өтетін барлық атаулы Республикалық ғылыми конференцияларға үзбей қатысып тұрды.

Амандық Талғат 2007 жылы Білім министрлігі жариялаған «Жас ғалым» атты студенттердің ғылыми жұмыстарының конкурсына қатысып, министрліктің арнайы Грамотасымен марапатталды. Бейсеева Әсел Республикалық студенттердің ғылыми конференциясына қатысып, арнайы дипломмен оралды. 2007 жылы І.Бөкетов атындағы Қарағанды мемлекеттік университетінде өткен Республикалық пән олимпиадасына 1 магистрантпен 4 студентіміз қатысып 2-ші орынды иеленіп қайтты.

Мұражай практикалары мен педагогикалық практикалар Астана қаласының көрме залында және Астана қаласының орта мектептерінде келісім шарт негізінде өткізіліп тұрды. Ғылыми, оқу-әдістемелік және шығармашылық жұмыстардың сапалы болуына университет, деканат тарапынан кең қолдаулар көрсетіліп тұрды. Университеттің оқу және мәдени жұмыстарының проректоры, филология ғылымдарының докторы, профессор Дихан Қамзабекұлы мен сол кездегі факультетіміздің деканы болған, тарих ғылымдарының докторы Зиябек Ермуханұлы Қабылдиновтың қолдауымен Астана қаласындағы Ұлы Отан соғысының ардагерлеріне арналған госпитальда жылда Ұлы Отан соғының Жеңіс күніне байланысты көрмелер өткізіп тұрдық, көрме соңында қойылған жұмыстарды соғыс ардагерлеріне сыйлық ретінде қалдыруды дәстүрге айналдырдық қазіргі таңда, 2009, 2010 жылдары оқу бітіріп шыққан түлектеріміз Еліміздің әрбір облыс, аудан орталықтарында, Астана қаласының орта мектептерінде ұлағатты ұстаз, арнайы дизайн орталықтарында, мекемелерінде, полигра-фияларда кәсіби суретші, дизайн-иллюстратор, дизайнер жобалаушы болып қызмет атқаруда.

Біздің түлектеріміз, біздің мақтанышымыз. Негізі, осындай жетістік-терге жетудің сыры ғылыми, оқу-әдістемелік және тәрбиелік мәні жоғары жұмыстардың кафедрада жүйелі түрде жүргізіліп тұруында. Сонымен қатар, әрине кафедраның профессор оқытушыларының ғылыми және кәсіби

біліктілік деңгейлерінің жоғарылығы маңызды болды.

Қазіргі егемен еліміздің болашақ жастарына патриоттық, эстетикалық тәрбие беруде осындай шығармашылық көрмелер, ғылыми ізденіс жұмыстар мен жастарға жүйелі түрде білім мен ұлттық тәрбие беруде Бейнелеу өнері және сызу мамандығының атқаратын рөлі өте зор. Кеңес заманында айтылған «барлығын кадр шешеді» деген ұран, негізінен қазіргі білім беретін оқу орындарында білім сапасын жетілдіруге, ғылымды дамытуға әлі де болса маңыздылығын жоғалтқан жоқ десем қателеспейтін шығармын.

Мамандықты одан әрі қарай дамыту үшін, дамыған елдердің білім берудегі жаңа технологияларымен танысу мақсатында 2010 жылы Н.Ә. Назарбаевтың Халықаралық «Болашақ-2010» бағдарламасы аясында жарияланған Республикалық конкурсқа қатысып, шет елдің жоғары оқу орнында 1 жылдық ғылыми тағлымдамадан өтуге жолдаманы жеңіп алдым. Халықаралық бағдарламаға қатысуымдағы негізгі мақсатым, болашақта осы Бейнелеу өнерін орта мектепте оқыту әдістемесі бойынша жаңа «Методология художественного образования» атты оқулықты дайындап баспадан шығару, шет елдің танымал ғалымдарымен бірлесе отырып ғылыми ізденіс жұмыстарын жүргізу, ғылыми конференциялар ұйымдастыру мәселелерін шешуге байланысты келісім шарт жасау болатын.

Жылдық тағлымдаманы өтуге, әлемге танымал Мәскеу педагогикалық мемлекеттік университетінің «Көркем сурет және графика» факультетін таңдадым. Себебі, бұл факультетте өзім 1987 жылдан 2 жылдық тағлымдамада, 1989 жылдан 3 жылдық аспирантурасында, 2001 жылдан 3 жылдық докторантурасында білім алып, Диссертациялық Кеңесінде сәтті қорғап шыққан едім. ТМД мемлекеттерінің ішінде әлемге ғылыми еңбектерімен танымал ғылыми деңгейлері жоғары ғалымдар: Ресей Білім академиясының, Ресей Көркем өнер академиясының академигі С.П. Ломов, педагогика ғылымдарының докторлары, профессорлар: Е.В. Шорохов, А.С. Хворостов, С.Е. Игнатъев, В.В. Корешков, С.П. Роцин қызмет атқарып жүрді және біздің мамандық бойынша жалғыз Диссертациялық Кеңес жұмыс істеді.

Тағлымдаманың жоспары бойынша барлық ғылыми, оқу-әдістемелік жұмыстарды толықтай аяқтап, 2011 жылы қыркүйекте елге оралдым. Өкінішке орай, «Бейнелеу өнері» кафедрасы 2011 жылы мамыр айында маған түсініксіз жағдайда жабылып қалған. Биыл 2025 жылы, міне осы жоғарыда айтылған «Бейнелеу өнері» кафедрасының ашылғанына 20 жыл толып отыр. Осыған орай, біздің Мемлекет басшымыз Қасым-Жомарт Кемелұлы Тоқаевтың еліміздің дамуын жүзеге асыруға байланысты алғашқы халыққа арнаған «Жаңа Қазақстан» атты, елді өркендетудің негізгі қағидаларын орындауға [1], осы «Бейнелеу өнері және сызу» мамандығының болашақта қосар үлесі зор екендігін және оны іс жүзінде жүзеге асыруға болатындығын түсіндіруге осы саланың маманы ретінде осы мақалам арқылы бөліскенді жөн деп санаймын.

Енді осы Мемлекет басшымыздың мемлекетіміздің дамуына байланысты тапсырмаларына рет ретімен тоқталуды жөн көріп отырмын. Білім саласы қызметкерлерінің республикалық тамыз кеңесіне қатысушыларына арнаған

құттықтауында да осы мәселеге кең тоқталған болатын. 2023 жылдың 24-25 тамыз аралығында елдің 20 өңірі бойынша білім қызметкерлерінің республикалық «Әділетті Қазақстан: сапалы білім, адал ұрпақ, табысты ұлт» атты тамыз кеңесіне Президент құттықтауын Премьер-Министрдің орынбасары – Еңбек және халықты әлеуметтік қорғау министрі Тамара Дүйсенова таныстырды. Онда *«Сапалы білім беру бәсекеге қабілетті, өркениетті ел болудың кепілі. Адамзат тарихындағы жетістіктің барлығы ілім, ғылымның жемісі екендігі сөзсіз. Сауатты ұрпақ өсіру арқылы ғана ұлттың жаңа сапасын қалыптастыра аламыз. Ұлт ұстазы Ахмет Байтұрсынұлы «Мектептің жаны мұғалім, мұғалім қандай болса, мектебі һәм сондай болмақшы», деген. Еліміздің ертеңі жас ұрпақтың білімді, еңбекқор әрі отаншыл болуына байланысты»,* - деді Мемлекет басшысы өзінің құттықтауында [2].

Тағы бір атап өтетін мәселе, Түркістан қаласында өткен Ұлттық құрылтайдың «Әділетті Қазақстан – Адал азамат» тақырыбына арналып, ұлтымыздың келешегі үшін талқыланған өзекті мәселелерді орындау керектігі баса айтылды. Президенттің пікірінше, Әділетті Қазақстанды құру министрлер мен әкімдердің ғана міндеті емес екендігін ескертті. Оған бүкіл қоғам болып жұмылып, ең бастысы, әр азаматтың сана-сезімі жаңғырып, дүниетанымы және өмірлік ұстанымдары өзгеруге тиіс екендігін баса айтты. Президенттің өте маңызды деп атап өткен бағытында, ол өскелең ұрпақтың тәрбиесіне мән беру арқылы отаншылдық, адамгершілік, білімпаздық, нағыз маман болу, үнемшілдік, еңбекқорлық, ел мен жерге деген жанашырлық сияқты асыл қасиеттердің қоғамда бәрінен биік тұруға тиіс деген тың бастама ұсынды.

Осындай ізгі қасиеттің бәрін бойына сіңірген жанды «Адал азамат» деген бір ауыз сөзбен сипаттауға болады дей келе, Мемлекет басшысы біздің қоғамымызда адал азаматқа тән қасиеттер әрбір жастың бойынан табылуы керек деді [2]. Сонымен қатар, ұлттың жаңа болмысы білім, ғылым және мәдениет саласын дамыту арқылы қалыптасатынын ерекше және баса айтып өтті. Осы айтылған тың бастамалардың орта мектептен бастап, жоғары оқу орындарында және қоғамда жүзеге асырылуына Бейнелеу өнері және сызу мамандығының толық мүмкіншілігі бар.

Қазіргі жаңа ақпараттық технологияның қарқынды даму барысында, ұрпақ тәрбиесіне баса мән беріп, жастарымызды мектеп қабырғасынан бастап, мәдениеттілікке, ұлттық салт дәстүрге жетелеу біздің кезек күттірмейтін міндетіміз екендігі айқын.

Бүгінгі интернет дәуірінде қазіргі жас ұрпақтарымыз әлеуметтік желі арқылы батыстың теріс тәрбиесіне уланып, соған еліктеп жатырғаны бізді алаңдатпай қоймайды. Біз, Мемлекет басшысы айтқандай, қазірден бастап, жастарымызды ұлттық тәрбиеге қарай дұрыс бағыттамай, дұрыс жолды көрсете алмасақ, бұл біздің Егемен ел ретіндегі қалыптасу болашағымызға – өте қауіпті үрдіс болары сөзсіз деді.

Соңғы кездері ғаламтор арқылы жат діни ағымдардың да құрығына түскен жастарды да естіп жатырмыз. Ұрпақтың бойында жаман әдет болса,

бұл – ең алдымен, үлкендердің кінәсі болмақ. Сол сияқты қазіргі мектеп, тек сапалы білім берумен ғана шектелмей, тәлім-тәрбиенің ордасы болуы өте маңызды. Баланың бойына біліммен қатар адамгершілік құндылықтарды сіңіру – ұстаздың міндеті. Осыған орай балабақшадағы және мектептегі тәрбие ісіне бәріміз қоғам болып мән беруіміз керектігіне, сондай-ақ оны жүзеге асыруға әрбір қазақ азаматы белсене атсалысуы қажет деп жалпы тәрбиеге байланысты мәселеге президентіміз тоқталған болатын [2].

Мемлекет басшысы, балалар арасында жалпы адамзаттық және ұлттық құндылықтарды дәріптеген абзал және оқушылар мектеп бітіргенде, ең алдымен, адал азамат болып шығуы керектігін, отаншылдық және мемлекетшілдік қасиет әр баланың бойынан табылуы қажет екендігін айта келе, балалар мен жасөспірімдерді тәрбиелейтін патриоттық ұйымдардың жұмысын жандандырған жөн деп, жастар тәрбиесіне мән беру қажеттілігін тағыда ерекше атап өтті. Бұл жерде мен айтар едім, ешқандай тәрбие беруге байланысты жаңадан ұйымдар ашудың қажеттілігі жоқ, тек қолда бар ресурстарымызды, соның бірі ретінде Бейнелеу өнерінің мүмкіншіліктерін дұрыс пайдалана білуіміз қажет.

Егемен еліміздің көркейіп дамуына ғылымның, білімнің және өнердің қосатын үлесі ерекше екені айқын. Қазіргі таңда қоғам бәсекелестігіне төтеп бере алатын ұлтжанды, жан-жақты өнерлі, мәдениетті, жоғары білімді, кәсіби маман дайындау да басты мәселеге айналып отырғаны ғалымдар мен мектеп ұстаздарына белгілі.

Осыған байланысты жастарымыздың бойындағы ұлттық сана мен кәсібилікті жаңаша жетілдіруге байланысты 2024 жылы 15 наурызда мемлекет басшысы Қасым-Жомарт Кемелұлы Тоқаев Атырау қаласында өткен Ұлттық құрылтайдың «Адал адам - Адал еңбек – Адал табыс» атты үшінші отырысында да осы мәселені ерекше атап өткен болатын. Мақаланың мақсаты ол еліміздің рухани дамуына серпін беретін негіздерді талдай келе, ең маңыздысы, жастарымыздың бойына ұлттық сана сезімді жаңаша қалыптастыруға бағыт беру деді [3].

Міне, осы жоғарыда Мемлекет басшысы тізіп берген тапсырмаларды іс жүзінде орындаудың бір бағыты ретінде Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінде «Бейнелеу өнері» кафедрасын қайтадан ашып, «Бейнелеу өнері және сызу» мамандығы бойынша суретші-ұстаздарды жаңаша көзқараспен дайындауды қолға алу қазіргі қоғамдағы біздің басты міндетіміз деп ойлаймын. Бұның барлығын жүзеге асыруға ғалымдарымызбен профессор-оқытушыларымыздың ғылыми-практикалық ұйымдастыру деңгейлері толық жеткілікті.

Қорыта келе, Президентіміз Құрылтайда, «біздің алдымызда үш айрық жол тұр: «құлдырау», «тоқырау» немесе «өрлеу» деген болатын. Біз әрдайым «өрлеуді таңдаймыз» деді [3]. Демек, еліміз өрлеу үшін, мемлекеттік тілімізді, халқымыздың тарихын, мәдениетін, өнерін білетін, қазақтың жанын ұға алатын, өз саласының бәсекеге төтеп бере алатын нағыз жаңа маманын дайындауға мектеп қабырғасынан бастап тәрбиелеуге барлық мүмкіншіліктерді тиімді пайдалануымыз қажет.

Жаңа ғасырдағы өмірдің, жаңа технологияның ағымынан қалыспай ілесуге ықпал жасайтын ғалымдар мен мамандардың біліктіліктеріне талдау жасайтын болсақ, бізде әліде болса өмірдің жаңа талаптарының қыры мен сырын меңгеруге жаңаша көзқарас қалыптастыруымыз қажет сияқты. Байқап қарайтын болсақ, қай елдің ғылымы мен білім деңгейлері үнемі даму үстінде, сол мемлекеттердің экономикасы, халықтарының тұрмыс жағдайы, бәсекеге қабілеттілігі жоғары екендіктерін, қиындыққа қарсы тұра алатындықтарын дәлелдеп отыр. Бұдан шығаратын қорытындымыз, қалай деген де, ғылымы мен білімі дамыған елдердің болашақтары айқын екендігіне іс жүзінде көзімізді жеткізуде.

Сондықтан еліміздің егемен ел болып одан әрі дамуы тек білікті мамандарымызға, саналы жастарымызға, сапалы ұлттық білімге, ғылымға, ұлттық ерекшеліктерімізге тікелей байланысты болмақ. Білім - адамзат баласының болашағы десек, ал білімді азамат сол мемлекеттің ең қуатты, әрі сарқылмас адами капиталы және байлығы деп текке айтылмаса керек. Әрбір мемлекеттің алдында, президентіміз атап өткендей, өзінің білімі мен ғылымын дамыту проблемасы, өзінің ұлттық ерекшелігін ескере отырып, дұрыс жолын таңдай білу міндеттері тұр.

Егемен алғаннан бері, қазірдің өзінде кейбір жоғары оқу орындарында еліміздің білім сапасын көтеру мен ғылымын дамытуға әр түрлі ізденіс жолдары қолданылып, оларға қыруар қаржыларда жұмсалып келеді. Сондықтан біз қазіргі таңда, өзіміздің ұлттық ғалымдарымызға, менталитетімізге негізделген ғылыми мектеп, ғылыми орта қалыптастыруды қолға алғанымыз жөн деп санаймын. Бұл мәселені шешуге ықпал жасайды деген оймен мынандай ұсыныстарым бар:

біріншіден, әліде болса белді университеттердің базаларында әр түрлі мамандықтар бойынша ұлттық ғылымды дамытып, білім беру сапасын жетілдіруге белсенді үлес қоса алатын ғалымдарымыздың мүмкіншіліктерін қазірден бастап жүйелі түрде пайдалануға мемлекет, Білім министрлігі тарапынан ерекше көңіл бөлініп, қолдау жасалса;

екіншіден, зейнет жасына жетті деп, зейнеткер жасына келсе де, әлі белсенділік танытып, жылда жарық көріп жатырған ғылыми, оқу-әдістемелік еңбектерін, жарияланымдарын ескермей, құрметті демалысқа жіберуді тоқтатып, Білім министрлігі тарапынан жаңа заң жобасы қабылданса;

үшіншіден, Білім министрлігі ғылымның әр салалары бойынша белсенді ұлттық ғалымдарымызбен пікірлесіп, ұсыныстарының негізінде, қалаған университеттерінің базаларында ғылыми орталық ашуларына немесе ғылыми мектеп қалыптастыруларына жағдай жасаса. Бұл ұсыныстарды жүзеге асыру үшін, ғалымдарымыздың ғылыми белсенділігіне толық талдау жасалуы тиіс, оның ішінде: жылдағы жарық көрген ғылыми мақалалары, оқулық, оқу-әдістемелік немесе монографиялары, ғылыми форум мен конференцияларға қатысуы, студенттердің ғылыми жұмыстарымен белсенді айналысуына, конференцияларға қатысуына жетекшілік жасағаны жайлы соңғы 5 жыл көлеміндегі мәліметтері міндетті түрде ескерілуі қажет.

Қортындылай келе, егемен еліміздің ұлттық білімінің сапсын көтеруге, ғылымын президенттің жаңа талаптарына байланысты дамытуға, жаңа мемлекеттік стандарттар мен жаңа буын оқулықтар толық шеше алуы мүмкін емес, тек, уақытша ғана ықпал жасай алады. «Жаңа Қазақстанның» ғылымы мен білімінің түбегейлі ұлттық болып қалыптасуына, бәсекеге қабілетті боларына «ғылыми мектеп, ғылыми ортаның» рөлі өте маңызды екендігін естен шығармай және оны іске асыруға әрбір ғалым мен білім беру саласының оқытушылары барлық күш жігерлерін, білімдерін арнауы қажет.

Әдебиеттер:

1. Тоқаев Қ.К. Міндет-жеті түрлі ілім білетін ұрпақ тәрбиелеу. Егемен Қазақстан, Нұр-Сұлтан, 19 тамыз, 2019
2. Мемлекет басшысы Қ.К.Тоқаевтың ІІ Ұлттық құрылтайда сөйлеген сөзі. 17 маусым, 2023 <https://quryltai.kz/kk/article/vystuplenie-glavy-gosudarstva-na-ii-zasedanii-natsionalnogo-kurultaya>
3. Мемлекет басшысы Қ.К.Тоқаевтың ІІІ Ұлттық құрылтайда сөйлеген сөзі. 15 наурыз, 2024 <https://quryltai.kz/kk/article/vystuplenie-glavy-gosudarstva-na-iii-zasedanii-natsionalnogo-kurultaya>
4. Аманжолов С.А.Бейнелеу өнерін оқытуәдістемесі, Л.Н.Гумилев атындағы ЕҰУ, 2010, - 342 б.
5. Аманжолов С.А. «Бейнелеу өнерін оқытудың қазіргі жағдайы мен жастарға тәрбие берудегі рөлі» // Қазақ ұлттық өнер университетінің Ғылыми жинағы, 08 ақпан, 2019. 31-37 б.
6. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе, М.: Агар, 2000. - 256 с.
7. Игнатъев Е.И. Психология изобразительной деятельности детей, Учпедгиз, М.: 1961.- 267 с
8. Ломов С.П., Аманжолов С.А. Методология художественного образования. М.; Прометей, 2011, -188с.

Prokopchuk Viktoriia

RESEARCH WORK AS AN ESSENTIAL FACTOR IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE MUSICIANS-TEACHERS

*Прокопчук В.И., кандидат педагогических наук,
доцент кафедры народно-инструментального исполнительства
Факультет музыкального искусства*

Ровенского государственного гуманитарного университета, Ровно, Украина

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА КАК НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ ФАКТОР ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ МУЗЫКАНТОВ-ПЕДАГОГОВ

Currently, in Ukraine, the reform of higher education is aimed at the development of a highly professional young generation focused on the growth of a modern state, competitive in the international community. These educational tasks set

new requirements for the quality training of highly qualified specialists in higher education, capable of achieving successful professional self-realization.

One of the most important factors in the effective preparation of highly qualified, competitive specialists in higher education, particularly in music and music-pedagogical fields, who are able to effectively and creatively perform professional tasks in their future practical activities while using innovative approaches, methods, and technologies, is scientific work. This logically leads to the research area, where student scientific problem groups, as an effective form of search and research activity, emerge as an important factor and integral component of professional training for students, including those in music and music-pedagogical specialties.

In this regard, the aim of this article is to define the theoretical foundations of scientific research work for students in general, as well as to reveal the features of the work of student scientific problem groups as one of the effective forms of scientific and research activity for students of music and music-pedagogical specialties and an essential factor in their professional growth.

Achieving this goal involved analyzing scientific, scientific-methodical, and meth

odological literature to study the current state of research on this issue; synthesizing and systematizing scientific sources to define key concepts of the outlined topic; and summarizing the author's own pedagogical experience in organizing and leading a student scientific problem group for future musician-teachers as an important factor in their professional and personal development.

In recent decades, a number of scientific works have been published, focusing on the development of scientific work in higher education, the peculiarities of organizing and teaching research activities, the preparedness of students for research work, the formation of a creative personality in students during scientific work, the development of a scientific culture among teachers, etc. (E. Antonova, G. Artemchuk, V. Beletsky, P. Gorkunenko, V. Ereemeeva, V. Kovalychuk, T. Krystopchuk, N. Kushnarenko, N. Mironchuk, V. Nesterenko, N. Puzyreva, O. Rudnitskaya, A. Severin, N. Sidorchuk, I. Sinevich, S. Sysoeva, E. Spitsyn, Yu. Turanov, V. Sheiko and others).

The analysis of research and publications allows us to trace the development of scientific research, which was formed based on the intensive growth of scientific activity in higher education institutions in Ukraine, strengthening ties with educational institutions at the primary and secondary levels to improve the educational process and directly enhance the quality of professional training of students.

Scientific and research work in higher education institutions is an essential component of the educational process and is conducted with the aim of integrating scientific, educational, and practical activities in the higher education system, as indicated by national legislation (Law of Ukraine «On Education», Law of Ukraine «On Higher Education», Law of Ukraine «On Scientific and Scientific-Technical Activity» etc.) [2; 4; 5].

Organized and systematic search and research activities for students, particularly in music and music-pedagogical specialties, is one of the most important fac-

tors in the formation of the creative potential of future specialists, capable of effectively solving future professional tasks and achieving successful self-realization.

Scientific research work is a set of forms and methods of scientific, methodological, creative, and organizational nature aimed at engaging students in addressing scientific problems in accordance with their chosen specialty within the educational process and/or beyond it. Scientific activity is an integral part of the professional-pedagogical training of students throughout their study period, which primarily directs them toward independent creative research and professional-creative self-realization. It ensures a deep understanding of the essence of pedagogical phenomena and involves explaining, analyzing, summarizing, establishing connections and relationships of the studied processes, theoretical and experimental justification of facts, discovering patterns using scientific methods of knowledge [1].

At the same time, scientific research activities, by identifying talented youth, expand the scientific potential of the country, form the future potential reserve of scientific and scientific-pedagogical personnel, thus becoming a forge for young scientific staff for universities where they study.

One of the effective forms of student research work are student scientific problem groups, scientific societies, scientific-creative laboratories, associations, clubs, sections, etc.

Student scientific problem groups are created within university departments with the goal of acquiring research skills for students, both for applying acquired knowledge in practice within the educational environment and in their future professional activities. Additionally, working in a group fosters interest and the need for scientific work, provides an opportunity to master research methodology, enhances self-organization, and promotes a conscious attitude towards learning, activates independent cognitive activity, broadens and deepens knowledge, develops critical, analytical, and synthetic thinking, and allows for creative self-expression and self-realization. Moreover, student group work can aim to involve students in the research activities of the department and educational institution.

An example of the work of a student scientific problem group is the «Art Cinema Club “Outstanding Musicians of the World”», which operates at the Department of Folk Instrument Performance at the Faculty of Musical Arts, Rivne State Humanitarian University (supervised by Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor V. Prokopchuk). The group is an important and effective tool for the professional training of highly qualified, competitive music educators and musicians-instrumentalists [10].

Students from any year of study who have shown an inclination for independent scientific research work, as well as students interested in the research topics and wishing to contribute to solving a specific scientific problem, can be involved in the student scientific problem group.

The activities of the student scientific problem group are carried out in accordance with the Laws of Ukraine: «On Education», «On Higher Education», «On Scientific and Scientific-Technical Activity», «On Innovative Activities», as well as the normative-legal framework of the relevant ministry, and the documents and reg-

ulations of the educational institution (University Charter, Regulations on Student Groups, etc.) [2; 3; 4; 5].

In its work, the student scientific problem group is guided by the following principles: voluntariness, scientific rigor, systematics, democracy, academic integrity, openness and transparency in operations, individual and collective responsibility, equality of all its members, organic connection of research work with the educational process of the department/educational institution, stimulation of the development of creative self-expression, etc. Accordingly, the activities of the student group are related to the direction of the department under which it was created and its scientific research, align with the goals of academic disciplines, intertwine with the practical needs of the specialty, and reflect the contemporary issues of the pedagogical environment [7; 10].

The main tasks of the student scientific problem group are:

- to increase the level of professional mastery of students by activating the educational process, deepening the study of educational material, and applying modern techniques and methods of understanding fundamental and specialized disciplines;
- to develop students' interest and need for research activities;
- to deepen the study of the current scientific potential of a particular field of knowledge and its application in practice, including future professional activities;
- to study and implement promising domestic and foreign experiences in education and future professional activities;
- to expand scientific erudition, experience in conducting scientific research, and master modern research methodologies;
- to master modern methods and techniques for solving scientific and creative tasks independently and in team work;
- to foster a creative attitude towards scientific inquiry, an interest in self-education and self-development, and increase students' scientific activity;
- to activate creative self-expression, self-realization, and self-education;
- to form creativity, social activity, and collectivism, and foster responsibility, independence, and tolerance;
- to promote the intellectual, creative, and moral-spiritual development of the individual.

The results of the students' research work in the «Art Cinema Club “Outstanding Musicians of the World”» can be presented at conferences, seminars, roundtables, forums, meetings, discussion clubs, contests, lectures-debates, art events, concert programs, scientific-artistic projects, lecture-concerts, thematic and creative evenings, literary-artistic meetings, etc.

It is worth noting that the form of the student group («Art Cinema Club “Outstanding Musicians of the World”») offers great opportunities for watching and discussing scientific-popular, documentary, and feature films about composers, musicians, and outstanding figures of the world of the arts for educational purposes. Additionally, this form allows for viewing video recordings of competitions, concerts,

seminars, and master classes by renowned educators, musicians, and performers, which deepens the formation of students' general and special (professional) competencies.

Participation in the cinema club enriches the educational process as a whole, allows for a sequential and holistic formation of students' artistic, aesthetic, and scientific worldview, expands professional experience, forms musical artistic and aesthetic experience, fosters students' culture of music listening, interpersonal communication, and dialogue skills, including professional dialogue, and more.

Moreover, students have the opportunity to immerse themselves in various styles of musical art and performance, and through discussions, they become aware of their own aesthetic and professional preferences, seek individual paths for professional development, creative realization, and self-expression.

At the same time, the members of the student scientific problem group present the results of their scientific-creative searches in scientific reports, abstracts, and theses (for example, on the life and work of a prominent figure in the arts, the features of a musical style, or the writing and structure of a musical composition) at lecture-concerts, thematic evenings, literary-artistic meetings with figures of the arts, and so on. In this process, students systematically and consistently master research methodology, expand their scientific experience, and, importantly, develop a culture of professional communication [7; 10].

The student scientific problem group «Art Cinema Club “Outstanding Musicians of the World”» provides an opportunity to address a wide range of pedagogical and art history tasks, which allows us to consider this form of extracurricular work not only as an educational event but also as an essential, integral part of the student's educational, including performance, practice (preparation of musical works for concerts). Students' work in the group, particularly their involvement in various forms of research activities, fosters interest and need for scientific research. For instance, students prepare reports, presentations, articles, video presentations, organize exhibitions, create thematic audio and film libraries, media presentations, develop scripts for creative events, thematic literary-musical meetings, lecture-concerts, musical journeys, select musical accompaniments for events, costumes, interiors, etc.

It is important to note that the «Art Cinema Club “Outstanding Musicians of the World”» group helps students in preparing for the theoretical colloquium in the academic subject "Main Musical Instrument," which is an essential component of it. For example, students acquire the skills of writing annotations for a musical work or the creative life of a composer, which is one of the mandatory tasks for the theoretical colloquium, thereby deepening the studied material. This, in turn, activates their scientific activity, fosters their interest and scientific worldview [9].

Moreover, the content and genre diversity of the films and materials for viewing allows students to explore visual arts, choreography, ballet, literature, art history, regional studies, etc., thereby deepening and expanding interdisciplinary connections and creating a foundation for holistic artistic thinking. This, in turn, enables the realization of a poly-artistic content of artistic education within the academic process.

Additionally, students learn to understand that any research work is a painstaking process that requires skill, curiosity, patience, creativity, as well as professional and personal culture. An essential aspect of this culture is the adherence to the principles of academic integrity and the avoidance of academic plagiarism in scientific (creative, educational) activities, to ensure trust in the results of creative scientific achievements [9]. These provisions on academic integrity are regulated by the Laws of Ukraine: «On Education», «On Higher Education», «On Vocational Education», «On Scientific and Scientific-Technical Activities» and others [2; 3; 4; 5].

The student scientific problem group «Art Cinema Club “Outstanding Musicians of the World”» has its own characteristics, particularly combining purely research, pedagogical, and broadly understood art history aspects, specifically:

- introducing students to the best examples of performance mastery in world musical art to address practical educational and performance tasks;
- deepening professional competencies by expanding knowledge of classical and contemporary musical art, music history, musical-instrumental performance;
- forming practical auditory experience and performance culture in students;
- optimizing the development of independent creative research skills, mastering research methodology and technologies, and accumulating experience in conducting research activities;
- raising the level of professional, including performance mastery, and fostering the culture of interpersonal and professional communication;
- developing public presentation skills for creative and scientific work results;
- encouraging creative self-expression and fostering independence and responsibility.

Let's consider an example of one of the group's meetings. Together with their teachers, students choose a topic / problem for the event (an outstanding event, an important anniversary, the birthday of a composer, performer, educator, etc.), define the forms of presenting the results (writing a script for the event, preparing reports and abstracts, selecting a film for viewing and subsequent discussion, choosing works for performance, etc.). For example, the student scientific problem group «Art Cinema Club “Outstanding Musicians of the World”» held an artistic event on the topic «”Melody” by M. Skoryk: The History of Creation and the Phenomenon of Success (on the 85th anniversary of the composer's birth)». The celebration of one musical work – the profound «Melody», which is the most frequently, performed work and symbol of Ukraine, as well as the most recognizable piece by its author – the outstanding Ukrainian composer, National Legend of Ukraine M. Skoryk, brought together a large number of students and teachers [10].

Students shared their scientific-creative searches with the guests of the event: unknown pages of the composer's creative life, features of his piano legacy and musical handwriting, and reports on the music written for films by the outstanding composer were presented. Students also offered their interpretation of M. Skoryk's music as a symbol of national resilience and unity of Ukraine, which is especially important today.

The viewing of the film «High Pass» (director V. Denysenko), for which M. Skoryk composed the music in 1982, generated significant interest and sparked deep discussion. In this film, which tells the story of the difficult post-war period in Galicia, Skoryk's «Melody» almost becomes the main character, helping the viewer (listener) to immerse themselves in the plot, understand its unsaid aspects, and feel the complex fate of the main characters.

Special attention was paid to the performance of M. Skoryk's «Melody», which was played multiple times during the event in various arrangements: for piano, for violin and piano, for two pianos (6 hands), and for vocal parts (vocalize), etc.

Thus, the student scientific problem group is one of the effective forms of scientific, research-oriented work and an important factor in the professional growth of students in music and music-pedagogical specialties. The experience of the student scientific problem group «Art Cinema Club “Outstanding Musicians of the World”» demonstrated that the application of research and creative methods deepens professional competencies, expands knowledge of classical and contemporary musical art, music history, and musical-instrumental performance, improves professional and performance mastery, and enhances the demonstration of the results of students' creative and scientific work.

Literature:

1. Антонова О. Є., Єремєєва В. М., Мирончук Н. М. Методика організації науково-педагогічних досліджень: метод. посібник. Житомир, 2018. 76 с.
2. Закон України «Про вищу освіту» № 1556-VII від 17.11.2024. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>
3. Закон України «Про інноваційну діяльність» № 40-IV від 31.03.2023. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/40-15#Text>
4. Закон України «Про наукову і науково-технічну діяльність» № 848-VIII від 15.11.2024. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/848-19#Text>
5. Закон України «Про освіту» № 2145-VIII від 01.01.2025. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>
6. Ковальчук В. В. Основи наукових досліджень : навчальний посібник. Київ : Слово, 2009. 240 с.
7. Прокопчук В. І., Корейчук М. П. Студентські наукові проблемні групи у професійній підготовці здобувачів освіти музичних спеціальностей. *Естетика і етика педагогічної дії: збірник наукових праць* / Інститут пед. освіти і освіти дорослих ім. І. Зязюна НАПН України, Полтавський нац. пед. університет ім. В.Г.Короленка. Полтава; Київ, 2024. Вип. 29. С. 181–191. DOI: <https://doi.org/10.33989/2226-4051.2024.29.306166>
8. Прокопчук В. І., Смально М. Ф. Мистецько-освітній проєкт «Знаменні та пам'ятні дати»: ціннісно-виховний потенціал. *Мистецтво та освіта: науково-методичний журнал*, 2022. № 1-2 (103-104). С. 57–62. DOI: [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2022-1-2\(103-104\)-57-62](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2022-1-2(103-104)-57-62)
9. Прокопчук В. І., Яковенко Л. П. Самостійна робота у фортепіанному класі. Робочий зошит IV з курсу «Основний музичний інструмент»: навчально-методичний посібник для здобувачів вищої освіти музично-педагогічного

- напряму IV року навчання за спеціальністю 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)». 2-ге вид., перероб. і доп. Рівне : О. Зень, 2023. 132 с.
10. Студентська наукова проблемна група «Мистецький кіноклуб “Видатні музиканти світу”»: Рівненський державний гуманітарний університет. URL: <http://surl.li/qscqj>
 11. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності: підручник, 6-те вид., переробл. і доповн. Київ : Знання, 2008. 310 с.

Lomov S.P.
Amanzholov S. A.
Egorova M.

THE ROLE OF AESTHETIC EDUCATION IN THE PROCESS OF FORMATION OF A COMPREHENSIVELY DEVELOPED PERSONALITY OF PRIMARY SCHOOL AGE

Ломов С.П.
доктор педагогических наук, профессор, академик РАО и РАХ, Научный руководитель Художественно-графического факультета ИИИ МПГУ
Аманжолов С.А.

доктор педагогических наук, профессор кафедры методики преподавания изобразительного искусства имени Н.Н. Ростовцева, ХГФ ИИИ МПГУ
Егорова М.

РОЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ВСЕСТОРОННЕ РАЗВИТОЙ ЛИЧНОСТИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Эстетическое воспитание играет важную роль в формировании личности, так как оно способствует развитию творческого мышления, эмоциональной восприимчивости и культурного самосознания.

В целом эстетическое воспитание средствами изобразительного искусства формирует вкус и восприятие прекрасного. Человек начинает замечать и ценить красоту в окружающем мире, что обогащает его жизнь и повышает качество его существования.

Тот факт, что опыт произведений искусства является адекватным только как живой опыт говорит больше, чем что-либо о связи между наблюдающим и наблюдателем, о психологическом катарсисе как условии эстетического воспитания. Теодор В. Адорно в своей книге эстетическая теория говорит о том, что живым произведение искусства становится только тогда, когда у него появляется зритель. В общем и целом, он весьма критично относится к синтезу искусства и эстетики, утверждая, что одно другое породить не может. Так же он уточняет, что далеко не каждое произведение искусства способно благоприятно повлиять на человека. Теодор В. Адорно поднимает интересную тему, связанную с модой в мире искусства и о ее влиянии на эстетическое восприя-

тие. Несмотря на то, что мода легко позволяет манипулировать собой в коммерческих интересах, она глубоко проникла в произведения искусства.

Мода — это одна из тех фигур, одно из тех художественных средств, посредством которых историческое движение возбуждает органы чувств, а через них и произведения искусства, причем микроскопическими, еле заметными, чаще всего скрытно от самой себя, дозами.

Изобразительное искусство играет важную роль в эстетическом воспитании школьников благодаря своим особенностям. Художественное изображение отражает эстетическое содержание объекта, воплощённое в пропорциональности, изяществе и гармонии. Выразительные средства художественного языка, такие как композиция, рисунок, живопись, светотень и колорит также содержат эстетическое содержание, помогая передавать реальность. Процесс создания произведения вызывает у детей восхищение красотой, радость и возможность выразить чувства через рисунок или живопись, развивая эстетическое восприятие и творческую активность.

Произведения искусства призваны вызывать эмоции и потрясения, открывать новые горизонты в понимании человеческой жизни, психологии, окружающего мира и его конфликтов. Они отражают сложную и многогранную, полную тревог и напряжения жизнь общества, стимулируя развитие личности воспринимающего.

Новое искусство бросает вызов устоявшимся идеалам, вкусам, привычкам и воспоминаниям, которые доминируют в традиционном искусстве, одновременно демонстрируя сложность существования человека в современном мире.

У каждого ребёнка свой взгляд на мир, своё уникальное выражение впечатлений, эмоций и фантазий. В работах детей можно увидеть как отдельные изображения, так и сложные сюжеты, калейдоскоп образов и ярких характеристик. По этому поводу Л.В. Мальцева отмечает, что внимательное изучение природы и творческий полет, разнообразные способы и манеры, приёмы композиции, цвета и ритма — всё это создаёт ощущение удивительного богатства и безграничной широты восприятия мира детьми всех возрастов [9].

Заложено фундамент, на котором формируется личность человека со всеми её богатствами. Этот фундамент должен быть прочным, ведь в рисунках отражаются культурные традиции, взгляды и обычаи страны и региона, особенности быта и трудовых занятий народа. Чем старше ребёнок, тем больше в его творчестве проявляется национальное искусство его родины.

В искусстве ребёнок находит понимание предметов, познание мира и явлений реальности. Он может узнать законы природы и свою гармоничную связь со всем миром. В этом заключается главный смысл искусства и его значение для ребёнка и его творчества. Оно необходимо не только для формирования эстетических представлений и вкуса детей, но и для развития их интеллекта и эмоциональной сферы. Это неотъемлемая часть эстетического воспитания детей. Сегодня эстетическому воспитанию младшего школьника уделяется особое внимание именно на уроках изобразительного искусства. На уро-

как формируется правильное отношение к окружающему миру и эстетический вкус. Учащиеся знакомятся с лучшими произведениями искусства.

Одной из лучших программ по изобразительному искусству является программа под редакцией С.П.Ломова, С.Е.Игнатьева, Н.В.Долгоаршинных [5]. В ней одной из ключевых задач ставится именно эстетическое воспитание школьников, развитие интереса к изобразительной деятельности.

На уроках школьников знакомят с произведениями искусства отечественной и зарубежной культуры, формируя эстетически правильное восприятие. Большое количество часов уделено работе с натуры с использованием различных материалов, таких как: карандаши, акварель, уголь, пастель, восковые мелки, гуашь, тушь и перо, что развивает наблюдательность, развивает эмоциональный отклик на красоту окружающего мира. Изучение декоративного прикладного искусства знакомит учащихся с произведениями искусства предыдущих поколений, воспитывает бережное отношение к опыту предыдущих поколений, расширяет эстетические знания, прививает любовь к родному краю. Много времени уделено тематическому рисованию. На данных уроках дети реализуют ранее полученные знания о своих творческих работах. Им предлагается разработать иллюстрацию на литературное произведение, изобразить сюжет из бытовой жизни. На уроках лепки дети совершенствуют пространственное мышление, развивают память, реализуют эстетическое восприятие окружающего мира [12]. Отдельное место в эстетическом воспитании младшего школьника занимают уроки-беседы об изобразительном искусстве. Проводить данные уроки рекомендуется не только в классе, но и в музеях, краеведческих центрах, архитектурных заповедниках. Что позволяет детям полнее погрузиться в атмосферу изучаемого произведения, обратиться к духовному и эстетическому опыту поколений.

Для преподавания изобразительного искусства в дополнительном образовании чаще используют программы, разработанные такими авторами, как Т.Я. Шпикалова, УМК Б.М. Неменский. В данных разработках также большое внимание уделяется эстетическому воспитанию учащихся, развитию художественного вкуса. Большое количество времени уделяется декоративно-прикладному искусству. На уроках детей знакомят с самобытным творчеством народов России, формируют чувство национальной гордости, уважение к опыту предыдущих поколений. Основной задачей курса является развить у учащихся способность понимать, ценить, сопереживать, формировать эстетический вкус в контексте истории культуры.

Студенты проходили педагогическую практику в художественной студии «Интеллект». Данная студия принадлежит к сфере дополнительного образования. Педагогическая работа заключалась в проведении занятий у детей 8-10 лет. Педагогический эксперимент проводился в соответствии с авторской программой и учетом особенностей возрастной группы. В основу своей программы мы брали программу С.П.Ломова согласно выбранной возрастной группе [5]. Основной задачей было придерживаться принципов программы эстетического воспитания в рамках учебного процесса.

Критерии	Показатели по каждому критерию, соответствующие определенному уровню развития композиционных навыков детей младшего школьного возраста.		
	Высокий	Средний	Низкий
1. Мотивация к познавательной и творческой деятельности	Ребенок активно участвует в учебном процессе, проявляет интерес к изученным темам, техникам, задает много вопросов, активно участвует в обсуждениях.	Ребенок вовлечен в учебный процесс, но периодически нуждается в дополнительной мотивации. Может выполнять задания, но не всегда проявляет инициативу и придерживается знакомых техник при работе.	Ребенок проявляет мало интереса к занятиям, неохотно выполняет задания, скучает на занятиях и не участвует в обсуждениях.
2.Кругозор в области изобразительного искусства	Ребенок знает множество видов и жанров в изобразительном искусстве, может назвать известных художников и их произведения.	Ребенок знаком с базовыми жанрами и видами искусства, может назвать несколько известных художников, но не всегда может назвать их работы.	Ребенок ограничен в знаниях о художественных направлениях, не знает имен художников, имеет минимальное представление о произведениях искусства и их жанрах.
3. Изобразительная грамотность рисунка	Ребенок демонстрирует высокий уровень навыков рисования, умеет использовать пропорции, перспективу и композиционные приемы.	Ребенок овладел основными техниками рисования, может выполнять поставленные задания, но иногда у него возникают трудности с пропорциями и композицией.	Ребенок сталкивается с трудностями в рисовании, не применяет изученные понятия о композиции и пропорциях.
4.Образная выразительность рисунка	Работы ребенка индивидуальны, оригинальные и имеют эмоциональную окраску. Он умеет передавать настроение и смысл через образное мышление.	Работа ребенка имеет некоторую выразительность, но иногда не хватает глубины и оригинальности. Может воспроизводить известные образы, но не всегда использует новые приемы.	У ребенка не хватает выразительности в работах, они могут быть плоскими или однообразными, с отсутствием оригинальности и недостаточной эмоциональной насыщенности.

5. Проявление общей культуры ученика	Ученик вежлив, уважительно относится к другим, активно слушает, умеет конструктивно критиковать и поддерживать работы других детей. Высокий уровень самоконтроля и дисциплины.	Ученик проявляет основные нормы культуры поведения, иногда нуждается в напоминаниях о важности дисциплины, в целом поведение в классе положительное.	Ученик проявляет недостаток уважения и культуры общения с другими детьми и учителем, часто отвлекается от урока и отвлекает других.
--------------------------------------	--	--	---

Исследование влияния эстетического воспитания на развитие творческой личности учащихся успешно достигло своих целей. Мы ставили перед собой задачу выявить ключевые факторы, способствующие эффективному эстетическому воспитанию, проанализировать его влияние на формирование творческого потенциала у детей младшего школьного возраста, а также изучить и систематизировать наиболее эффективные методы, используемые в образовательном процессе для развития эстетического восприятия. В ходе исследовательской работы использовали комплексный подход, включающий анализ существующей научно-методической литературы и анализ результатов творческих работ детей. Полученные результаты подтвердили гипотезу о взаимосвязи уровня эстетического воспитания с развитием таких важных личностных качеств, как самостоятельность суждений, сосредоточенность, способность воспринимать окружающий мир. Более того, анализ данных показал, что эстетическое воспитание не только обогащает эмоциональный мир ребенка, но и способствует развитию его познавательных способностей. Учащиеся, прошедшие целевую программу эстетического воспитания, демонстрировали более высокие результаты в решении творческих задач, демонстрировали большую изобретательность и оригинальность мышления, а также имели более развитое критическое мышление.

В ходе исследования был выявлен ряд ключевых факторов, оказывающих существенное влияние на эффективность эстетического воспитания. К ним относятся: квалификация педагогов, наличие развитой материально-технической базы (специально оборудованные классы для занятий музыкой, изобразительным искусством, театром), интеграция эстетического воспитания в другие учебные дисциплины, создание творческой атмосферы и поддержка инициативы учащихся. Особое внимание уделили анализу различных методов, среди которых наиболее эффективными оказались проектные методы, игровые технологии, интерактивные формы обучения, а также использование современных информационных технологий для расширения доступа к произведениям искусства и обмена творческим опытом. Полученные данные имеют как теоретическую, так и практическую значимость. С теоретической точки зрения исследование расширяет и углубляет существующие представления о ро-

ли эстетического воспитания в формировании личности, подтверждая его значимость не только для развития творческого потенциала, но и для формирования целостной и гармонично развитой личности. С практической точки зрения результаты исследования позволяют разработать рекомендации по совершенствованию образовательных программ и методических материалов по эстетическому воспитанию, а также предложить конкретные практические рекомендации для педагогов, направленные на повышение эффективности их работы. В дальнейшем планируем продолжить исследования в рамках дипломной работы, уделив особое внимание изучению долгосрочного влияния эстетического воспитания на развитие личности. Также намерены разработать модель индивидуализированного подхода к эстетическому воспитанию, учитывающую индивидуальные особенности и потребности каждого обучающегося [1]. Это позволит создавать более эффективные и адаптивные программы, способствующие гармоничному развитию личности и формированию творческого потенциала будущих поколений. Все эти исследования будут направлены на создание более эффективной системы эстетического воспитания, способствующей формированию творчески развитой и гармоничной личности.

Литература:

1. Аманжолов С.А. Роль и значение лично-ориентированного подхода к обучению школьников изобразительному искусству Журнал: Наука и школа, статья в выпуске №5, 2015. 0,37 п.л
2. Андорно В. Теодор. Эстетическая теория/ Пер. С нем. А. В. Дранова.- М.: Республика, 2001. –(Философия искусства). – 527с.
3. Выготский, Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте [Текст] / Л.С. Выготский – М.: Просвещение, 1991. 2
4. Лихачев Б.Т. «Эстетика воспитания» электронное издание
5. Ломов С. П., Долгоаршинных Н. В. Игнатьев С. Е и др. Изобразительное искусство: 1—4 классы: рабочая программа /— М. : Дрофа, 2017.
6. Ломов С.П. Дидактика художественного образования: Монография.-М. Педагогическая академия, 2010.-103с.
7. Ломов С.П. Стратегия опережающего развития художественного образования России в условиях глобализации Современного мира. Методология художественно-педагогического образования в глобальном социокультурном образовательном пространстве. М.: Прометей ,2012г.
8. Лошаков Н.И, Ростовцев Н.Н, Титов Е.П. Методика преподавания рисования в 1-11 классах.-М.: Учпедгиз,1958.
9. Мальцева Л. В. Изобразительное искусство в школе и его назначение Журнал: Общество: социология, психология, педагогика Статья в выпуске: 1-2, 2011 года.
10. Медведь Э.И. Эстетическое воспитание школьников в системе дополнительного образования. Учебное пособие. — М.: Центр гуманитарной литературы «РОН», 2002.
11. Печко Л. П. «Экологическое и эстетическое воспитание школьников». Под редакцией. Москва, 1984г. 240 с.
12. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: Учебник для студентов худож.-граф. фак. пед. инстов. -3-е изд.,доп.И перераб.- М.:АГАР,1998.-252с.

13. Рубинштейн М.М. Об эстетическом воспитании детей / Прив.-доц. М.М. Рубинштейн. — Москва : Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1914.
14. Франсуа Барб-Галль. Как говорить с детьми об искусстве. ООО «Арка», издание на русском языке, 2007,2012,2015,2016,2017,2023.

Akbulatov D.K.

CREATIVE WORK OF A MUSIC TEACHER IN ORGANIZING A SCHOOL FOLKLORE ENSEMBLE

Акбулатов Д.К., педагогика ғылымдарының магистрі
**МЕКТЕП ФОЛЬКЛОРЛЫҚ АНСАМБЛЫН
ҰЙЫМДАСТЫРУДАҒЫ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖҰМЫСЫ**

Қазақ халқының ұлттық музыкалық фольклоры-мәдениетіміздің маңызды да көркем саласының бірі. Ол өзінің жоғары идеялық-көркемдік қасиеттерімен, ешкімге ұқсамайтын өзіндік сипатымен және аса бай ұлттық бейнесімен ерекшеленіп келеді.

Қазақтың кең даласы өзінің ұл-қыздарын ерекше рухтандырып, оларға шығармашылық дарын мен шабыт беріп, түрлі поэтикалық, прозалық, музыкалық туындылардың пайда болуына ықпалын тигізді. Осылайша Ұлы даланың мәдениеті өткір тілдің, жалынды сөздің, әсерлі үннің сарқылмас бұлағына айналды.

Музыкант шығармашылығы әрқашанда халықпен, тыңдаушымен тығыз байланыста болып, осы байланыстың арқасында барынша қоғамдана түсті. Сондықтан ол әр уақытта өз өнерінің тыңдаушыға қалай әсер етуінің мүмкіндігін байқай алатын.

Қазіргі уақытта жоғары білім беру үдерісінде кейбір оқытушылар фольклор элементтерін өздерінше оқыту бағдарламаларына кіріктіріп отырады. Біздің ойымызша, қазіргі студенттерге ұлттық музыкалық фольклордың жастарға бейімделіп бағдарланған репертуарын көбірек пайдаланған жөн. Бірінші кезекте, қазақ тобының студенттері өздерінің генетикалық қабылдау бағдарламаларына сәйкес ұлттық дәстүрлерін, ұлттық музыкасын меңгеріп, фольклордың тыңдаушысы және таратушысы ретінде өсіп жетілулері керек [1,118]. Сонымен қатар, студенттер үшін дәстүрлі музыкалық фольклор репертуарын таңдап талдау өте маңызды. Ұлттық музыкалық фольклорға деген қызығушылық олардың өмірлік маңыздылығына негізделеді, сана белсенділігін арттырады және оқу іс-әрекет қызметін ынталандыра түседі [2, 116].

Мектеп фольклорлық ансамблін ұйымдастырудағы музыка мұғалімінің шығармашылық жұмысының басты мақсаты - оқушылардың көркемдік белсенділігін арттыру, олардың аспапты еркін меңгеруге, музыкаға деген көзқарастарын білдіруге, сол арқылы көңіл-күйін бейнелеуіне көмектесетін импровизация дағдыларын қалыптастыру.

Ансамбль - қатысушылардың әрқайсысы өзінің жеке даралығын сақтай отырып, автордың ойын жүзеге асырудағы жалпы міндеттер мен талаптарға бағынатын ұжымдық музыкаландырудың бір түрі.

Ансамбльде ойнау – қатысушылардың музыкалық шығарманы бірлесіп орындау үшін жауапкершілік сезімдерін тәрбиелеуге ықпалын тигізеді [3, 27].

Оқытушы мұғалім ансамбльді ұйымдастыру барысында оқушылардың мінез-құлқының үйлесімділігін, бір-бірінің жас ерекшелігін, музыкалық даму деңгейін, аспапқа қызығушылығын, олардың аспапты меңгерудегі техникалық дайындығының деңгейін ескеруі тиіс.

Ансамбль мүшелерін іріктеу кезінде мұғалім оқушылардың орындаушылық мүмкіндіктеріне сай келетін партиялар бойынша бөлуді мұқият ойластыруы керек. Мұнда партиялардың қиындықтарын асыра бағалауға да, төмендетуге де жол берілмеуі тиіс. Бірінші жағдайда, оқушы оны тым ұзақ үйренеді және шамасы келмей нашар орындайды, екіншісінде ол ансамбль сабағынан күтілетін шығармашылық қанағаттану нәтижелерін жүзеге асыра алмайды.

Ансамбльдік шығармамен жұмысқа кіріскенде оқытушы оқушыларға шығарманың музыкалық мазмұнының сипатын, нысанын, әрбір партияның мәні мен атқаратын қызметі туралы жалпы түсініктеме бере кетуі абзал.

Ансамбльдің орындауымен шығармашылық жұмыс жүргізуде оқытушы негізгі басты әуеннің анық тыңдалуын, жалпы фактураның әуенді басып кетпеуін, ал бас партиясы жақсы өлшем мен ырғақтық негіз беріп отыруын қамтамасыз етуі тиіс. Ансамбльде орындалатын шығарманың дұрыс қарқынын анықтау, мәтінде көрсетілген барлық екпін белгілерінің баяулауы мен жылдамдықтарын мұқият пысықтап отыру маңызды.

Ансамбльмен жұмыс жүргізудің маңызды элементтерінің бірі оқушылардың сыныптағы репетициясы мен концерттік сахналарда дұрыс орналасуы. Ансамбль мүшелері жинақы түрде және орындалатын партияларына байланысты отырғызылуы тиіс.

Ансамбль сабақтарында қатысушылардың парақтан нотаны бірден оқу дағдыларын дамытуға көп көңіл бөлінуі керек. Жұмысты жеңіл шығармаларды орындаумен және сол үшін ыңғайлы үндестікте, альтерация белгілерінің ең аз санымен және қарапайым ырғақ көрсеткіштерімен бастаған ұтымды.

Бағдарламаны негізсіз қиындату оқушылардың ансамбльде ойнау дағдыларын толық меңгеруіне кедергі келтіріп, бұл шамадан тыс жүктеме олардың сабаққа қызығушылығын төмендетеді.

Мектептегі ансамбль ұйымдастырушы мұғалімнің міндеттерінің бірі - партияларды сауаттылықпен бөлу, репертуар таңдауда жақсы тәжірибелік біліктілік таныту, оның мазмұны, стилі, фактурасы бойынша әртүрлі болуын қамтамасыз ету.

Ансамбль жетекшісі оқушылардан өз партияларын орындауларын, берілген үй тапсырмаларына барынша мұқият қарауды талап етуі тиіс. Әр қатысушының өз партияларын жақсы білуі ансамбльде орындалатын

шығармалардың көркемдік мазмұнын ашып жұмыс істеуге көбірек уақытты бөлуге мүмкіндік береді [4, 54].

Ансамбль ұйымдастырушысы ансамбльдің әрбір мүшесінің психологиясын жақсы түсініп, оның әдеттері мен қызығушылығын байқауы, онымен әрқашанда ортақ тіл табыса білуі; жалпы алғанда бүкіл ұжыммен жақсы байланысқа ұмтыла білуі, оқушыларға өз талаптарын қарапайым тілмен, қолжетімді және сабырлықпен жете түсіндіре білуі міндетті.

Қазіргі жаңа инновациялық ХХІ ғасырда, компьютер адам өмірінің негізгі факторына айналып, әр бала компьютерлік технологияға ие болған кезде, біз өте маңызды нәрсені жоғалтып жатқанымызды түсіне бастаймыз.

Осы тұрғыдан алғанда, әр түрлі деңгейдегі үлкен шоу концерттерде, сонымен қатар кейбір конкурстық қойылымдарында да «минусовкалар» деп аталатын фонограммалардың көптігі алаңдата бастайды. Бірақ, біздің ойымызша, ең жоғары техника ешқашанда жанды дыбыстың сүйкімділігін, туа біткен музыкалық дыбыстардың қалай құрылатынын, оны байқау мүмкіндігін алмастыра алмайды.

Мектеп жағдайында фольклорлық ансамбль ұйымдастыру жұмысы әрқашанда музыка мұғалімінің басшылығымен жүреді. Сондықтан жұмыстың барынша жақсы жүргізілуі көбінесе мұғалімнің оған қаншалықты дайындалғанына да байланысты. Ең алдымен, ол орындаушылық ұжымның репертуарын құрайтын материалдарды терең талдап, ансамбльдің оқу жұмысына кіретін әрбір шығарманы мұқият зерделеп шығуы керек.

Ансамбль ұйымдастырудағы музыка мұғалімінің басшылыққа алатын бірнеше жалпы ұстанымдары бар. Біріншісі - аталған өнер ұжымының қатысушыларын таңдау. Екінші - міндетті түрде ансамбльге қатысушылардың эстетикалық талғамдарының, көзқарастарының көркемдік үйлесімділігі мен қызығушылықтарының болуы. Сондықтан әр ансамбль құрамы бір-біріне сай оқушылардан тұрғаны абзал, олардың мінезі, талғамы, қызығушылығы, даму деңгейі және әрине, аспапты меңгеру деңгейі шамалас болуы шарт.

Бірлескен ойын, әрине, ұжым мүшелерінің шығармашылық қабілетін қалыптастыруға ықпалын тигізеді. Музыкалық сабақтарды өткізу барысында оқу материалдарын анықтау, оны таңдау және бағдарламалық талаптарға сәйкес пайдалана білу, маңызды факторлардың бірі болып саналады. Бұл материалдар музыкалық дамуды, оқытудың әрбір нақты кезеңі үшін қатысушылардың техникалық дайындығын ескере отырып таңдалады.

Шығармалармен жұмыс жүргізу барысында жетекші мұғалім ансамбльдің орындаушыларымен жеке тексеріс жұмысын жүргізуге құқылы. Ансамбль жетекшісі белгілі бір жұмыс кезеңінде ұжымның алдында тұрған міндеттерге сүйене отырып, тексерудің әртүрлі формаларын қолданады.

Мысалы: партияларды қатысушылардың жеке орындауы, топпен орындауы, техникалық қиындықтар туғызатын элементтерін орындау, нұсқаулық материалдарды ойнату және т. б. болуы мүмкін. Топтық тексеруді немесе жеке партияны орындайтын бірнеше оқушыны тексеруді жүргізген жөн, өйткені қатысушылар әріптестері қоршаған ойын кезінде өздерін еркін

сезініп ашыла түседі. Топтық тексеру сонымен қатар мұғалімге шектеулі дайындық уақытын үнемдеуге мүмкіндік береді.

Тағы бір маңызды міндеттердің бірі – ансамбль орындаушыларының шығармадағы техникалық қиындықтарды жеңуі. Шығарманың мазмұнын ашу ансамбль мүшелерінің орындау техникасының барлық элементтерін меңгеруді талап етеді. Алайда, шығарманың көркемдік жағына баса назар аудару керек, ал көркемдік жұмыстың келесі кезеңдерінде – техникалық орындауды жетілдіру. Жалпы жаттығуларда орындау кезінде қатысушылар кейде серіктестерін тыңдау үшін ойынды тоқтатып, шығарманың қалай естілетінін бақылап отыруы керек.

Ансамбльде орындаудың тағы бір ерекшелігі - оқушылардың өз партиясын игеру сапасы үшін жауапкершілік сезімін тәрбиелеу, олардың шығарманың екпіні, ырғақ мәселелері, соққыларда, динамикада бірлікке, дәлдікке қол жеткізуі, бұл орындалатын шығарманың музыкалық-көркемдік бейнесінің бірлігі мен тұтастығын қалыптастыруға ықпалын тигізеді. Жақсы есте сақтау үшін музыкалық шығарманы әрқайсысы төрт – сегіз жолдан тұратын бөліктерге бөлу ұсынылады. Көп жағдайда олар әуен пайда болатын музыкалық фразаларға сәйкес келеді.

Үйренудің бұл әдісі ноталық мәтіннің дәлдігіне қол жеткізуге мүмкіндік береді. Осыдан кейін мұғалім нюанстарды, динамикалық белгілерді қолдануға кірісе алады. Мұнда нота мәтіндегі тиісті белгілерді ұстану қажет. Орындаудың көркемдік жағына және музыкалық мәтіннің таза техникалық дамуына өте мұқият назар аудару қажет. Біреуі екіншісінен бөлінбейді.

Негізгі ансамбльдік дағдыларға «серіктес сезімі», солисттерді есту, тыңдау және олардың музыкалық орындаушылығын жүзеге асыруға көмектесу, өзін-өзі бақылау және өзінің ұжыммен бірлесіп ойнау әрекеттерін, дағдыларын қалыптастыру жатады. Бірлескен ұжымдық ойынға қойылатын маңызды талаптар - шығарманың сипаты мен мазмұнын ансамбльдің әр мүшесі бірдей сезінуі. Ансамбльде бірлесіп ойнау оқушылардан музыкалық мәтінді үзбей, сүйемелдеуді, әуенді тыңдаушыға жеткізе білуді талап етеді.

Концерттік орындаушылық-музыкалық ансамбль ұжымының ең жауапты сәттерінің бірі. Концерттік орындаушылық репетициядан айырмашылығы уақытша қайталанбайтындығында [5, 35].

Біріншіден, концерт кезінде біз ансамбльді тоқтата алмаймыз, сәтсіз фрагментті тағы бір рет қайталап ойната алмаймыз, ескерту жасай алмаймыз, музыкалық шығарманың қарқынын, ырғағын, динамикалық құрылымын өзгерте алмаймыз, жеке топтардың дыбысын теңестіре алмаймыз және т. б. Шығарма бір ақ рет орындалады, бір ақ рет естіледі. Бұл дыбыс арқылы ансамбльдің техникалық және көркемдік орындау шеберлігі байқалады.

Егер орындау сәтсіз шықса, ұжымның барлық алдын-ала дайындаған жұмысы теріс бағаланады. Екіншіден, концерттік орындау кезінде қатысушылар мен ансамбль жетекшісі дайындықтан басқа, жаңа эмоционалды-психологиялық жағдайды бастан кешіреді. Көрермендердің қатысуы орындаушылар үшін үлкен жауапкершілікті қажет етеді.

Концертте орындалатын шығарма, әдетте, әлдеқайда эмоционалды түрде толқумен орындалады. Үшіншіден, концерттік орындау сәті әдеттегі репетициядан ерекшеленеді, өйткені ол ұжымның бірлігін белсендіреді, шығармашылық мәдениетін арттырады, тәрбие процесін күшейтеді.

Сахнада тәртіп талаптарын орындау көрермендерге белгілі бір әсер қалдырып қана қоймай, сонымен қатар ансамбльдің әрбір мүшесінің жауапкершілік сезімін арттырады. Концерттен кейін жетекші мұғалім жіберілген қателіктерге назар аудара отырып, ансамбльдің жеткен жетістіктерінің нәтижелерін талқылап отыруы тиіс.

Осылайша, концерттік орындаушылық сынып жұмысымен тығыз байланыста болуы шарт. Ол, бір жағынан, репертуар мәселесін айқындап толықтыруға мүмкіндік берсе, ал екінші жағынан, ансамбльмен әрі қарай оқу – тәрбие жұмысын жандандыру үшін жаңа бір серпінмен ынталандыра түседі.

Жаңа шығармаларды үйреніп, орындау кезіндегі жұмыстың ұжымдық сипаты, жалпы жұмысқа деген саналы көзқарасты қалыптастыруы ансамбль сыныбының оқу-тәрбие процесін сабақтың тиімді түріне айналдырады.

Баяндаманы қорытындылай келе, «Мектепте халық оркестрін ұйымдастыру» атты өзіміздің элективті курс бағдарламасын ұсынуды жөн көрдік. Элективті курс бағдарламасының мақсаты оқушыларды тәрбиелеу барысында ұлттық музыкалық фольклор шығармаларына деген қызығушылығын арттыру.

Бұл мәселенің шешімі «Мектепте халық оркестрін ұйымдастыру» атты элективті курс бағдарламасы арқылы жүзеге асырылды.

«Мектепте халық оркестрін ұйымдастыру» атты элективті курс бағдарламасының жоспары

Р/с	Тақырыптар атауы	Дәріс	Прак.	СӨЖ
1.	Оқушылардың музыкалық - эстетикалық мәдениетін қалыптастырудағы ұлттық музыкалық фольклор шығармаларының тәрбиелік мүмкіндіктері	1	1	2
2.	Ұлттық музыкалық (фольклорлық) аспаптарының үндік ерекшеліктері	1	1	2
3.	Халық әндері оқушылардың ұлттық музыка фольклорының маңыздылығын ұғынудың баға жетпес құралы ретінде	1	1	2
4.	Ұлттық музыка фольклорының қазіргі жастарға бағдарланған репертуарының көрінісі	1	1	2
5.	Ұлттық музыка фольклоры үлгілерінің оқушылардың эстетикалық мәдениетінің қалыптасуына әсері	1	1	2
6.	Мектеп оркестрі музыкалық шығармашылықтың ұжымдық формасы ретінде(аспаптарды меңгеру)	1	1	2
7.	Музыкалық фольклор шығармаларындағы дәстүрлі ән – күй жанрларының аспапта орындалу ерекшеліктері	1	1	2
8.	Оркестр ұжымындағы оқушылардың бірлескен шығармашылық әрекетінің түрлері	1	1	2

9.	Басқа халықтардың ұлттық музыкалық шығармаларын орындауда көпқырлы мәдениетінің жүзеге асырылуы	1	1	2
10.	Халық әндері мен күйлерінің көркем сырын ұғыну арқылы оқушылардың өзін-өзі шығармашылықпен дамытуы	1	1	2
11.	Орындалатын шығарманың педагогикалық, музыкалық-эстетикалық маңыздылығы	1	1	2
12.	Қазіргі заманауи компьютерлік, мультимедиялық бағдарламалардағы ұлттық музыкалық аспаптардың дыбысының қолданылуы	1	1	2
13.	Оқушылардың шығарманың музыкалық, көркем-эстетикалық мазмұнын меңгеруімен кәсіби деңгейде орындау дағдылары	1	1	2
14.	Халықтың кәсіби музыкалық шығармалары студенттердің музыкалық-эстетикалық мәдениетін қалыптастыру құралы ретінде	1	1	2
15.	Музыкалық шығарманың мазмұнға сәйкес орындалуы (аспапта орындау)	1	1	2
	Барлығы	15	15	60

Әдебиеттер:

1. Жарменова Г.С. Формирование культуры профессионально-педагогического общения будущего учителя. Дисс. ... к.пед.н. – Астана, 2003. – 188с.
2. Фольклор казахского народа: сказки, пословицы, загадки, обряды, традиции. – Алматы: Жазушы, 2004. – 452с.
3. Балтабаев М.Х. Культурологическое содержание музыкально-педагогического образования и проблемы его исследования//Білім. – 2006. - №6. – С.92-94
4. Ушенин Владимир. Актуальные проблемы народно-инструментальной педагогики: Избранные статьи и очерки. – Ростов-на-Дону, 2005г.
5. Примерная программа для детских музыкальных школ и музыкальных отделений детских школ искусств. «Коллективное музицирование класс ансамбля». – М., 2006г.
6. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Вече, 2004.
7. Т.Жұмалиева, Д.Ахметбекова, Б.Ысқақов, Ә.Қарамендина, З.Қоспақов «Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы» (Қазақстан композиторлар одағы, Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы, Жаңа музыкалық газеті).- Алматы, 2005, 557 бет.
8. Қазақ музыкасы. Антология 5-томдық
9. Ерзакович Б.Г., Қоспақов З.Қ. Қазақ музыка фольклорының тарихнамасы. Алматы-1986.
10. Ахметова М. Ән өнері және уақыт. Алматы.:Өнер, 1993.
11. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы.: Дайк-Пресс, 2002. 544 стр.
12. Эстетическое воспитание школьников/Под ред. Бурова А.Н., Лихачева Е.Т. – М.: Педагогика, 1974. – 238с.
13. Енсепов Ж. Қазақ халық педагогикасындағы музыка мен әдебиетті байланыстыра қолдану дәстүрлері//Білім берудегі менеджмент. Менеджмент в образовании. – 2005. - №7. - Б.121-126

14. Турсунов Е.Д. Истоки тюркского фольклора. Қорқыт. – Алматы: Дайк-пресс, 2001. – 168с.

Alekseenko Elena

THE ACQUISITION OF PRIMARY EXPERIENCE IN CREATING AN IMAGE BY YOUNGER SCHOOLCHILDREN IS THE BASIS FOR ACHIEVING THE PLANNED RESULTS IN FINE ARTS LESSONS

Алексеенко Е.В.,

кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и методики начального общего образования Орловского государственного университета имени И.С.Тургенева

ПРИБРЕТЕНИЕ МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ ПЕРВИЧНОГО ОПЫТА СОЗДАНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

«Изобразительное искусство» — одна из учебных дисциплин, где приоритетным видом деятельности является художественный способ познания мира на деятельностной основе: теоретические вопросы должны рассматриваться через опыт художественно-творческой деятельности, где «...само творчество маленьких детей, со всей его технической беспомощностью и возрастным своеобразием, может представлять самостоятельную художественную ценность, ... оно оставляет «продукт», рисунок, который можно хранить, изучать, экспонировать как свидетельство талантливости маленького автора» [1,9]. Это учебная дисциплина, которая может работать на положительный результат, начиная с детского сада, и ее эффективность можно проконтролировать на всех ступенях обучения. «Изобразительное искусство» знакомит учащихся «с многообразием видов художественной деятельности и технически доступными художественными материалами. Практическая художественно-творческая деятельность занимает приоритетное пространство учебного времени. Художественно-эстетическое отношение к миру формируется прежде всего в собственной художественной деятельности, в процессе практического решения художественно-творческих задач»[3, 4].

Учитывая, что в базисном учебном плане дисциплина «Изобразительное искусство» представлено 1 часом в неделю, навыки работы с художественными материалами и инструментами, к сожалению, не могут сформироваться в должной мере ни в начальной, ни в средней школе. И неудачи, и творческие успехи, которые встречаются позднее в процессе художественно-творческой подготовки учащихся, как правило связаны с тем, что получают дети в начальной школе. Ведь когда не знаешь и не умеешь простого, сложное не получится. *Я.А.Коменский* предлагал обеспечивать «лёгкость обучения» через ряд условий, среди которых: «обучать от более лёгкого к более трудному»; «обучать от более простого к более сложному»; «продвигаться вперёд не спе-

ша»; «не отягощать избытком научного материала»; «не навязывать знаний, не соответствующих возрасту детей»[2].

Важно учитывать состояние обучения изобразительному искусству в дошкольном учреждении. Именно закладывается начальный мотосенсорный опыт, который зачастую неправильный. В начальной школе выпускников детского сада надо уже переучивать, нивелируя большой творческий потенциал, заложенный природой в детях данного возраста. Попытки выстроить концепцию преемственности дошкольного и начального образования остаются не достаточно результативными.

Первое, на что следует обратить внимание учителю, и особенно учителю-практиканту, это то, что его собственная деятельность и работа учащихся на уроке ИЗО (также и на уроке труда) находятся в разных сенсорных полях: учитель рассказывает, комментирует и демонстрирует приемы, движения, как сам умеет. Молодой учитель не умеет качественно показать то или иное действие: как делать, чтобы получить желаемый результат? Ученики смотрят и выполняют так, как поняли, как сами умеют, и в процессе такой деятельности формируется неправильное умение, навык, опыт.

Контроль за деятельностью учащихся со стороны учителя практически отсутствует, самоконтроль же учеников еще не выработан. Следовательно, рисунок ребенка становится самоцелью, а качество рисунка его не интересует. И как оценивать работы учеников? Поощрять некачественный результат практической работы: проволочный нажим на карандаш, рисунок акварелью – не прозрачный, грязный, жесткий и т.п.? Если учитель будет оценивать только внешние качества рисунка в то время, когда ученик увлечен собственно процессом, он тем самым дезориентирует ученика. В итоге – не вырабатывается правильное владение карандашом, не используются возможности карандашного рисунка, возникают проблемы с композицией, пропорциями, цветовым решением, неразличение живописных материалов и приемов работы ими.

Такой подход продолжается и в среднем звене. В подростковый период важность навыков рисования, владение материалами, инструментами, средствами художественной выразительности (линия, цвет, форма и т.п.) нарастает, повышается интерес к конечному продукту, но появляется и критическое отношение к собственному творчеству.

И еще к вопросу о сформированности предметных художественных умениях: инструменты (кисти) и материалы (бумага, акварель, гуашь), используемые детьми на уроках ИЗО, отражают принцип «Все худшее — детям!». Так, например, бумага в альбомах для рисования, как правило, более напоминает офисную бумагу. Выбор бумаги для рисования зависит от выбора материала, которым будет выполняться работа. Так, при первоклассники должны «осваивать навыки работы красками «гуашь» в условиях урока» [3, 20]. Гуашь – густая краска, с яркой цветовой палитрой, разводится водой, как и акварель. Поэтому, бумага для гуаши должна быть достаточно плотной, устойчивой к художественным материалам (чуть впитывающей в себя воду). Она не размокнет и не пойдет «волнами» от воды, в ней не появится дырка от ластика

или жестких (твердых) карандашей. Фактура бумаги может быть шероховатой, зернистой с одной стороны. Тогда краска будет надежнее сцепляться с поверхностью и ровнее ложиться. Со слишком гладкой бумаги гуашь может осыпаться после высыхания, а во время работы ложиться неровно или собираться «островками».

Кисть – главный инструмент художника. Поэтому они должны быть удобны в работе, держать форму и не деформироваться. При разведении красок водой и для нанесения более тонких слоев лучше выбирать мягкие и упругие кисти - белка, колонок или синтетика. Слишком мягкие кисти, например, из волоса пони, плохо отдают краску и, вбирая воду, становятся малоподвижными, в процессе работы могут выгибаться в одну сторону и не распрямляться.

Нет для детей и надежных приспособлений для заточки карандаша до уровня, определяемого стандартами: длина заточенной части карандаша (конус) – 20 мм, из них длина грифеля – 8-10мм. Техники рисования требуют заточки грифеля определенной длины и формы. Такая длина (или высота конуса) влияет и на качество владения карандашом (тренируется сила нажима рукой на карандаш: если нажал сильнее, чем надо, – сломал), и на позу рисующего (костно-мышечная система). Как правило, ученики при рисовании карандашом наклоняют голову набок. Это происходит от того, что они неверно держат карандаш: зажимают его слишком близко к отточенному концу, ограничивая тем самым свободу движения руки, и давят на бумагу. Рукой закрывают рисунок (место касания грифелем бумаги), и, чтобы видеть его, наклоняются и заглядывают сбоку, что не позволяет охватить взглядом весь рисунок. Линии получаются грубые, жесткие, вдавленные в бумагу. А ведь сохранение структуры бумаги, ее верхнего слоя для дальнейшей работы акварелью, - особенно важно. Следует учитывать и «характер» карандаша (твердый, мягкий) для выполнения определенных видов заданий.

Развитие моторики руки и условие, и результат обучения рисованию. В результате повторения неверных движений, действий формируются неправильные графические навыки. Чтобы движения руки учащихся становились увереннее (как в обучении письму), следует регулярно отрабатывать силу нажима на карандаш (кисть), ритмичность проведения однородных повторяющихся движений и их амплитуду (размах). Дети учатся проводить вертикальные, горизонтальные и наклонные прямые, рисуют волнистые линии, делят отрезки на равные части, выполняют развивающие глазомер несложные рисунки; многократно упражняются в симметричном расположении элементов, в воспроизведении цветовых сочетаний и основных геометрических форм. Для решения данной проблемы, можно использовать специальные упражнения, благодаря которым рука учащегося будет двигаться свободнее, линии будут легкие, художественные.

Осваивая живописные материалы, учащиеся совершенствуют приемы работы кистью: прикладывание кисти к бумаге плашмя, всем ворсом, рисование всей кистью широких полос и концом — тонких линий, точек, завитков и

т. д. Правильно организованные упражнения кистью хорошо развивают глазомер.

Первоклассник, – ребенок 6-7-лет, – уже не дошкольник, но еще и не состоявшийся школьник, обладающий достаточно высокой способностью мыслить нестандартно. Затем творческие способности постепенно угасают, и к 10–12 годам пропадает и интерес делать что-нибудь своими руками: рисовать, мастерить, так как накапливается неправильный психомоторный и мыслеобразный опыт, формируются ошибочные стереотипы действий. Дети не готовы правильно, качественно выполнять элементарные действия (минимальный уровень: например, освоение приемов работы с акварелью), а мы уже хотим получить максимум (например, пишем пейзаж или выполняем тематическую композицию).

Приобретение рефлекторных движений руки высвободит внимание детей и направит его для обдумывания и раскрытия содержания творческой работы. Таким образом, чтобы творчество ребенка не угасало, следует формировать правильные навыки работы с художественными материалами и инструментами (владение). Развитие мелкой моторики рук – неременное условие обучения дошкольника и младшего школьника рисованию.

В процессе обучения у детей развивается умение видеть и отличать особенности художественных материалов (живописных, графических) и создавать образы, используя эти особенности. В результате развития этих умений воспитывается и «чувство материала», и понимание взаимосвязи художественного замысла и средств его воплощения. Возможность решения художественно-творческих задач на уроке дает толчок для развития художественного вкуса. Художественные задания практически все ориентированы на творческое мышление (дивергентные). Они позволяют на один и тот же вопрос (задание) давать множество правильных ответов. Особая сложность уроков изобразительного искусства и заключается в умении учителя соединить на уроке приобретение учащимися первичного опыта создания изображения (упражнения, отработка правильных целесообразных движений, понимание свойств художественных материалов и техник) и «авторскую свободу», творческий процесс, близкий природе искусства.

Но художественная подготовка учителя начальных классов сегодня не вполне соответствует современным требованиям. Конечно, педагогический ВУЗ не ставит перед собой задачу подготовки художников, и основная цель художественной подготовки будущих учителей - обучение основам изобразительной грамоты и педагогического мастерства.

Уровень художественной подготовки будущих учителей начальных классов может оцениваться на основе ряда критериев, один из которых - владение практическими навыками изобразительной деятельности. Показателями их сформированности можно считать: умение наносить штриховку (графические навыки), передать пространство (наблюдательная и воздушная перспектива), подбирать цвета, чувство композиции (композиционное мышление), развитость глазомера и т.п.

Не менее важным на уроке освоения практических навыков изобразительности является умелый инструктаж – специфический комбинированный метод обучения, в котором словесное изложение материала в форме объяснений учителя сочетается с показом приемов работы с материалами и инструментами, и способами контроля за ними.

Практическая работа может быть организована под комментирование отдельных учащихся. Ученик, не отрываясь от работы, диктует классу, как правильно выполнить нужное действие («Проверяю, правильно ли лежит лист, карандаш держу легко, не зажимаю, ...»).

Таким образом, приобретение младшими школьниками первичного опыта создания изображения возможно при эталонном владении учителем практическими навыками изобразительной деятельности, умением их демонстрации (индивидуальный показ и фронтально) и профессиональном комментировании действий.

Литература:

1. Алексеенко, Е.В. Урок технологии в начальной школе. Организационно-методическое обеспечение учебного процесса: учеб.-методич. пособие / Е.В. Алексеенко. - М.: ИНФРА-М, 2019. – 202 с.
2. Коменский Я. А. Великая Дидактика Глава XVII. Основы легкости обучения и учения. <https://studfile.net/preview/6023791/page:12/>
3. Федеральная рабочая программа начального общего образования изобразительное искусство (для 1–4 классов образовательных организаций), М, 2023. - 90с.https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/11_ФРП-Изобразительное-искусство_1-4-классы.pdf
4. Юсов Б.П. Изобразительное искусство и детское изобразительное творчество: Очерки по истории, теории и психологии художественного воспитания детей. – Магнитогорск: МаГУ, 2002. -283с.

Kozhebaev D.E., Khussainova G.A.

EDUCATIONAL POTENTIAL OF FUTURE MUSIC TEACHER TRAINING

Кожебаев Д.Е. философия докторы (PhD),

Хусаинова Г.А., педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор,

ХПБҒА академигі

БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІН ДАЯРЛАУЫНЫҢ ТӘРБИЕЛІК ӘЛЕУЕТІ

Кәсіптік білім болашақ маманның рухани-адамгершілігін тәрбиелеу және дамыту негізгі міндеттердің бірі ретінде анықталады. Бүгінгі қоғам мен экономика жалпы және кәсіби даму жолын ғана емес, сонымен қатар рухани-шығармашылық әлеуеті бар жоғары кәсіби мәдениетті адамды қалыптастырудың жоғары сатысына шығуға мүмкіндік беретін даму деңгейіне жетті.

Болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелеу факторы ретінде музыкалық өлкетанудың педагогикалық мүмкіндіктері, дамудың негізгі бағыттары, ЖОО-ның білім беру кеңістігінде іске асыру тиімділігінің шарттары әзірленбеген күйінде қалып отыр. Сондықтан педагогикалық теорияның өзекті мәселелерінің бірі - музыкалық өлкетанудың педагогикалық мүмкіндіктерін ескере отырып, болашақ музыка мұғалімінің *тәрбиелік әлеуетінің* ғылыми негізделген мазмұнын, тиімді формалары мен әдістерін анықтау.

Педагогикалық үдерістің танымдық, зерттеу, практикалық, музыкалық-өлкетану компоненттерін тұтас жүйеге біріктіруге ықпал ететін ЖОО-да кәсіптік даярлау үдерісінде болашақ музыка мұғалімдерінің тәрбиелік әлеуетінің тұжырымдамалық моделін құру қажет деп санадық [1].

Түркі даласының ұлы ойшылы Әбу-Насыр Әл-Фараби «*Тәрбиесіз берілген білім, адамзаттың қас жауы*» деген сөзінің өзі тәрбиенің қаншалықты маңызды екенін айқындап отыр.

Ғалым Е.В. Бондаревскаяның айтуынша, *тәрбие* - бұл рухани қызмет, оның мақсаты тәрбиеленушілердің өмірін мазмұнды тұрғыда рухани толықтыру. Осыған байланысты тәрбие қызметі әрқашан адамның санасымен, оның сезімдерінің, бейнелерінің, ойларының, идеяларының ішкі әлемімен, рухани-адамгершілік тәжірибесімен, ар-ожданымен, жауапкершілігімен, рухани өмірдің қайшылықтарымен, рухани әлеуетімен диалог ретінде әрекет етеді [2].

Педагогикалық үдеріс барысында *тәрбие* - адамның санасы мен мінез-кұлқының дамуы, табысты қызметі және қоғамдағы өмірі үшін қажетті жағдайларды қамтамасыз ететін белгілі бір қасиеттер мен жеке көзқарастарды қалыптастыру.

Білім беру саласының басты міндеті –өскелең ұрпақты ерлік рухында патриотизмге тәрбиелеу екені анық. Патриотизм –бұл туған жерге, Отанға деген сүйіспеншілік. Оның негізгі элементтері: Туған Жер, Ана тілі, елдің салт-дәстүрлері және оларды құрметтеу. Патриоттық сезімнің нысаны мен қайнар көзі – Отан. Патриоттық тәрбиенің негізгі мазмұны: туған өлкенің табиғаты, оның байлығы, тілі, дәстүрлері, тарихи ескерткіштері, туған өлкенің әдемі ғибадатханалары болып табылады. Өскелең өмір талабынан ұлттық дәстүрге берік, елін, жерін сүйетін, Отан үшін жанын қиюға даяр азамат тәрбиелеу, оқушылардың бойында патриотизм сияқты қасиетті қалыптастыру міндеті туындап отыр [3].

ЖОО-да кәсіби дайындық үдерісінде музыкалық өлкетанудың педагогикалық мүмкіндіктерін ескере отырып болашақ музыка мұғалімдерінің тәрбиелік әлеуетінің тұжырымдамалық моделін құру қажеттілігі келесі жағдайларға байланысты:

- модель, зерттелетін үдерісті жүйе ретінде объективті және көрнекі түрде ұсынуға мүмкіндік береді, оның элементтері арасындағы диалектикалық тәуелділікті түсінуді қамтамасыз етіп, өзара байланысы мен өзара тәуелділігіндегі компоненттерінің бірлігін көрсетеді, ішкі құрылымын негіздейді;

- модельді әзірлеу зерттелетін үдеріске қатысты білімді синтездеуге, болашақ мұғалімді рухани-адамгершілік тәрбиелеу үдерісінде музыкалық-өлкетану білімін пайдалану мүмкіндіктері туралы идеяларға мүмкіндік береді.

Модельдеу әдісін қолдану зерттелетін педагогикалық үдерісті мақсатты, дәйекті және терең зерттеуді, оның тиімді жұмысын талдауды, сонымен қатар тиімділігі туралы идеяны қамтамасыз етуі негізделді.

Музыкалық өлкетанудың педагогикалық мүмкіндіктерін ескере отырып, болашақ музыка мұғалімдерінің тәрбиелік әлеуетін модельдеуге тікелей кіріспес бұрын, модельдеу әдісін және оның педагогика ғылымындағы сипаттамаларын талдауға жүгінейік.

Ғылыми таным әдісі ретінде модельдеу С.И. Архангельский, В.Г. Афанасьев, В.С. Безрукова, Е.Н. Богданов, В.В. Давыдов, Загвязинский, А.К. Маркова, А.М. Новиков, В.Д. Шадриков, Н.О. Яковлева және т.б. еңбектерінде қамтылған.

Ғалым А.М. Новиковтың пікірінше, «модельдеу, тәжірибеде бұрын болмаған жаңасын құру тәсілі ретінде қызмет етеді. Зерттеуші нақты үдерістердің сипаттамаларын және олардың тенденцияларын зерттей отырып, жетекші идеядан олардың жаңа комбинацияларын іздейді, оларды психикалық қайта құруды жүзеге асырады, яғни зерттелетін жүйенің қажетті күйін модельдейді» [4, 83-б].

Модельдеуді эмпирикалық және теориялық зерттеу деңгейлерінде ғылыми танымның барлық салаларында қолданылатын көпфункционалды әдіспен анықтауға болады. «...Нысанды тану - оны модельдеу. Осы мағынада модельдеу барлық білімді қамтиды» [4, 85-б].

Философиялық энциклопедиялық сөздікте *модельді* аналог (схема, құрылым, белгі жүйесі) ретінде табиғи немесе әлеуметтік шындықтың белгілі бір бөлігі, адамзат мәдениетінің пайда болуы, тұжырымдамалық-теориялық білімін анықтайды [5, 344-б].

Педагогика ғылымындағы модель және модельдеу абстракциялау, үдерістер мен құбылыстардың мәніне ену, құрылым мен құрылымаралық байланыстарды нақтылау, үдерістің мүмкін болатын жұмысын болжау құралы ретінде қарастырылады.

В.В. Краевскийдің пікірінше, ғылыми білімді модельдеу процедурасы педагогика үшін ерекше қиын, әрі шұғыл жасауды қажет етеді [6, 56-б].

Педагогикадағы модель - зерттелетін объектінің сипаттамаларын (компоненттерін, элементтерін, қасиеттерін, параметрлерін) тану мақсатында, соның салдарынан зерттеуші жасаған немесе таңдаған жүйе бойынша алмастыру және ұқсастық тұрғысынан оның зерттеуі осы объект туралы білім алудың жанама әдісі ретінде қызмет ету, белгілі нысан жайлы ақпаратқа біржақты түрлендірілетін және эксперименттік тексеруге мүмкіндік беретін ақпарат алу [7].

Педагогикалық практикада:

- маман моделі және маман даярлау моделі;
- кәсіпті игеру бойынша оқу және танымдық іс-әрекеттің модельдері;

- өндіріспен байланыс формалары;
- біліктілік маманның сипаттамалары [8, 8-10-б].

Біздің зерттеуіміздің мазмұны болашақ музыка мұғалімдерінің тәрбиелік әлеуетін кәсіби даярлау үдерісі жайлы.

Педагогикалық модельдеу саласындағы жетекші мамандардың бірі В.И. Загвязинскийдің негізі бойынша, модель - мазмұны бойынша толық немесе басым болуы мүмкін екенін атап өтеді:

- *сипаттамалық* (бұл трансформация принциптерін, оның технологиясын, мәселе, мазмұн, оны өзгерту әдістері мен нәтижелері арасындағы байланысты ашатын мәтін);

- *құрылымдық* (компоненттердің құрамын, иерархиясын, функционалдық немесе функционалдық-динамикалық (схемалар мен салыстырмалы кестелер басым пайдаланылады, элементтер арасындағы байланыстар, жүйенің жұмыс істеу тәсілдері);

- *эвристикалық* (жаңа байланыстар мен тәуелділіктерді анықтауға мүмкіндік береді);

- *интегративті* немесе аралас модельдердің компоненттерін қамту [9, 27-28-б].

Н. В. Кузьмина педагогикалық модельдеудің үш кезеңің ұсынады.

Бірінші кезеңде, автордың пікірінше, зерттеу объектісін анықтау керек, ол туралы жеткілікті білім жинақтау керек, модельдеу әдісін қолдану қажеттілігін негіздеу керек, ең маңызды қағидаттарды таңдау керек. Бұл зерттеудің нәтижесі қарастырылып отырған құбылыстың немесе үдерістің ең сапалы моделін құру болуы керек.

Екінші кезең - педагогикалық объектінің сандық (формальды) моделін құру объектіні өлшеуден, өлшеу нәтижелерін математикалық талдаудан және оның математикалық моделін құрудан тұрады.

Модельдеу нәтижесі бізді қанағаттандырмауы мүмкін, бұл үшінші кезең - мазмұнды интерпретациялау [10].

Педагогикалық модельдердің негізгі ерекшеліктерін сипаттай отырып, болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуетін дайындаудың тұжырымдамалық моделін құрудың маңыздылығын негіздеу қажет.

Болашақ музыка мұғалімін даярлау үдерісінде тәрбиелік әлеуеттің тұжырымдамалық моделін жасау кезінде келесі ғылыми көзқарасқа сүйендік: ұсынылған модельдің модельденетін объектіге немесе құбылысқа қарапайымдылығы мен функционалдық жеткіліксіздігіне қарамастан, педагогикалық зерттеулер ғылыми таным әдісі ретінде модельдеу, педагогикалық үдерістерді әрдайым тікелей бақылауға немесе эксперименттік жаңғыртуға қол жетімді емес тиімді зерттеуге мүмкіндік беретіндігін көрсетеді.

Осылайша, болашақ музыка мұғалімін рухани-адамгершілік тәрбиелеу мақсатында кәсіби дайындық барысында біз музыкалық өлкетанудың білім беру және тәрбиелік әлеуетін ескере отырып, болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуетінің тұжырымдамалық моделін жасадық (*сурет-1*)

Кәсіби даярлау үдерісінде болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуетінің тұжырымдамалық моделі мақсаты, міндеттері, әдіснамалық тұғырларды (жүйелік, парадигмалды, құзіреттілік, аксиологиялық, мәдениеттанушылық) қамтитын *әдіснамалық, мазмұнды-үдерістік және критериалды-диагностикалық* блоктар негізінде құрылған музыкалық өлкетанудың педагогикалық мүмкіндіктерін ескере отырып, университеттің білім беру үдерісінің интегративті ғылыми-теориялық құрылымын, принциптерін (жүйелілік пен тұтастық, сабақтастық, мәдени әртүрлілік және мәдени шығармашылық, құндылық қатынастарына бағдарлау, педагогикалық қолдау), функциялар, компоненттер (танымдық, зерттеушілік, практикалық өлкетанушылық), әдістемелік қамтамасыз ету, диагностикалық құралдар, деңгейлер (төмен, орта, жоғары), тұлғаның рухани-адамгершілік қалыптасуына ықпал ететін осы үдерістің тиімділігінің критерийлері мен педагогикалық шарттары.

Модель негізгі 3 блоктан тұрады: *Әдістемелік, мазмұнды-үдерістік, критериалды-диагностикалық (сурет-1).*

Әдіснамалық блок - кәсіби даярлау барысында болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуеті үдерісінің мақсаты, міндеттері, функциялары, принциптері мен әдіснамалық тұғырлары құрайды.

Мақсат - кәсіби дайындық үдерісінде болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуетінің тұжырымдамалық моделінің маңызды жүйелік компоненттерінің бірі болып табылады. Мақсаты рухани-адамгершілік мәдениетінің жоғары деңгейі бар маманның жеке басын дамытуға қоғамның әлеуметтік тапсырысымен, саналы және жеке рухани-адамгершілік құндылықтар жүйесімен анықталды.

Болашақ музыка мұғалімдерінің тәрбиелік әлеуетінің белгіленген мақсатына қол жеткізу үшін компоненттер деңгейінде келесі міндеттерді орындау қажет:

- *танымдық компонент деңгейінде* - өмірдің рухани-адамгершілік құндылықтары мен мәнін, идеялары, жалпыадамзаттық және рухани-адамгершілік құндылықтарын қалыптастыру және дамыту;

- *зерттеушілік компонент деңгейінде* - руханият, адамгершілік, азаматтық жайлы білімді кеңейтіп зерттеу, кәсіби дайындық үдерісінде адамгершілік тәрбие ортасын құру;

- *практикалық компонент деңгейінде* - рухани-адамгершілік мінез-құлық дағдылары мен қарым-қатынасты практикалық тұрғыда дамыту, сондай-ақ рухани-адамгершілік тәрбиесінің талаптарына жауап беретін оңтайлы мінез-құлықты табу.

- *өлкетанушылық компонент деңгейінде* – туған өлкесінің мәдениетін, тарихын білу, кіші Отаннан бастау алған таным тұтас елге деген жанашырлығын қалыптастыру.

Тұжырымдамалық модельдің негізін *жүйелілік, парадигмалды, құзіреттілік, аксиологиялық және мәдениеттанушылық* тұғырлары құрайды. Осы тұғырлардың қажеттілігін ашатын принциптерді де ұсынайық.

Принцип - бұл әртүрлі жағдайлар мен шарттардың іс-әрекеттерінің реттілігін талап ететін жалпы негізгі ереже [11]. Оқыту мен тәрбиелеу принциптерінің ішінен біз тұжырымдамалық модель үшін ең маңыздыларын таңдап алдық:

➤ *Жүйелілік пен тұтастық принципі* - модельді жүйе элементтерінің тұтас жиынтығы ретінде қарастыруға мүмкіндік береді.

➤ *Сабақтастық принципі* - рухани адамгершілік тәрбие моделін жүзеге асыру білім беру үдерісінің әр кезеңінде жүзеге асырылуы керек, әрбір келесі кезең алдыңғы кезеңнің жалғасы болады.

➤ *Өмірмен байланыс принципі* – музыкалық өлкетанудың музыкалық мұраларын күнделікті өмірде қолдану, әрі қарай өзектендіру.

➤ *Мәдени әртүрлілік және мәдени шығармашылық принципі* - болашақ музыка мұғалімдерінің мағыналы рухани бағдарларды, рухани-адамгершілік мәдениетті қалыптастыра білу.

Жоғарыда аталған негізгі тұғырлардың сәйкесіне орай бірқатар функцияларды ұсынамыз:

- болашақ музыка мұғалімнің рухани-адамгершілік тәрбие моделінің *аксиологиялық функциясы* білім беру барысында аксиологиялық көзқарасқа сүйенумен, студенттерді рухани-адамгершілік құндылықтармен таныстыру, жалпы адамзаттық және рухани-адамгершілік құндылықтардың өзара байланысы туралы идеялар жүйесін қалыптастырумен байланысты;

- болашақ музыка мұғалімінің рухани-адамгершілік тәрбие моделінің *дамыту функциясы* болашақ мұғалімнің кәсіби-тұлғалық дамуы мен өзін-өзі дамыту үдерісімен, студенттердің өзіндік жұмысының оңтайлы әдістері мен формаларын таңдаумен, моральдық маңызды құндылықтарды жеке қабылдауды және оларға эмоционалды қатынас, қажеттіліктерді қалыптастыруға бағытталған өзін-өзі дамыту, өзін-өзі жетілдіру, өзін-өзі тәрбиелеу қабілеттерін дамыту;

- болашақ музыка мұғалімін рухани-адамгершілік тәрбиелеу моделінің *рефлексивті функциясы* іс-әрекетті талдаумен байланысты, болашақ мұғалімдердің білімін, дағдылары мен қалыптасып жатқан жеке қасиеттерін бақылауды және өзін-өзі бақылауды қамтамасыз етеді, сондай-ақ болашақ мұғалімнің рухани-адамгершілік тәрбиесінің үдерісін уақтылы бақылауға және қажетті түзетулер енгізуге мүмкіндік береді.

Мазмұнды-үдерістік блок болашақ музыка мұғалімдерінің теориялық және практикалық дайындығының мазмұнымен анықталады және музыкалық өлкетанудың педагогикалық мүмкіндіктерін ескере отырып, болашақ мамандарды рухани-адамгершілік тәрбиелеу үдерісінің мазмұнын көрсетеді.

Сонымен қатар рухани-адамгершілік тәрбие үдерісін ұйымдастырудың әдістерін, формалары мен құралдарын сипаттауды қамтып, нәтижесінде студенттердің рухани-адамгершілік тәрбиенің аксиологиялық, когнитивтілік, мінез-құлықты, эмоционалды-рефлексивті компоненттерін қалыптастыру болып табылады.

Музыкалық өлкетанудың интегративті мүмкіндіктерін ескере отырып, болашақ педагогтардың рухани-адамгершілік тәрбиесін *әдістемелік жағынан қамтамасыз ету* - кәсіби даярлау үдерісінде заманауи білім беру технологияларын қолданумен сабақтардың интегративті байланысын күшейту, білім беру технологияларын енгізу, пайдалану арқылы ұсынылған. ЖОО-да оқытудың қазіргі заманға сай құралдары мен әдістері, психологиялық педагогикалық курстарды музыкалық-өлкетану материалымен байыту, аудиториядан тыс жұмыс түрлерін ұлғайту, студенттердің тәжірибеге бағдарланған, әлеуметтік маңызы бар қызметке қатысуы және сыныптық және сыныптан тыс жұмыстарды, факультативтерді, ғылыми-практикалық семинарларды, консультацияларды, мәселелелік және шығармашылық топтардағы қызметті, тақырыптық кездесулерді, конкурстарды, экскурсияларды қамтиды.

Оқытудың тиімділігін арттыру үшін біз оқытудың оқу тақырыптық пікірталастары, «миға шабуыл», іскерлік, рөлдік ойындар, тренингтер, бейнематериалдарды қарау сияқты құралдары мен әдістерін қолдандық.

Критериалды-диагностикалық блок ЖОО-да оқу үдерісінде болашақ музыка мұғалімдерінің тәрбиелік әлеуетінің *деңгейлерін, критерийлері мен көрсеткіштерін*, зерттелетін құбылыстың қалыптасуына мониторингті, сондай-ақ ЖОО-да кәсіптік даярлау үдерісінде музыка мұғалімін рухани-адамгершілік тәрбиелеудің тиімділігінің педагогикалық шарттарын қамтыды.

Объективті деректерді алу үшін біз тестілеу, сауалнама, сараптамалық бағалау және т.б. қолдандық. Сауалнама эксперименттік жұмыстың бастапқы кезеңінде, оның барысында және оның қорытынды кезеңі бойынша жүргізілді, бұл музыкалық өлкетанудың педагогикалық мүмкіндіктерін ескере отырып, болашақ музыка мұғалімдерінің тәрбиелік әлеуеті үдерісінің динамикасын бақылауға, кейбір заңдылықтарды анықтауға, әр кезеңде алынған нәтижелерді кәсіби дайындық бағдарламасымен байланыстыруға мүмкіндік туғызды.

Бұл эксперименттік жұмыстың қалыптастырушы бөлігі барысында музыкалық өлкетанудың педагогикалық мүмкіндіктерін ескере отырып, болашақ музыка мұғалімдерінің тәрбиелік әлеуетінің салыстырмалы тұтас жүйесін әзірлеуге және сынақтан өткізуге мүмкіндік берді.

Критерий белгілі бір сапаның, шеберліктің даму дәрежесі ретінде бір нәрсені бағалау, анықтау немесе жіктеу жүргізілетін белгі ретінде анықталады. Философиялық сөздікте «критерий» ұғымын позицияның ақиқатын немесе жалғандығын тексерудің белгісі және құралы ретінде анықтайды [12].

Болашақ музыка мұғалімдерін кәсіби даярлау жүйесінде музыкалық өлкетануды қолдану критерийлерін анықтай отырып, критерийлерді негіздеуге педагогикалық теория мен практиканың жалпы талаптарына негізделді. Бұл талаптар келесідей:

- *критерийлер* көрсеткіштердің жиынтығы және олардың көрсеткіш деңгейі арқылы анықталады, оның негізінде осы көрсеткіштердің күрделілігін бағалауға болады;

- *критерийлер* уақыт пен кеңістіктегі педагогикалық қызметтің динамикасын көрсетуі қажет;

- *критерийлер* зерттелетін жүйенің ішкі және сыртқы компоненттерін біріктіріп, олардың көмегімен барлық элементтері арасында байланыс орнатылуы керек [13].

Ондай *критерийлерге* біз:

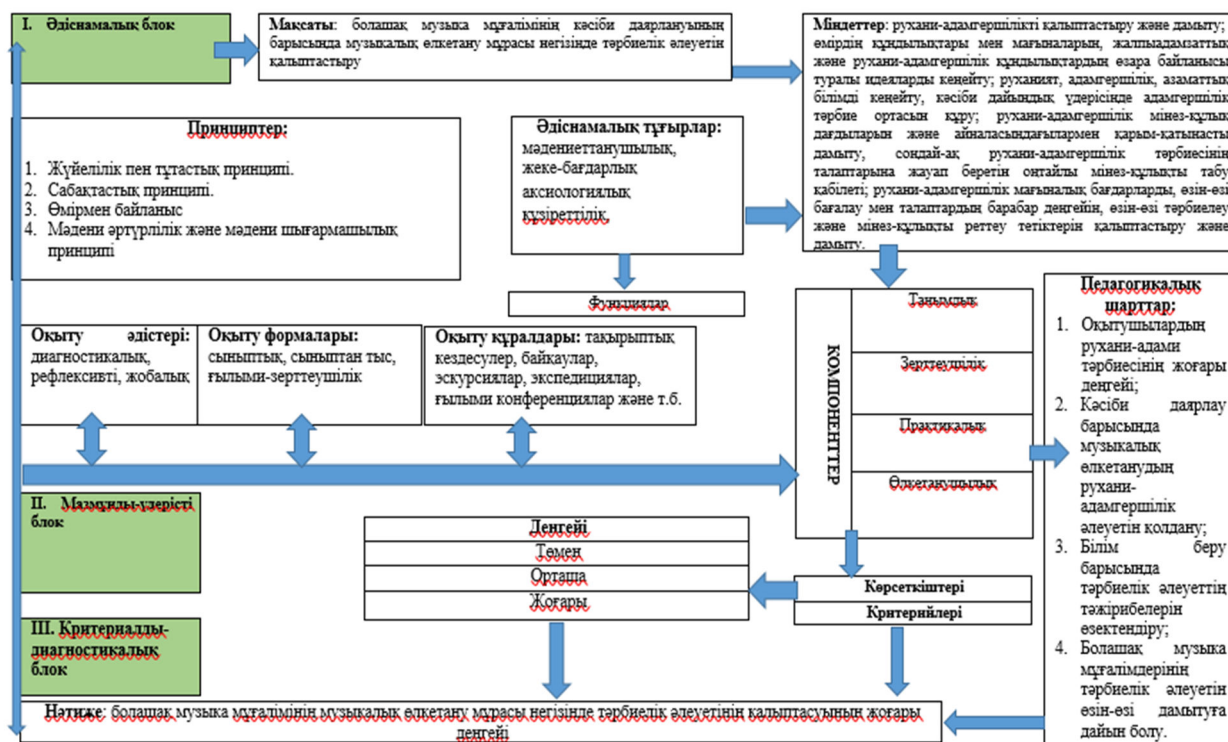
1. Музыкалық өлкетануды зерттеу мотивациясы (әлеуметтік мотивтер, кәсіби бағытталған мотивтер).

2. Өлкенің музыкалық мәдениетінің негіздерін білу (өлкенің музыкалық мәдениетінің негізгі бағыттарын, облыс композиторларының, орындаушыларының музыкалық шығармашылығы мен педагогикалық қызметін білу).

3. Студенттердің өңірдің музыкалық мәдениеті саласындағы жетістіктерді насихаттау бойынша музыкалық-ағартушылық қызметке дайындығы (аудиториямен қарым-қатынас дағдыларын меңгеру, орындау дағдыларын меңгеру).

Студенттердің музыкалық өлкетануды меңгеру көрсеткіштері

Төмен деңгей	Орташа деңгей	Жоғары деңгей
Студент музыкалық өлкетануды, жалпы кәсіби қызметті, танымдық және кәсіби мотивтерді, өзін-өзі тәрбиелеу қажеттілігін, кәсіби өзін-өзі жүзеге асыруда білім мен дағдыларды игеруге деген қызығушылығын нашар көрсетеді. Студенттің жетістікке деген ынтасы жоқ.	Студент музыкалық өлкетану саласындағы білім мен дағдыларды игеруге, кәсіби қызметке, музыка мұғалімі мамандығының ерекшеліктерін білуге, өзін-өзі тәрбиелеуге, жетістіктерге деген қажеттілікке орташа қызығушылық танытады. Мұндай студенттердің қызығушылықтары, танымдық және кәсіби мотивтері материалдық сипаттағы өмірлік құндылықтармен байланысты, кәсіби құндылықтары туралы түсінік бар.	Студент өзін-өзі тәрбиелеуге, жетістіктерге, музыкалық өлкетану саласындағы білім мен дағдыларды игеруге, кәсіби қызметке, кәсіптің ерекшеліктерін білуге, кәсіби өзін-өзі жүзеге асыру мүмкіндіктеріне мұқтаж. Танымдық және кәсіби мотивтер толығымен қалыптасады. Кәсіби мақсаттар мен құндылықтардың нақты кезеңділігі бар.



Сурет-1. Болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуеті моделі

Болашақ музыка мұғалімін даярлаудың тәрбиелік әлеуеті - үдерістің күрделілігін, оның ауқымдылығын, ұтқырлығы мен өзгергіштігін анықтайтын объективті және субъективті факторларды ескере отырып құрылған көп факторлы үдеріс. Болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуетінің мақсаты - музыка мұғалімінің қалыптасуын дұрыс бағыттау және бұл үдеріс қозғаушы күштер, ерік-жігерлік, қажеттіліктер, оның өмірлік жоспарлары мен құндылық туралы терең білім негізінде болу.

Ұсынылған модель негізінде кәсіби дайындық үдерісінде болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуетінің тиімділігі едәуір артты, өйткені:

- ✓ кәсіби дайындық үдерісінде болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуеті оқу-тәрбие үдерісінің мақсаты ретінде қарастырылды;
- ✓ жоғары оқу орнының білім беру үдерісінде болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуетінің факторы ретінде музыкалық өлкетанудың мазмұны айқындалып және ресурстық мүмкіндіктері өзектендірілді;
- ✓ музыкалық өлкетанудың педагогикалық мүмкіндіктерін ескере отырып, ЖОО-да кәсіби даярлық үдерісінде болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуетінің тұжырымдамалық моделі әзірленіп және іске асырылды, оның құрылымдық компоненттері мен жұмыс жасау шарттары көрсетілді;
- ✓ музыкалық өлкетанудың дидактикалық құрылымдарын, әдістері мен құралдарын қолдана отырып, кәсіби дайындық үдерісінде болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуетінің операциялық-үдерістік жағы жасалды;

✓ болашақ музыка мұғалімінің тәрбиелік әлеуетінің нәтижелілігін және оны болжау мен түзету мүмкіндігін бағалауды қамтамасыз ететін диагностикалық құралдар әзірленді.

Ұсынылған педагогикалық шарттар университеттің педагогикалық үдерісінің заңдылықтары мен принциптері негізінде жүзеге асырылды, оның барлық элементтерін біріктіретін: мақсат қою, мазмұнды әзірлеу, жобалау және жоспарлау, білім беру кеңістігін ұйымдастыру, педагогикалық және диагностикалық талдаулар болды.

Осылайша, музыкалық өлкетанудың педагогикалық мүмкіндіктерін ескере отырып, болашақ музыка мұғалімдерінің тәрбиелік әлеуеті үдерісінің ерекшеліктері тұжырымдамалық модель тиісті бағыттағы тәжірибелік-эксперименттік жұмысты ұйымдастырудың теориялық (әдіснамалық) негізі болып табылады.

Университет қабырғасында оқу үдерісінде музыкалық өлкетанудың педагогикалық мүмкіндіктерін ескере отырып, болашақ музыка мұғалімдерінің тәрбиелік әлеуетінің тұжырымдамалық моделі негізінде қалыптастырушы эксперимент жүргізу, осы құбылысты тереңірек және жан-жақты, мазмұнды және динамикалық тұрғыдан талдауға мүмкіндік берді. Сонымен қатар, болашақ музыка мұғалімдерінің кәсіби және жеке дамуының басқа да көптеген мәселелерін шешуге мүмкіндік беретін өзіндік эталонды салыстырып, ұсыну.

Әдебиеттер:

1. Қазақстан Республикасының Мемлекеттік жалпыға міндетті білім беру стандарты. Жоғары білім. Бакалавриат. Негізгі ережелер. ҚР МЖМББС 5.04.019 – Астана, 2019.
2. Бондаревская, Е.В. Методологическая сфера современного образования /Е.В. Бондаревская. - Ростов н/Д: Изд-во Ростов.пед.ун., 2000
3. Сыдықова Р.Ш., Мухамеджанова И. Бастауыш сынып оқушыларының патриотизмін қалыптастыру технологиясы // Ясауи университетінің хабаршысы. – 2022. –№1(123).–Б.219–228.
4. Новиков, А.М. Методология образования /А.М.Новиков. - М.: Эгвес, 2002. - 320 с.
5. Философский энциклопедический словарь. - М.: Инфра-М, 2003. - 576 с.,
6. Краевский, В.В. Общие основы педагогики: Учеб. для студ. высш. пед. учеб. Заведений /В.В.Краевский. - М.: Издательский центр «Академия», 2003. - 256 с.,
7. Моделирование в управлении вузом / Под. ред. В.Р.Окорокова. — Спб.: ЛГУ, 1985.-79 с.
8. Кисельман, М.В. Влияние компетентностного подхода на качество образования М.В.Кисельман // Среднее профессиональное образование. - 2006.-№9.-С.8-10.
9. Загвязинский, В.И. Практическая методология педагогического поиска /В.И.Загвязинский. - Тюмень, 2005. С. 27-28.
10. Кузьмина, Н.В. Методы системного педагогического исследования /Н.В.Кузьмина. -Л. : Изд-во ЛГУ, 1980. - 172 с.

11. Педагогика и психология высшей школы: Учебное пособие / Ответственный редактор М. В. Буланова-Топоркова. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. - 544 с.
12. Философский словарь / под ред. Н.Т. Фролова, 6-е изд., перераб. И доп. – М.: Политиздат, 1991. – 560 с.
13. Исаев И.Ф., Байбикова Г.В. Обучение студентов технике музыкально – педагогического общения: теория и технология. - Белгород: Изд-во БелГУ, 2008.

*Yakovenko Larisa,
Hryhorchuk Ihor*

**PEDAGOGICAL COMMUNICATION IN THE SYSTEM
OF PROFESSIONAL TRAINING FOR FUTURE MUSIC TEACHERS**

Яковенко Л.П.

*кандидат педагогических наук, доцент кафедры народно-инструментального
исполнительства Факультета музыкального искусства
Ровенского государственного гуманитарного университета,
Украина*

Григорчук И.С.

*кандидат педагогических наук, доцент кафедры вокально-хорового искусства
Факультета музыкального искусства
Ровенского государственного гуманитарного университета, Украина*

**ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ
В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ
БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

The current stage of artistic education is characterized by the search for unconventional approaches to solving educational and developmental tasks, which requires the preparation of a new generation of teaching staff. In such conditions, modern education needs teachers who are capable of non-standard actions, using innovative teaching technologies, reorienting towards relevant priorities, and applying a creative approach to solving pressing problems.

The active search for ways to train such teachers, creating conditions for the formation of their professional skills, achieving a high level of professionalism and competence, are the main tasks of music education. Therefore, a key problem in music pedagogy is enriching it with new theoretical ideas and effective teaching methodologies.

A significant place in the professional training of future music teachers is occupied by pedagogical communication. It requires the teacher to penetrate the inner world of the student, empathize with their life and feelings, and contributes to the development of the student's personality, creative individuality, and interpretative independence. Music as a subject requires close collaboration between the teacher and students for joint emotional and creative growth. Proper pedagogical communi-

cation helps to overcome psychological barriers, motivating students to engage actively in learning and self-expression.

Pedagogical communication takes place through the artistic and aesthetic influence of music, which is the main means of communication in music education. The emotional nature of communication during musical-pedagogical activity creates an atmosphere of creative enthusiasm, directs the thoughts and feelings of the participants in the communication, and promotes their development. However, in the practice of music education, where priority is given to the formation of performance skills, the potential of pedagogical communication is often underestimated.

The consideration of art, particularly music, as a means of communication has allowed scholars to define the interaction between the teacher and student as artistic-pedagogical communication. These issues have been studied by G. Neigauz, N. Petrov, M. Feigin, and others. In their works, the focus is on interaction, although it does not always have a specifically pedagogical character.

Music education has achieved significant successes in the professional training of teachers and the formation of skills for aesthetic and educational interaction in musical-pedagogical activities. Numerous studies have been conducted in this area, dedicated to various aspects of professional pedagogical communication. The formation of communicative qualities in music teachers, the experience of artistic-pedagogical interaction, and the peculiarities of communication in music lessons have been the subject of fundamental research by L. Archazhnikova, O. Apraksina, L. Koval, O. Oleksyuk, G. Padalka, A. Rostovsky, O. Rudnitskaya, O. Shchokolokova and others.

Modern psychologists and educators actively study the mechanisms of developing communication skills, emphasizing their importance for pedagogical practice. The psychological foundations of pedagogical communication are studied by I. Anosov, S. Yaremchuk, V. Molodichenko [1]; the problems of professional-pedagogical communication and the psychology of interaction between the teacher and students are addressed by N. Volkova [2], L. Podolyak, V. Yurchenko [3], T. Sidorenko [5]; the conditions for the formation of communicative competence in future teachers are examined by K. Doroshenko, T. Skorik [6], V. Fedorchuk [7] and others. These studies confirm the importance of developing communication skills as the foundation of successful professional activity for music educators.

Pedagogical communication is a crucial component of the professional activity of future music teachers. Effective interaction between the teacher and students contributes to the development of professional qualities, the formation of musical-aesthetic taste, and the improvement of pedagogical mastery in future specialists. For effective communication, the teacher must possess empathy, master non-verbal communication techniques, and be able to maintain dialogue and elicit a response.

The main features of pedagogical communication are:

1. Bilateral nature: Pedagogical communication is based on interaction between the teacher and students, founded on mutual understanding, trust, and respect.

2. Emotional richness: Music, as an art, has a powerful emotional impact, so the teacher must have high empathy and be able to convey the emotional content of the works.

3. Interactivity: Communication includes the use of various active forms of work, such as dialogues, discussions, musical-pedagogical games, as well as the analysis of musical works and performances.

4. Professionally oriented focus: Interaction in lessons is aimed at professional preparation tasks: interpreting musical works, developing performance skills, and pedagogical mastery. Through communication, the teacher transmits knowledge, values, and experience, shaping the professional identity of students.

An analysis of scientific research on this issue reveals a lack of fundamental works devoted to the development of pedagogical communication skills in future music teachers and identifies a number of contradictions between the requirements for achieving a high level of preparation and the low level of proficiency in living, convincing speech; between the growing demands for the teacher's communicative culture and the lack of systematic developments on forming pedagogical communication skills in future teachers.

There is a need to develop methodologies that combine pedagogical and performance components, taking into account the organizational and pedagogical conditions for interaction. Special studies on the pedagogical conditions for forming communicative competence in future music teachers are lacking. Also, in the professional training of music teachers, the opportunities of specialized disciplines are insufficiently utilized, which, in our opinion, have significant potential for preparing students to develop communicative competence.

We propose to consider pedagogical communication as a specially organized, teacher-managed process of exchanging information, establishing mutual understanding, achieving optimal interaction, and mutual recognition in various activities of the participants in educational work, with the aim of promoting quality education and the comprehensive and harmonious development of the subjects of learning. Based on this understanding of communication, we believe that the following main functions of communication can be highlighted: recognizing the personality, education, exchanging information, role exchange, organizing interaction, and self-assurance.

To achieve holistic communication, the teacher must understand its structure, that is, define the typical stages of communication, which are closely interrelated and condition one another:

1. Conceptualization: This stage involves the formation of the idea, goals, and content of communication. Here, the situation is analyzed, the objectives of interaction are determined, and suitable means and methods of communication are selected.

2. Implementation of the concept: At this stage, the concept is realized through specific actions: statements, gestures, facial expressions, or other forms of expression. Proper transmission of information, consideration of the context, and reactions of the interlocutor are crucial here.

3. Analysis and evaluation: This stage involves feedback, analyzing the results of communication, and assessing how they align with the original concept. The extent to which the goals have been achieved is evaluated, and actions can be adjusted to improve future interactions. These stages form a cyclical process, as analysis and evaluation can influence the formation of a new concept and the initiation of another communication cycle.

The relevant stages of professional-pedagogical communication include: a) modeling communication by the teacher, which should take place during the lesson preparation stage (the prognostic stage); b) organizing direct communication with the student (the initial period of communication); c) managing communication in the pedagogical process; d) analyzing and modeling a new communication system in the course of activities outside the classroom.

The fundamental importance of organized pedagogical communication lies in the fact that it is through this process, and with its help, that the technological systems of education and teaching, as well as the content of the pedagogical process, are realized. The criterion for the effectiveness of pedagogical communication is, ultimately, the quality of education for its subjects, their ability for educational and moral self-improvement.

In order to form future educators, it is important to apply active teaching methods such as seminars, training sessions, business games, modeling pedagogical situations, etc., which contribute to increasing emotional sensitivity, adequate self-assessment, self-perception, and communication culture of future teachers.

Music is a unique tool for teaching and creating an effective communicative environment. It facilitates the creation of an emotional space where students can freely express their feelings and thoughts. An important aspect of pedagogical communication is the selection of musical works that reflect pedagogical goals and contribute to the spiritual and moral development of students. Musical-pedagogical dialogues, which include discussions of artistic and professional aspects of music, contribute to deepening knowledge and developing students' creative thinking. Discussing the strengths and weaknesses of students' instrumental performances creates conditions for progressive growth and the acquisition of professional skills. The use of tasks that stimulate thinking and the search for original solutions teaches students to analyze information and think independently.

In our view, the formation of communicative skills in future music teachers will be successful if the following pedagogical conditions are met:

—The focus of the pedagogical process in music disciplines on psychological, musical-pedagogical, and communicative training of students.

—Taking into account their individual psychological characteristics and communication experience, which requires a person-centered approach to teaching.

—A sufficient level of pedagogical communication skills is closely linked to the organization of collective forms of educational collaboration.

—Constant care for creating a positive emotional climate in various forms of educational interaction contributes to the psychological well-being of both teachers and students.

—The acquisition of pedagogical communication experience by students is possible only when using active communication methods.

— The following tools and methods contribute to increasing the effectiveness of pedagogical communication:

— The use of modern technologies and multimedia tools.

— The application of active teaching methods, including case methods, problem-based learning, and group projects.

— Developing non-verbal communication skills among teachers and students (gestures, facial expressions, intonation, voice timbre).

— Organizing reflective sessions to analyze the success of communication.

Effective pedagogical communication plays a key role in the training of music educators, contributing to their professional development and personal growth.

The issue of applying pedagogical communication in the system of professional training for future music educators is multifaceted and requires further study. In our view, scientific inquiry should be directed towards studying the problem of students' self-education and the theoretical justification of the need for methods to develop pedagogical communication skills, identifying effective means of formation at each stage of preparing students for pedagogical communication and, accordingly, determining ineffective actions.

Further research is needed to explore the development of students' creativity through pedagogical communication; to study the emotional states of teachers during pedagogical communication; to develop methods that combine pedagogical and performance aspects. These areas will help improve the training of teachers, creating conditions for the formation of their professional skills. Musical-pedagogical dialogues based on discussions of artistic aspects contribute to the deep integration of knowledge and skills, forming a harmonious educational space.

Studying these issues will allow for the systematization of the methodological foundation necessary to introduce a set of activities for developing pedagogical communication skills into the system of professional training for future music teachers.

Literature:

1. Аносов І. П., Яремчук С. В., Молодиченко В. В. Психологічні основи педагогічного спілкування: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Інститут сучасного підручника, 2007. 272 с.
2. Волкова Н. П. Професійно-педагогічна комунікація: навчальний посібник. Київ : Видавничий центр «Академія», 2006. 256 с.
3. Подоляк Л. Г., Юрченко В. І. Психологія педагогічної комунікативної взаємодії викладача зі студентами. URL: <https://www.psyh.kiev.ua>
4. Ростовський О. Професійна підготовка майбутніх учителів музики: проблеми і перспективи. Методологічні й теоретичні проблеми мистецької освіти. С. 15–22. URL:<http://dspace.tnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/8475/3/Rostovskyi.pdf>
5. Сидоренко Т. Д. Педагогічна культура майбутнього вчителя музичного мистецтва в дигітальному просторі. Наукові записки / ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В.

- В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Випуск 197. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький : РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2021. С. 162.
6. Скорик Т. В. Педагогічні умови формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до розвитку комунікативної компетентності учнів / Т. В. Скорик, К. С. Дорошенко. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя*. Психолого-педагогічні науки, 2018. № 1. С. 137–141. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzsp_2018_1_25
7. Федорчук В. М. Соціально-психологічний тренінг «Розвиток комунікативної компетентності викладача»: навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський : Абетка, 2003. 240 с.
-

Kobozeva Inna

MUSICAL AND PERFORMING ACTIVITIES OF A TEACHER IN THE ERA OF INFORMATIZATION AND DIGITALIZATION

Кобозева И. С.

*доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии
Российского государственного педагогического университета
им. А.И. Герцена
г. Санкт-Петербург*

МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧИТЕЛЯ В ЭПОХУ ИНФОРМАТИЗАЦИИ И ЦИФРОВИЗАЦИИ

XXI век, это столетие, когда общественность «сталкивается» с процессом информатизации, то есть с глобальным социальным процессом, особенность которого состоит в том, «что доминирующим видом деятельности в сфере общественного производства является сбор, накопление информации, осуществляемые на основе современных средств микропроцессорной и вычислительной техники, а также на базе средств информационного процесса» [3].

Информатизация и цифровизация в современном обществе, безусловно, присущи всем сферам общественной жизни, в том числе и образованию.

Информатизация образования обозначает «процесс обеспечения сферы образования методологией и практикой разработки и оптимального использования современных информационных технологий, ориентированных на реализацию психолого-педагогических целей обучения, воспитания» [2].

Цифровое образование – это «учебная и воспитательная деятельность, основанная на преимущественно цифровой форме представления информации учебного и управленческого характера, а также актуальных технологиях ее хранения и обработки, позволяющая существенно повысить качество образовательного процесса и управление им на всех уровнях» [6, с. 53].

Цифровизация в своем роде служит основанием для доступности информации в текстовой, звуковой, визуальной формах. Цифровизация является

постулатом в модернизации образования, так как с появлением нововведений у человека возникают и соответствующие потребности в получении знаний и цифровизация образования позволит педагогам облегчить труд, воспитать обучающихся и подготовить их к жизни в информационном обществе, где цифровые технологии уже играют ведущую роль. Для решения проблем по цифровизации образования создан проект «Современная цифровая образовательная среда в Российской Федерации». Цель данного проекта является качественное и доступное онлайн-обучение граждан страны.

В ситуации, когда система российского образования вовлечена в модернизационный процесс задачей повышенной сложности является вопрос подготовки педагогических кадров, поскольку цифровые платформы становятся визитной карточкой учителя. Эта визитная карточка показывает успешность содержательного и методического уровня обучения, процессов управления. По сути, цифровизация педагогического образования направляется на разработку и использование инноваций, повышение эффективности и оптимизации процесса обучения на всех уровнях образования.

Вполне понятно, что решение вопроса «будет ли готов выпускник педагогического вуза осуществлять свою профессиональную деятельность в новых условиях?», зависит от качества профессиональной подготовки учителей, которым по мнению Т. В. Никулиной и Е. Б. Стариченко, необходимо научиться «применять новые технологические инструменты и практически неограниченные информационные ресурсы» [4, с. 109].

Для музыкально-педагогического образования основным индикатором, позволяющим предвидеть ход развития обозначенных процессов является область профессиональной деятельности учителя-музыканта, которая представляет собой согласно ФГОС ВО совокупность образования и научной деятельности в сфере дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования, профессионального обучения, профессионального образования, дополнительного образования [7].

Подготовка педагога-музыканта, способного квалифицированно реализовать себя в обозначенных областях профессиональной деятельности, должна осуществляться в современных условиях, прежде всего, в русле развития информационного общества.

Сегодня наряду с традиционными методами и средствами обучения в учебных заведениях создается электронная информационно-образовательная среда, внедряются технологии цифровых образовательных ресурсов, используются средства мультимедиа, аудиовизуальные ресурсы. Возможности цифровой образовательной среды апробируются и во всех регионах страны, и за рубежом.

Так, в МГПУ им. М.Е. Евсевьева изучается дисциплина «Аудиовизуальные технологии в музыкально-образовательном процессе», направленная на формирование у студентов компетенций в области освоения и реализации аудиовизуальных технологий обучения в музыкально-образовательном процессе в соответствии с требованиями Федеральных государственных образо-

вательных стандартов (автор Ю.В. Величко, Саранск). Апробирована программа образования «Музыкально-компьютерные технологии», нацеленная на знакомство обучающихся с музыкально-компьютерными программами, цифровыми музыкальными инструментами (авторы И.С. Кобозева, Ю.В. Величко, Саранск). Разработано учебно-методическое пособие «Аудиовизуальные технологии в педагогической деятельности учителя музыки», содержание которого нацелено на получение студентами необходимых профессиональных компетенций для реализации ими современных аудиовизуальных технологий в практике преподавания учебного предмета «Музыка», элективных курсов и внеклассных занятий в данной предметной области (автор Ю. В. Величко, Саранск).

Курс «Средства мультимедиа в профессиональной деятельности педагога-музыканта» направлен на формирование профессиональных компетенций учителя, связанных с созданием и применением мультимедийных образовательных ресурсов в профессиональной деятельности (автор Л.Г. Паршина, Саранск).

В КазНУИ разработан и внедрен в практику спецкурс: «Мультимедийное обеспечение уроков музыки», направленный на формирование теоретических знаний, овладение методами и технологиями компьютерного обеспечения и автоматизации педагогической деятельности для совершенствования педагогического процесса, его индивидуализации и оптимизации (авторы Г.А. Хусаинова, Н.Д. Щерботаева, Астана). Разработан авторский электронно-образовательный ресурс «Музыкально-дидактический материал по казахским национальным обрядам» на казахском, русском и английском языках для использования в музыкально-образовательной практике будущих учителей музыки (авторы Г.А. Хусаинова, Н.Д. Щерботаева, Астана). Данный ресурс ориентирован на школьную музыкально-образовательную среду, состоит из нескольких разделов и включает в себя: мультимедиа материал, представляющий казахские традиционные обряды, иллюстрации в виде рисунков, аудиозаписи казахских традиционных песен и их нотные тексты, караоке обрядовых песен в обработке для детского голоса, контрольно-тестовую форму оценивания полученных знаний. Данными педагогами был издан электронно-образовательный ресурс в виде презентаций «Образовательные инновационные методы для учителя музыки», в котором раскрыты такие темы, как «Критическое мышление будущего учителя музыки», «Три ступени обработки информации будущим учителем музыки», «Развитие навыков написания эссе будущим учителем музыки» и ряд других.

Мультимедийные образовательные ресурсы, характеризуются как комплекс информационно-технологических объектов, объединяющих синтезированный видео- и звуковой формат, символы, литературный ряд и другие объекты, варьирующиеся в информационной интерактивной среде. По функциональным и технологическим характеристикам мультимедийные образовательные ресурсы тождественны аудиовизуальным технологиям или входят в их структуру.

Актуальным и популярным является использование в учебном процессе подготовки будущих учителей обучающих музыкальных программ «Piano Professor», «Music Lessons», «Music Tutorial» (программы по обучению теории музыки, сольфеджио), «Midisoft Sound Explorer», «Music mentor», «Music Magic» (музыкальная литература), «Reality», «Midisoft Play Piano», «The Jazz Guitarist», «Chord Wizard») (программы по обучению игре на музыкальных инструментах), «Singing Tutor» (программа по обучению вокалу).

Новые возможности для педагога-музыканта открывают цифровые музыкальные инструменты (цифровое пианино, электроскрипки, электровиолончели и др.). Обратим внимание на то, что важно, чтобы будущие учителя музыки не только умели пользоваться средствами этих инструментов, но и понимали возможности, особенности и принципы их работы, знали их свойства.

Умение педагога-музыканта пользоваться средствами цифровой образовательной среды сегодня является обязательным элементом его профессиональной состоятельности. Можно констатировать, что «педагог-музыкант должен передать традиции классического музыкального искусства молодому поколению; научить разбираться в музыкальном потоке информационных сетей; сохранить культуру слушания музыкального наследия классических произведений, столетиями передаваемыми поколениями; сберечь традиции исполнительских школ игры на музыкальных инструментах. А цифровые, информационные, виртуальные, мультимедийные и другие технологии в совокупности должны быть универсальными средствами для выполнения миссии педагога-музыканта» [5].

Вместе с тем, обращают на себя внимание противоречивые явления, связанные с информатизацией, цифровизацией музыкально-педагогического образования: с одной стороны, она повышает эффективность образовательного процесса, с другой – предполагает изменения, негативно влияющие на личность будущего учителя-музыканта и на его педагогическую деятельность.

Сказанное связано, прежде всего, со значительным уменьшением роли музыкально-исполнительской деятельности учителя на уроках музыки в школе, что в настоящее время не соответствует Ядру высшего педагогического образования, представленному в методических рекомендациях Коллегией Министерства просвещения РФ (одобрены в ноябре 2021 г.) для студентов педагогических направлений подготовки, в том числе по профилю Музыка, в котором способность учителя музыки осуществлять профессионально-ориентированную музыкально-исполнительскую деятельность, определена как ведущая профессиональная компетенция.

Сегодня в арсенале учителя музыки наличествуют разнообразные мультимедийные средства обучения. Это и электронные энциклопедические пособия, справочники («Энциклопедия классической музыки», «Мир музыкальных инструментов» «Рахманинов в Ивановке», «П.И. Чайковский. Жизнь и творчество»), и мультимедийные игры («Учимся понимать музыку», «Музыкально-ритмические упражнения», «Народные инструменты», «Музыкальная мозаика», «Волшебная флейта», «Щелкунчик», «Я и А. Н. Скрябин» Е. Никитиной и

др.), и интерактивных тематические экскурсии («Буратино и скрипичный ключик», «Музыка на кончиках пальцев», «Белоснежка и семь нот», «Волшебный мир музыкальных сказок», «Первое знакомство. Путешествие по симфоническому оркестру», «Один день из жизни Пети Чайковского») и др.

В свободном доступе в сети Интернет находится значительное количество цифровых образовательных ресурсов, таких как: фотографии композиторов, исполнителей, музыкальных инструментов; большая подборка классической музыки в формате mp3, midi, mpeg, real audio, нотного материала для отдельных инструментов, ансамблей, различного состава оркестров, в формате jpg, gif, tiff и многое другое.

При таком количестве, наделенных красивым интерфейсом и интерактивными свойствами мультимедийных образовательных продуктов, которые может использовать учитель музыки для информационного насыщения уроков в образовательном учреждении, по мнению ряда учителей необходимость в собственной музыкально-исполнительской деятельности на уроке отпадает. К тому же, как известно, данная деятельность требует постоянного совершенствования исполнительских умений и регулярного пополнения музыкального репертуара. Для этого требуются достаточные временные затраты, что, по мнению учителей, при их занятости реализовывать весьма проблематично. Практика показывает, что подобное отношение к собственной музыкально-исполнительской деятельности учителя в школе, проецируется и на отношение будущих учителей к музыкально-исполнительской подготовке в период обучения в учебном заведении.

Ядро подготовки педагога-музыканта, как и музыканта в целом, всегда составляли, с одной стороны, глубокие теоретические знания, с другой - исполнительские умения. Д.Б. Кабалевский, сформулировавший в своей Концепции первые требования к профессии учителя считал, что педагог-музыкант должен иметь знания в области истории и теории музыки, владеть музыкальным инструментом, вокальной и дирижерско-хоровой техникой. Создатель концепции музыкально-эстетического воспитания детей и юношества считал, что музыкально-исполнительская деятельность направлена прежде всего на музыкальное просветительство и связана с воспроизведением учителем музыки композиторов разных стран и эпох через постижение художественных смыслов и ценностей, которые созданы ими для своих современников и для будущих поколений. На эту проблему обращал особое внимание Б. В. Асафьев, когда отмечал, что «жизнь музыкального произведения – в его исполнении, т.е. в раскрытии его смысла через интонирование для слушателей...» [1, с. 264].

Музыкально-исполнительская деятельность, таким образом, превратилась в важнейший этап профессионального становления педагога-музыканта, а ее успешность напрямую зависит не только от качества и надежности выученных музыкальных произведений, но и от уровня его психологической готовности к общению со слушателями.

Музыкально-исполнительская деятельность как часть культурной традиции – явление историческое. Музыкально-исполнительские умения входили в систему требований к личности подрастающего человека в России с XVIII века и обучение музыкальному исполнительству стало частью российской системы музыкального воспитания и образования.

Исполнительская деятельность и умения, как обязательный атрибут ее осуществления, постоянно являлись и являются поныне предметом исследовательского интереса в психологии, музыкознании, культурологии, педагогике музыкального образования (Л.Л. Бочкарев, А.Л. Готсдинер, Г.М. Цыпин, В.А. Петрушин, А.Д. Алексеев, Л.А. Баренбойм, Г.М. Коган, А.В. Малинковская, С.И. Савшинский, В.Л. Живов и др.). Исследователи рассматривают проблему музыкально-исполнительской деятельности на всех уровнях музыкального образования, начиная с начального и заканчивая повышением квалификации педагогов-музыкантов и музыкантов-исполнителей, уделяя внимание при этом и отдельным аспектам этого вида деятельности, и процессу в целом.

Обобщая взгляды музыкантов-исполнителей, ученых и педагогов-исследователей, можно утверждать, что музыкально-исполнительская деятельность представляет собой акт освоения музыкального произведения, воплощения мира художественных образов композиторского замысла, создания собственной трактовки изучаемого произведения исполнителем. Полагаем, что, лишь познав и впитав в себя умом и чувством содержание музыкального произведения, исполнитель может выразить его многообразную и сложную сущность. Как известно, музыкально-исполнительская деятельность осуществляется в различных видах – это хоровое, ансамблевое и сольное пение, игра на различных музыкальных инструментах, оркестровое народное и симфоническое исполнительство. Музыкально-исполнительская инструментальная деятельность, например, по сравнению с вокально-хоровой деятельностью, дает возможность экспериментировать со значительным разнообразием музыкальных интонаций, сравнивать диапазоны, проследить зависимость характера звука и выразительности интонаций от способа звукоизвлечения различных инструментов, их динамических, тональных, тембровых и звуковысотных возможностей. Вышеизложенное позволяет утверждать, что в современных условиях цифровой трансформации актуальным для педагогического образования является развитие у будущих учителей направленности к музыкально-исполнительской деятельности, которая представляет собой «стремление человека к определенному роду занятий, базирующееся на сильном и устойчивом интересе к нему» [8, с. 9]. Утверждая, что фундаментом, на котором возникает направленность человека на исполнительскую деятельность является процесс глубинного освоения музыкального произведения, выделим компоненты музыкально-исполнительской деятельности как личностные составляющие педагога-музыканта: Познавательный компонент характеризует способности обучающихся к освоению формы и логической структуры конкретного музыкального сочинения; к анализу его содержания.; Эмоционально-чувственный компонент, включает в себя развитое образное мышление, наблюдательность, воображение, умение через исполнение музыкального произведения вызвать сопереживание у слушателя; Творческий компонент проявляет себя через способности обучающихся к

постижению музыкального материала посредством создания разнохарактерных художественных образов; Технический компонент характеризует способности обучающихся к исполнению разнообразной мелкой (пальцевой) и крупной техники; Волевой компонент проявляет себя во внешней мотивации обучающегося, способствующей чувству уверенности, самообладания и самоконтроля; сознательном регулировании своего эмоционального состояния в процессе исполнения музыкального произведения перед слушателями.

Именно личные качества учителя, педагога-музыканта помогают композитору предстать перед слушателями в своих музыкальных произведениях в облике оригинального исполнителя.

В заключении скажем, что электронная информационно-образовательная среда в педагогических учебных заведениях, развитие высоких технологий подготовки учителей-музыкантов к профессиональной деятельности требуют своего дальнейшего исследования.

Литература:

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс Текст / Акад. Б. Асафьев (Игорь Глебов) ; [Ред., вступ. статья, с. 3-18, и коммент. Е. М. Орловой]. — 2-е изд. — Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
2. Бим-Бад, Б. М. Информатизация образования / Б. М. Бим-Бад. – Текст : электронный // Педагогический энциклопедический словарь. – Москва, 2002. – С. 109–110. – URL: https://pedagogical_dictionary.academic.ru/1312/
3. Кузнецов, А. П. Информатизация общества как социально-педагогическая проблема / А. П. Кузнецов, М. А. Чернова. – Текст : электронный // Психология и педагогика: методика и проблемы. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/informatizatsiya-obschestva-kak-sotsialno-pedagogicheskaya-problema/viewer>
4. Никулина, Т. В. Информатизация и цифровизация образования: понятия, технологии, управление / Т. В. Никулина, Е. Б. Стариченко. – Текст : непосредственный // Педагогическое образование в России. – 2018. – № 8. – С. 107–112.
5. Паршина Л.Г. Проблема формирования профессиональных компетенций будущих педагогов-музыкантов-воспитателей средствами мультимедиа / Л. Г. Паршина // Подготовка педагога-музыканта-воспитателя в контексте вызовов современности : монография / под редакцией О. Ф. Асатрян ; Мордовский государственный педагогический университет. – Саранск : РИЦ МГПУ, 2022. – Глава 1. – 1 электрон. опт. диск.
6. Стариченко, Б. Е. Цифровизация образования: иллюзия и ожидания / Б. Е. Стариченко. – Текст : непосредственный // Педагогическое образование в России. – 2020. – № 3. – С. 49–58.
7. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование утв. приказом №121 (ред. от 27.02.2023) от 22.02.2018.Текст:электронный– URL:https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_293567/d64b9f636a36b0ea39b7e23f49d8a3f8f2615ce9/
8. Цагарелли, Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : учебное пособие / Ю. А. Цагарелли. – Санкт-Петербург : Композитор, 2008. — 368 с. –

Kurbanov Sukhrob

**CREATIVE RESOURCE OF ART EDUCATION ON THE WAY OF
DEVELOPMENT OF MODERN FINE ARTS OF UZBEKISTAN**

Курбанов Сухроб

доктор философии (PhD) по искусствоведению,

член творческого объединения художников Узбекистана,

куратор Ташкентского международного биеннале современного искусства.

**КРЕАТИВНЫЙ РЕСУРС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА
ПУТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА**

Начиная с первых дней независимости Узбекистан получил новые импульсы для развития художественной культуры. Произошли кардинальные изменения всей образовательной системы, в том числе и в художественном образовании. Обретение независимости открыло перед нашим искусством возможность интеграции в мировой арт-процесс, освоение актуальных тенденций и направлений международной творческой практики. Это обстоятельство ставит новые задачи и перед художественным образованием Узбекистана, которое оказалось преемницей, формировавшейся десятилетиями академической системы, основанной лишь на одном методе – реализме.

Сферы изобразительного искусства Узбекистана так же, как вся современная система образования, формировалась в XX в., поскольку традиции обучения в области искусства имели здесь глубокие корни. В конце XIX века в ташкентских школах европейского образца преподавались рисование и черчение, однако специальное художественное образование можно было получить лишь в России, куда многие уезжали на учебу. В их числе был и наш знаменитый живописец Александр Волков.

Классическое художественное образование в Узбекистане развивалось под воздействием европейского. В конце XIX -начале XX века многие европейские мастера в поисках нового содержания и новых форм искусства обратили взоры на Восток, на экзотические, не тронутые цивилизацией страны. Именно русские художники, жившие в Центральной Азии, стали проводниками реалистических традиций передового русского искусства, при этом их творчество оказало значительное влияние на создание в Туркестанском крае национальных школ изобразительного искусства. Многие из них, например, С.Юдин, И.Казаков, В.Развадовский, А.Исупов, не только создавали картины, но и работали преподавателями рисования в местных средних учебных заведениях. Большинство из них были воспитанниками Петербургской Академии художеств и придерживались в своём творчестве реалистического направления в искусстве.

Организация профессионального художественного образования в Узбекистане потребовала много сил и времени. Сложившиеся стараниями русских художников художественные школы в Ташкенте и Самарканде послужили фундаментом развития реалистических традиций в изобразительном искусстве всего региона.

В Самарканде, а затем и в Ташкенте были организованы первые художественные учебные заведения, в которых обучались представители разных регионов Центральной Азии. В 1924 году при Ташкентском музее искусств открылась студия Н.Розанова, в которой учащиеся познавали традиции академического художественного образования. Эту школу посещала и национальная молодёжь - Э.Ташкентбаев, З.Саиднасырова и У.Тансыкбаев.

В 1930-е годы в Самарканде было открыто художественное училище, в котором преподавал Павел Петрович Беньков. Влияние творчества П. П. Бенькова на местную молодёжь было более чем плодотворным.

В дальнейшем, после окончания войны, Репинский институт вернулся в Ленинград, но на подготовительное отделение института, а затем и в число студентов была принята большая группа молодёжи из Узбекистана, среди них классики узбекской живописи - народный художник СССР и Узбекистана, профессор, академик Академии художеств России и Узбекистана Р.Ахмедов, народные художники Узбекистана Н. Кузыбаев, Т.Оганесов, М.Саидов, В.Зеликов и другие.

И даже после открытия в 1954 году при Ташкентском театрально-художественном институте имени А.Островского художественного факультета почти каждый год выпускники узбекских художественных училищ продолжали поступать в Репинский институт. Хотя художественному факультету при Ташкентском театрально-художественном институте имени А.Островского удалось впоследствии завоевать уважение у творческой молодёжи не только Узбекистана, но и других республик Центральной Азии.

Выпускники Репинского института начали свою педагогическую деятельность в новом созданном Ташкентском театрально-художественном институте. Среди них был Рахим Ахмедов - мастер большого живописного темперамента. Художник поэтически и очень индивидуально отразил в своих лучших произведениях, особенно портретного жанра, главные и существенные приметы времени, черты национального характера. Его творчество жизнеутверждающе и современно. Созданная Рахимом Ахмедовым галерея современников, подлинно народных образов по праву занимает одно из ведущих мест в изобразительном искусстве Узбекистана 1950-70-х годов. Сын своего народа, человек своего времени, воспитанник русской художественной школы, живописец Рахим Ахмедов - подлинно национальный и современный узбекский художник, раскрывающий в своем творчестве черты новой жизни своего народа.

Выпускники Репинского института начали свою педагогическую деятельность в новом созданном Ташкентском театрально-художественном институте. Среди них был Нигмат Кузыбаев (1929-2004) — народный художник

Узбекистана, профессор, академик, лауреат Государственной премии Республики Узбекистан. За картину "Авиценна", награжден почетной грамотной Академии Художеств СССР в 1982 году. Профессор, академик, руководитель персональной мастерской.

Следующим выпускники Репинского института был Юсуф Елизаров. Он также начал свою педагогическую деятельность в Ташкентском театральном-художественном институте.

Художник Рузы Чарыев также является выпускником Репинского института. В 1960-е годы после окончания учебы он возвращается в Ташкент и начинает свою педагогическую деятельность в Ташкентском педагогическом институте.

Жавлон Умарбеков – Народный художник Узбекистана, действительный член Академии художеств Киргизии и Украины, Академик Академии художеств Узбекистана, профессор, родился в 1946 году в Ташкенте. В 1966 году после окончания художественного училища в Ташкенте, поступил во ВГИК в Москве, учился у известных художников России – Народного художника СССР Юрия Пименова, Народного художника РСФСР Ивана Петровича Иванова – Вано, Заслуженного деятеля искусств РСФСР Виталия Токарева.

Художник Джавлон Умарбеков работает не только в разных техниках, но и во всех жанрах, как и подобает мэтру. Диапазон его выбора тем, сюжетов, образов, жанров достаточно велик и разнообразен. Пейзажи, натюрморты, портреты, исторические сцены, а также условные композиции раскрывают разные грани тематических пристрастий художника. Его интересует история и современность, реальное и иллюзорное, индивидуальное и обобщенное.

Алишер Мирзаев — один из самых ярких, самобытных и многогранных художников в искусстве современного Узбекистана. Художник родился и вырос в сердце старгородской части Ташкента. Тема Города проходит через все творчество Алишера Мирзо. Люди, быт, традиции Ташкента наполнили искусство художника особым содержанием, сделали его творчество изобразительной поэмой и определили ее национальное своеобразие.

Гафур Кадыров один из самых ярких современных живописцев Узбекистана. В его картинах воспроизведена философия и красота Востока. Создаваемые им образы несут в себе одухотворенность, которые дарят любовь окружающему миру. Пониманию гармонии и ценности всех проявлений жизни, несущие в себе значения счастья, любви, нежности, печали и чистоты чувств. Картины Гафура Кадырова хранятся в Дирекции Художественных выставок Академии Художеств Узбекистана, в Ургенчской картинной галерее, в коллекции Национального Банка Узбекистана, Государственном музее искусств Узбекистана, а также по всему миру, в частных коллекциях Англии, Франции, Испании, США, Сингапура, Узбекистана, Швейцарии.

Новое время требует переосмысления как своей истории, так и своего места в этом мире, пересмотра различных вопросов развития страны, в том числе искусства и роли художника в нем.

Черты национального художественного стиля в современном искусстве Узбекистана определяются отношением к традиции как к фундаментальной ценности национального узбекского наследия. Основные черты узбекского национального художественного стиля, определяемые преемственностью традиций узбекского народа, это – обращение к мифопоэтическим образам, мотивам, сюжетам, а также метафоричность, символичность, орнаментальность, созерцательность, сакральность, одухотворение матери-природы, героизация образа человека, использование художественной традиции на основе вариативности.

Время настойчиво доказывает приоритет гуманитарной культуры, силу ее воздействия на любую сферу человеческой деятельности. Утверждается гуманистическое предназначение образования, его культур созидаящая функция. Государственная политика Республики Узбекистан в области образования, определяемая Законом «Об образовании» и Национальной программе по подготовке кадров, принятых 29 августа 1997 г. Олий Мажлисом Республики Узбекистан, устанавливает одним из принципов развития системы воспитания, способствующей приобщению к ценностям национальной и мировой культуры, эстетическому и патриотическому воспитанию детей, учащейся молодежи.

Концепция реформирования образования, разработанная в Узбекистане, предусматривает в качестве важнейших целей: переориентацию системы образования на рыночную экономику и открытое общество; создание равных возможностей для получения образования, как условие повышения уровня жизни населения; улучшение системы финансирования образования в целях обеспечения стабильного и качественного предоставления образовательных услуг и повышения эффективности использования ресурсов; совершенствование управления сектором образования. Специфической особенностью художественного образования в Узбекистане является наличие традиционной формы образования «устоз-шогирд» и европейской классической методики образования. Система «устоз-шогирд», имеющая многовековые традиции, основана на принципах преемственности в формах компактного, индивидуального обучения группы учеников. Она преобладает в сфере обучения традиционным видам искусства, в основном это сфера традиционных художественных ремесел. За годы независимости в нашей стране созданы все необходимые условия для развития декоративно-прикладного искусства и для развития системы «устоз-шогирд».

Другим сегментом художественного образования в Узбекистане является европейская классическая система, распространившаяся в регионе с конца XIX века. Этот процесс был связан с проникновением европейских форм искусства – станковой и монументальной живописи, скульптуры и графики в культурную среду местного населения. На сегодняшний день эти две системы образования гармонично дополняют друг друга, и используются в системе обучения в национальном институте художеств и дизайна имени К.Бехзада.

В 1997 году на базе художественного факультета Ташкентского института искусств (бывшего ТТХИ) был создан Национальный институт художеств и дизайна имени Камалиддина Бехзада (НИХД). Институт структурно

входит в систему Академии художеств Узбекистана, создавшей новую много-ступенчатую систему художественного образования. За годы его деятельности в качестве самостоятельного вуза было подготовлено значительное число живописцев, дизайнеров, скульпторов, искусствоведов, художников кино и театра, мастеров прикладного искусства, ведущих плодотворную работу в различных сферах пластических искусств.

За последние три года проделана весомая работа по повышению качества художественного образования. В соответствии с постановлением Президента Республики Узбекистан "О совершенствовании порядка проведения вступительных тестовых испытаний в бакалавриат высших образовательных учреждений республики" от 16 ноября 2017 года, Положением о порядке приема по направлениям образования бакалавриата, требующим особой одаренности, без вступительных тестовых испытаний посредством профессиональных (творческих) экзаменов, утвержденным постановлением Кабинета Министров от 27 июля 2018 года, прием в Национальный институт художеств и дизайна имени Камолиддина Бехзода осуществляется без тестовых испытаний посредством творческих экзаменов.

В рамках художественного образования реализован ряд совместных программ. В частности, в Национальном институте художеств и дизайна имени Камолиддина Бехзода при Академии художеств Узбекистана в 2018 году совместно с Международным институтом дизайна Чанапатана (Таиланд) на основе программы 3+1 открылся совместный факультет для подготовки специалистов по направлениям "Дизайн костюмов и тканей" и "Проектирование интерьера". В этих же направлениях в 2019 году на основе программы 2+2+1,5 открылся совместный факультет и с южнокорейским университетом Кеменг.

Факультет изобразительного искусства НИХД им. К. Бехзада имеет богатую историю. Здесь работали и работают ныне живописцы и графики, окончившие Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова, Национального института художеств и дизайна им. К. Бехзада и т.д. В их числе академики Академии художеств Узбекистана. Доминирующей системой в программах обучения на всех отделениях факультета изобразительного искусства является академическая методика, то есть обучение классическому рисунку и живописи на основе наблюдения и изучения природы с кистью и карандашом в руках.

После завершения образовательной программы бакалавра «Станковая живопись» у выпускника факультета изобразительного искусства должны быть сформированы такие профессиональные навыки, как владение материалом и технологиями живописи. Однако не все студенты способны к свободному художественному мышлению, в чем мы убеждаемся на творческой практике, в которой недостаточно активное участие принимают выпускники этого факультета.

Среди бакалаврских работ можно выделить работы Жасванта Анназарова, Нормуроода Негматова и Сардора Курганова в которых чувствуется компо-

зиционное мышление, хорошая техника живописи, то есть тот набор качеств, которые формируют это самое понятие креативности.

Одним из главных вопросов и критерием при подходе к оценке дипломных проектов было выяснение того, в какой мере в них была проявлена творческая индивидуальность и уровень исследовательского мышления магистров. Как показывает практика и наш анализ - по направлению «Художественное решение кино и телефильма» наблюдается широкий кругозор, креативность подходов, знание не только профессиональных навыков, но и знакомство с теоретическими работами в области философии, теории, литературы и т.д. А по направлению «Станковой живописи» больше узкопрофессиональных подходов, акцент на ремесло.

Среди магистерских работ можно выделить работы под руководством Ш. Абдумаликова и Акмаля Икрамджанова – это Мирсаид Мирвохидов и Бекзод Ашуров, в которых дипломанты сумели выразить основной замысел произведения как композиционными, так и живописными средствами. Для художественного образования, пожалуй, в большей степени, чем для других образовательных сфер, важна декларируемая сегодня опора на талант, креативность и инициативность обучаемого. Понятие «художник» включает в себя не столько представления о человеке, который владеет профессиональными навыками воспроизведения окружающего нас мира в красках, линиях и пластических формах, сколько о личности, переосмысливающей и транслирующей духовный опыт настоящим и будущим поколениям. Отсюда и работа в сфере художественного образования имеет свои специфические черты и задачи.

Именно в процессе обучения формируется стиль художников. Сегодня в программах по обучению студентов художественных вузов и школ мы видим устойчивое доминирование реалистической школы.

За последнее десятилетие у нас в стране возрос интерес к таким видам искусства, как видео-арт, концептуальное искусство, инсталляция, появившиеся в Европе еще в 1970-х годах. В первое десятилетие XXI века в современном искусстве Узбекистана появляются новые явления, как творчество А. Николаева, Т.Каримова, М.Карабаева, В.Усеинова, Ж.Усманова, Б.Исмаилова, Х. Зияханова . Активно участвуют на выставках работы творческой группы «5+1» (Д. Разыков, С. Джаббаров, Н. Шарафходжаева, Ш. Раджамов,), но в работах этой группы чувствуется недостаточное изучение современных форм актуального искусства. Учитывая инновации в мировом искусстве, было бы целесообразно на первых этапах организовывать медиалаборатории в форме факультатива в учебных программах Национального института художеств и дизайна им. К. Бехзада для обучения студентов современным формам актуального искусства.

Современное искусство — это своеобразная сфера деятельности, которая не просто сохраняет опыт прошлого, но и начинает строить перспективы развития искусства в будущем. История художественного образования наглядно иллюстрирует развитие социальной культуры. Профессиональная подготовка художников не ограничивается овладением техническими прие-

мами рисунка и живописи, усвоением теоретических знаний в области перспективы и пластической анатомии человека. Под обучением подразумевается всестороннее эстетическое развитие личности, формирование ее духовной культуры с опорой на основные гражданские идеалы. Только при соблюдении этих условий творец сможет создать идейно значимое произведение.

На сегодняшний день художественного образования всё ещё продолжает пребывать в стадии развития, и здесь нужна серьезная аналитическая работа и определенные корректировки. В Национальном институте художеств и дизайна имени Камолиддина Бехзода уже есть определенные достижения, но еще предстоит скорректировать систему художественного образования, чтобы оно стало созвучным современности, ее новым технологиям, инновациям. Следует изучать современный опыт в области мирового художественного образования, бережно сохраняя национальные традиции своего народа, свою национальную идентичность в искусстве.

Литература:

1. Акилова К. Некоторые образовательные и научные аспекты деятельности Академии художеств Узбекистана. // Ж. SAN'AT. 2007. №2. С. 8-11.
2. Г. Бабаджанова. К истории художественного образования Узбекистана. // Ж. SAN'AT. 2007. №2. С. 12-15.
3. Курбанов С. Творческий потенциал молодых художников Узбекистана // Ж. SAN'AT. 2015г. №1. С. 33-35;
4. Курбанов С. Школа искусствоведения в Узбекистане. // Ж. MOZIYDAN SADO. 2015. №3. с. 21-22;
5. Kurbanov S. Art Education in New Uzbekistan. The American Journal of Social Science and Education Innovations, 3(10), 4–12. 2021.
6. Курбанов С. Международное сотрудничество в сфере образования // Ж. SAN'AT. 2022 г. №1. С. 28-31.

Ilyassov Zhaxygeldy

THE NECESSITY OF TEACHING FINANCIAL LITERACY AND ENTREPRENEURIAL SKILLS TO STUDENTS OF CREATIVE PROFESSIONS

Ильясов Ж.К., менеджмент магистрі

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ МАМАНДЫҚТАР СТУДЕНТТЕРІНЕ ҚАРЖЫЛЫҚ САУАТТЫЛЫҚ ПЕН КӘСІПКЕРЛІК ДАҒДЫЛАРЫН ОҚЫТУДЫҢ ҚАЖЕТТІЛІГІ

Бұл жұмыстың мақсаты — педагогикалық мамандық студенттеріне қаржылық сауаттылық негіздерін оқытудың қажеттілігін ғылыми тұрғыдан негіздеу. Мұндай қажеттілік Ресей Федерациясында қаржылық сауаттылық пен қаржылық мәдениеттің төмен деңгейімен байланысты. Бұл жұмыста сондай-ақ мұндай оқытуды жүзеге асырудың тиімді әдістері қарастырылады. Осындай әдістер ретінде, бірінші кезекте, педагогикалық мамандық

студенттері үшін қаржылық пәнді енгізу ұсынылады. Бұл пән аясында түрлі бағыттағы дәрістер, семинарлар мен практикалық сабақтар өткізу жоспарлануда. Екінші кезекте, ғылыми конференциялар, қаржылық олимпиадалар және басқа да ғылыми іс-шараларды өткізу қажет. Мұндай іс-шаралар студенттерге өз білімдерінің деңгейін тәжірибеде тексеруге, дағдыларын көрсетуге мүмкіндік береді, олар болашақта өмірде пайдалы болады.

Жұмыстың қорытындысында бірнеше тұжырымдар жасалады. Қаржылық сауаттылық деңгейін көтерудің маңыздылығы тағы да атап өтіледі. Сондай-ақ, студенттерде базалық білім қалыптастыруға ықпал ететін түрлі тиімді әдістердің көптігі туралы қорытынды жасалады. Осы әдістердің негізгісі осы жұмысқа шолу жасап, талданды.

Шығармашылық мамандықтар студенттеріне қаржылық сауаттылық пен кәсіпкерлік дағдыларын оқытудың өзектілігі.

Соңғы жылдарда шығармашылық мамандықтар студенттерін қаржылық сауаттылық пен кәсіпкерлік дағдыларға үйретуге деген қызығушылық айтарлықтай артты. Бұл еңбек нарығындағы жедел өзгерістермен, креативті индустрияларда бәсекелестіктің артуымен және өнер, музыка, дизайн, кино және басқа шығармашылық салаларда фрилансерлер мен шағын кәсіпорындардың санының өсуімен байланысты.

Жоғары білім берудің мемлекеттік жалпыға міндетті стандартына енгізілген өзгерістерге сәйкес кәсіби білім беру ұйымдарына студенттердің қаржылық сауаттылықты пайдалану және кәсіпкерлік қызметті жоспарлау саласындағы жалпы құзіреттілікті қалыптастыру міндетін қойды.

Шығармашылық мамандарға көбінесе өз кәсіби қызметін кәсіпкерлік функциялармен үйлестіруге тура келеді, мысалы, маркетинг, жобаларды басқару, қаржылық жоспарлау және салықтық заңнаманы сақтау.

Бұл пәндер экономикалық тұрақсыздық жағдайында әсіресе өзекті бола түседі, өйткені шығармашылық мамандар болжамсыз табыстармен, әлеуметтік қорғаудың төмен деңгейімен және тұрақсыз шарттармен бетпе-бет келеді. Бұл жеке бюджетті оңтайлы жоспарлап, қолдануға, қысқа мерзімді және ұзақ мерзімді мүдделерді ескере отырып қаржылық қауіптерді анықтауға, қызметтер нарығында және қаржылық институттар ұсынатын өнімдерде бағдарлауға, қарыздар мен алаяқтықтан сақтануға мүмкіндік береді.

Осы жағдайда білім беру мекемелерінің міндеті — студенттерге тек шығармашылық қана емес, сонымен қатар оларды кәсіби және қаржылық өмірде табысты болуына мүмкіндік беретін практикалық білімдер де беру.

Қаржылық сауаттылық пен кәсіпкерлік дағдыларын оқытудың теоретикалық аспектілері.

Қаржылық сауаттылық — бұл жеке қаржыларды тиімді басқару, қаржылық концепцияларды түсіну, бюджет жоспарлау, табыс пен шығындарды талдау, сондай-ақ саналы қаржылық шешімдер қабылдау қабілеті. Қаржылық сауаттылықтың негізгі аспектілері жеке бюджет басқарудың негіздерін, салық заңнамасын, кредит беру, инвестициялар мен зейнетақы жоспарлауды білу болып табылады.

Қаржылық сауаттылық: теоретикалық негіздер мен оқыту принциптері. Қаржылық сауаттылық негізгі компоненттерді қамтиды, мысалы, бюджет жоспарлау, жеке қаржыларды басқару, салықтар, несиелер, инвестициялар және қаржылық құралдар. Шығармашылық мамандықтар бойынша қаржылық сауаттылықты оқыту тұрақсыз табыстар мен қаржылық тұрақтылықтың дәстүрлі көздерінің болмауын ескеруі керек.

Қаржылық сауаттылықты оқытуға қатысты негізгі теоретикалық тәсілдер кенінгі оқу түрлерін қамтиды: модульдік тәсіл, кейс-әдіс, мәселеге бағытталған оқыту.

Модульдік тәсіл: студенттер білімді жеке модульдер арқылы меңгереді, әр модуль нақты бір тақырыпқа арналған (мысалы, жеке бюджет басқару, салықтар, несиелер, инвестициялар). Бұл әр тақырыпты тереңірек және жүйелі түрде зерттеуге мүмкіндік береді.

Кейс-әдіс: шығармашылық индустриядан алынған нақты жағдайларды пайдалану студенттерге қаржылық концепциялардың олардың кәсіби тәжірибесінде қалай қолданылатынын көруге көмектеседі.

Мәселеге бағытталған оқыту: дәстүрлі дәрістердің орнына студенттер шектеулі ресурстар мен табыстың тұрақсыздығын ескере отырып шешуді қажет ететін практикалық қаржылық мәселелермен бетпе-бет келеді.

Кәсіпкерлік құзіреттілік: теоретикалық контекст.

Кәсіпкерлік құзіреттілік — бұл бизнесті құру және табысты жүргізу үшін қажетті білімдер, дағдылар мен қасиеттер жиынтығы, оған нарықтық жағдайларды талдау, бизнес-жоспарлар әзірлеу, инвестициялар тарту, тәуекелдер мен жобаларды басқару қабілеті кіреді. Бұл құзіреттілік шығармашылықты, белгісіздік жағдайында шешім қабылдай білуді және өз қызметінің нәтижелері үшін жауапкершілік алуды қамтиды.

Кәсіпкерлік құзіреттілік бизнес құру және дамыту, тәуекелдерді бағалау, стратегиялар жасау және ресурстарды тиімді басқару қабілетін қамтиды. Шығармашылық мамандықтар студенттеріне тек бизнес-жоспар жасау ғана емес, сонымен қатар жобаларын нарықтың жылдам өзгеріп жатқан жағдайларына бейімдеуді үйрену маңызды.

Кәсіпкерлік дағдыларын оқытудың теоретикалық тәсілдерінің негізгі элементтері ол, шығармашылық кәсіпкерлік, бизнес-жоспарлау және жобаларды басқару, тәуекелдер мен инновациялар.

Шығармашылық кәсіпкерлік: дәстүрлі бизнес-курстардан айырмашылығы, шығармашылық мамандықтар үшін кәсіпкерлікті оқыту инновациялық және стандартты емес шешімдерге, жеке брендті дамытуға және шығармашылық жобалармен жұмыс істеу дағдыларына баса назар аударады.

Бизнес-жоспарлау және жобаларды басқару: студенттер тек өнімдер жасау ғана емес, оларды тұрақты бизнес-моделдерге айналдыруды да үйренеді. Бұл жобалармен жұмыс істеуді, уақыт пен ресурстарды басқаруды қамтиды.

Тәуекелдер мен инновациялар: кәсіпкерлікті оқыту шығармашылық индустриялардың жоғары деңгейдегі белгісіздікпен ерекшеленетінін ескеруі

керек, сондықтан студенттерді тәуекелдерді азайту және инновациялық идеяларды бейімдеу дағдыларына үйрету маңызды.

Практикалық тәсілдер қаржылық сауаттылық пен кәсіпкерлік дағдыларын оқыту.

Қаржылық сауаттылық пен кәсіпкерлік құзіреттілік шығармашылық мамандықтар студенттері үшін ең маңызды дағдылар болып табылады, өйткені бұл құзіреттер тек өз қаржыларын тиімді басқаруға көмектесіп қана қоймай, шығармашылық жобаларын дамытуға және ілгерілетуге, олардың коммерциялық табыстылығын арттыруға мүмкіндік береді. Нарықтағы тұрақсыздық, фрилансерлер мен өнер мен мәдениет саласындағы шағын кәсіпорындар санының артуы жағдайында бұл дағдылар шығармашылық маманның карьерасының ажырамас бөлігіне айналады.

Оқыту әдістері мен тәсілдері.

Қазіргі заманғы қаржылық сауаттылық пен кәсіпкерлік дағдыларын оқыту әдістері интерактивті және практикаға бағытталған болуы керек. Мұндай тәсілдердің бірнеше мысалдары - жобалық оқыту, мастер-класстар мен семинарлар, топтық зерттеулер мен командалық жұмыс.

Жобалық оқытуда студенттер нақты жобалармен жұмыс істей алады, бизнес-жоспарлар әзірлей алады немесе виртуалды кәсіпорындарды басқара алады, бұл оларға теориялық білімдерін практикалық түрде қолдануға мүмкіндік береді.

Мастер-класстар мен семинарлар: шығармашылық индустриялардан практиктер мен табысты кәсіпкерлерді мастер-класстар өткізуге шақыру студенттерге өнер мен мәдениеттегі бизнестің ерекшеліктері туралы тікелей білуге мүмкіндік береді.

Топтық зерттеулер мен командалық жұмыста, топтық жобалар барысында, студенттер бірлесіп мәселелерді шешуді, стратегиялар мен бизнес-жоспарларды әзірлеуді үйрене алады, бұл болашақ кәсіпкерлер үшін маңызды дағды болып табылады.

Қазіргі білім беру процесінің тенденцияларының бірі – тұлғалық бағыттылық, оқу процесінің индивидуациялануы, оқушылардың табысты өзін-өзі жүзеге асыруы мен күнделікті өмірдегі нақты жағдайларда қалыптасқан мінез-құлық модельдерін тәжірибеде қолдануға дайын болу үшін жағдай жасау болып табылады.

Тұлғалық-бағдарланған оқыту топтық жұмыс, рөлдік ойындар, дискуссиялар арқылы жүзеге асырылады – бұның барлығы оқу жобалары әдісі арқылы жүзеге асырылуы мүмкін [9]. Осылайша, оқыту іс-әрекет арқылы, үнемі талқылау және осы іс-әрекетті талдау арқылы жүргізіледі. Дәл осы жобалық әдіс теориялық білімдерді жаңа практикалық дағдыларды меңгеруде қолдануға көмектеседі.

Жобалық іс-әрекет арқасында тұлғалық-бағдарланған оқытуда жұмысты осылай ұйымдастыруға болады, онда оқушылардың топтары немесе жеке студенттер өздерінің білімдері мен дағдыларының деңгейінен жоғары деңгейге, өздерінің ыңғайлы қарқынымен жылжиды. Осылайша, бұл тұлғалық

қасиеттердің қалыптасуына, олардың бастысы жауапкершілік, ұжыммен дұрыс өзара әрекеттесу, міндеттерді делегаттау, іс-әрекет процесі мен нәтижелерін талдау, сондай-ақ өзін-өзі сезіну реттеуші компоненттерінің қалыптасуына көмектеседі [2, 3].

Тұлғалық-бағдарланған оқыту оқу жоспарын құруға максималды икемділікпен қарауға мүмкіндік береді, бұл қаржылық сауаттылықты оқыту контексінде өте өзекті, себебі барлық оқушылардың ұғымдық-терминологиялық аппаратты меңгеру деңгейі мен қаржылық мәдениет саласындағы хабардарлығы әртүрлі болуы мүмкін, бұл көптеген факторларға байланысты, оның ішінде отбасының жалпы материалдық жағдайы мен мәдениетінен бастап, елдің әлеуметтік-экономикалық жағдайына дейін.

Шетелдік тәжірибе мен халықаралық тәжірибені қарайтын болсақ қаржылық сауаттылық пен кәсіпкерлік білімді оқу жоспарларында енгізудің сәтті мысалдары АҚШ-та, University of Southern California (USC) сияқты университеттерде шығармашылық мамандықтар студенттеріне арналған кәсіпкерлік және қаржылық басқару курстарын қамтитын бағдарлама бар. Театр, музыка немесе кино факультеттерінде оқитын студенттер бизнес-стратегиялары, инвестициялармен жұмыс істеу және салық салу негіздерін үйренеді. USC сондай-ақ мәдениет және өнер саласындағы стартаптарды әзірлеуге арналған арнайы курстар ұсынады. Ұлыбританияда, Лондон экономика мектебінде (LSE) шығармашылық мамандықтар студенттері мәдени кәсіпкерлік курстарынан өте алады, онда қаржылық аспектілермен қатар, мәдени жобаларды ілгерілету, интеллектуалды меншік құқықтары және халықаралық серіктестермен жұмыс істеу ерекшеліктеріне де көңіл бөлінеді. Ресей де, Мәскеу мемлекеттік мәдениет және өнер университетінде (МГУКИ) шығармашылық мамандықтар студенттері үшін қаржылық сауаттылық және бизнес-жоспарлау курстарын қамтитын бағдарлама әзірленді. Курстың маңызды бөлігі - өнер саласындағы нақты бизнес-жағдайлармен жұмыс, мұнда студенттер тек жобалар жасауға ғана емес, сонымен қатар оларды дұрыс ілгерілету және басқаруға да үйренеді.

Ұсыныстар мен даму перспективасы.

Шығармашылық мамандықтар студенттеріне қаржылық сауаттылық пен кәсіпкерлік құзіреттілікті оқытатын пәндерді оқу бағдарламаларына енгізу – бұл тұрақты және бәсекеге қабілетті мамандарды даярлауға бағытталған қадам. Бұл бағыттарды әрі қарай дамыту маңызды, шығармашылық индустриялардың ерекшеліктеріне қарай әдістерді бейімдеп, студенттер үшін практикалық сабақтар мен нақты жобалармен ынтымақтастық арқылы мүмкіндіктерді кеңейту қажет.

Қорытындылай келе, қаржылық сауаттылық пен кәсіпкерлік құзіреттілікті шығармашылық мамандық студенттеріне оқыту қазіргі білім берудің маңызды және өзекті аспектісі болып табылады. Шығармашылық мамандықтар өздерінің креативті бағыттылығына қарамастан, мамандардан тек жоғары деңгейдегі шығармашылық шеберлікті ғана емес, сонымен қатар жеке қаржыларды тиімді басқару, жобаларды әзірлеу және ілгерілету, сондай-ақ

тұрақсыз экономика жағдайында бизнес жүргізу дағдыларын талап етеді. Өнер және мәдениет саласында фрилансерлер мен шағын кәсіпорындардың санының артуы жағдайында бұл дағдылар кәсіби мансаптың ажырамас бөлігіне айналады.

Қаржылық сауаттылық шығармашылық мамандық студенттеріне бюджетті жоспарлауды, инвестициялауды, қаржылық қауіп-қатерлерден аулақ болуды үйретеді, ал кәсіпкерлік құзіреттілік нарықтық жағдайларды бағалауға, бизнес-жоспарлар әзірлеуге және жобаларды басқаруға дағдылар береді. Бұл құзіреттер тек мансаптағы табысты қамтамасыз етіп қана қоймай, қаржылық тәуелсіздік пен тұрақтылықты қамтамасыз етуге көмектеседі.

Жобалық оқыту, кейс-метод және рөлдік ойындар сияқты оқыту әдістері студенттерге алған білімдері мен дағдыларын практикада қолдануға мүмкіндік береді. Сондай-ақ, теориялық білімдер мен нақты практиканы біріктіретін курстарды білім беру бағдарламаларына енгізу маңызды.

Болашақта, шығармашылық мамандықтар қажеттіліктері мен ерекшеліктерін ескере отырып, оқыту тәсілдерін дамыту және студенттердің қаржылық және кәсіпкерлік құзіреттіліктерін дамытуға бағытталған әдістемелерді енгізуді жалғастыру қажет.

Әдебиеттер:

1. Алексеенко, Е.В. Педагогикалық бағыттағы студенттерде қаржылық сауаттылықты қалыптастыру тәжірибесі / Е.В. Алексеенко, И.П. Геращенко // Путеводитель предпринимателя. - 2020. - 13(4). URL: <https://www.pp-mag.ru/jour/article/view/1487> (қол жеткізу күні: 20.05.2022).
2. Белоусов Ю.И. Кәсіпкерлік қызмет және инновациялар – М.: Экономика, 2018. – 450 б.
3. Винникова, И.С. Қаржылық сауаттылықты университет студенттеріне оқытуда ынтымақтастық әдістемесін қолданудың кейбір ерекшеліктері / И.С. Винникова, Е.А. Кузнецова, С.В. Оленева // Проблемы современного педагогического образования. - 2021. - №70-4. - Б. 72-76.
4. Қаржылық сауаттылықты жалпы білім беру жүйесіне енгізу жөніндегі әдістемелік ұсыныстар// Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігімен бекітілген (2018). Бұл ұсыныстар мектеп оқушылары мен студенттер үшін оқу жоспарларын, білім беру бағдарламаларын және оқу материалдарын әзірлеуге қатысты.
5. Ковалев В.В.Қаржылық сауаттылық: теория және практика – М.: Финансы и статистика, 2017. 350 б.
6. Котлер Ф. Кәсіпкерлерге арналған маркетинг – М.: Вильямс, 2017. – 380 б.
7. Мельник А.В. Қаржылық сауаттылық негіздері – М.: Юнити-Дана, 2019. – 280 б.
8. Сигал Г. Кәсіпкерліктің негіздері: теория және практика – СПб.: Питер, 2016. – 300 б.
9. Шеремет А.Д. Қаржылық менеджмент – М.: ИД Финансы и статистика, 2015. – 420 б.

Issayeva Aigul , Khussainova Gulzada
**CHARACTERISTICS OF MUSIC TEACHER TRAINING IN
THE PRE-SCHOOL SYSTEM**

Исаева А., Хусаинова Г.А.

педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор, ХПБФА академигі
**МЕКТЕПКЕ ДЕЙІНГІ ЖҮЙЕДЕ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІН ДАЙЫНДАУ
ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

Мектепке дейінгі білім беру жүйесі баланың дамуының аса маңызды кезеңі болып табылады. Бұл кезеңде балалардың шығармашылық қабілеттері, эмоциялық әлемі мен әлеуметтік дағдылары қалыптасады. Музыка мұғалімі осы процесте шешуші рөл атқарады, себебі музыка баланың жеке тұлғасын дамытуда, оның сезімдерін, ой-өрісін кеңейтуде маңызды құрал болып табылады. Мұғалімдер балалардың шығармашылық қабілеттерін дамыту, музыкалық мәдениетке баулу және өнерге деген қызығушылықтарын арттыру үшін маңызды. Олардың дайындығы тек кәсіби пәндермен шектелмей, балалар психологиясы, педагогика және эстетикалық тәрбиенің негіздерімен толықтырылуы тиіс.

Мектепке дейінгі жас-балалардың музыкалық қабілеттерін дамытудағы сезімтал кезең. Музыкалық қабілеттерді мектепке дейінгі мекеменің музыкалық жетекшісі қалыптастырады. Музыка жетекшісі ретіндегі ежелгі музыка мұғалімінің алдында келесі міндеттер тұр: балалардың музыкаға деген қызығушылығын ояту, музыкалық іс-әрекеттің әртүрлі түрлерімен танысу, музыкалық әсерлердің қорын қалыптастыру және, әрине, жалпы музыкалық қабілеттерін дамыту.

Музыка мұғалімінің рөлін қарастырайық. Мектепке дейінгі жастағы балалар үшін музыка тек өнер түрі емес, сонымен қатар оларды қоршаған әлеммен таныстыратын, эмоцияларын қалыптастыратын және әлеуметтік дағдыларын дамытатын құрал. Музыка мұғалімі балаларға музыкалық білім берумен қатар, олардың шығармашылық қабілеттерін дамыту, музыкалық мәдениетті қалыптастыру және топта жұмыс істеу дағдыларын үйрету міндетін атқарады[1].

Мектепке дейінгі жүйеде музыка мұғалімін дайындау ерекшеліктері:

1. Кәсіби білім беру: Музыка мұғалімдерін дайындау процесінде музыкалық теория, педагогика, психология және өнертану пәндерін қамтитын кешенді білім қажет. Мұғалімдер музыкалық аспаптарда ойнау, вокалдық дағдыларды меңгеру және музыкалық шығармаларды талдай алу қабілеттеріне ие болуы тиіс[8].

2. Шығармашылық қабілеттер: Музыка мұғалімі шығармашылық пен инновацияны дамытуға бағытталған әдістер мен тәсілдерді қолдануы тиіс. Бұл балалардың қызығушылығын арттыруға, шығармашылық ойлауды дамытуға мүмкіндік береді.

3. Педагогикалық тәсілдер: Мектепке дейінгі балалармен жұмыс істегенде, мұғалімнің педагогикалық тәсілдері ерекше болуы керек. Ойын арқылы оқыту, интерактивті әдістер, музыкалық ойындар мен жаттығулар балалардың назарын аударып, олардың белсенділігін арттырады[7].

4. Эмоционалды интеллект: Музыка мұғалімі балалардың эмоцияларын түсіну және олармен жұмыс істей білу қабілетіне ие болуы тиіс. Эмоционалды интеллект балалармен қарым-қатынаста маңызды рөл атқарады, себебі музыка арқылы балалар өз сезімдерін білдіруді үйренеді.

5. Отбасылық және әлеуметтік ынтымақтастық: Музыка мұғалімдері ата-аналармен, қоғаммен және басқа педагогтармен тығыз байланыста болуы керек. Балалардың музыкалық дамуына қолдау көрсету үшін отбасымен ынтымақтастықты нығайту маңызды[6].

Ғылыми зерттеулер мен педагогикалық тәжірибе нәтижесінен бірнеше мектепалды тәрбиелеу мен білім беру бағдармалары пайда болды. Сол бағдарламаның шектеулі бөлімі, музыкалық тәрбиелеудегі бағдарлама. Бірақ барлығы келесі ережелерге негізделген:

— бағдарламаның барлық материалы, репертуары, балалық іс-әрекеттің ұйымдастыруы, заманауи педагогикалық ғылым мен тәжірибе талаптарына сай болу керек;

— баланың музыкалық қабілеттер мен қызығушылығының қалыптасу үдіресі реті мен келеді.

— баланы мектепке даярлау барысында, жас ерекшеліктер кезендеріне байланысты, музыкалық даму жүргізіледі.

Бағдарламаның мазмұны музыкалық іс-әрекет түрлеріне бөлініп үйленістіріледі және жеті жас ерекшелік топтарға сәйкес болып келеді (екі сәбилер тобы, екі кіші, бір орта, естияр және даярлық топтары)

Музыкалық тәрбиелеу әдістері. Музыкалық тәрбиелеудің әдістері баланың музыкалық-эстетикалық дамуына арналған мұғалімнің әрекетін айқындайды. Ол бала мен ересек адамның өзара қарымқатынасынан пайда болады. Тәрбиелеу әдістері әр-түрлі. Олар белгілі оқыту мақсаттарға, музыкалық іс-әрекеттерге, жасалған жағдайға, ақпарат көздеріне байланысты[2].

Сондықтан педагогикада негізгі болып, қолайлы пайданылатын әдістерге тоқталайық:

а) сендіру;

б) баулу;

в) жаттығулар.

Біріншіден сендіру әдісің қолайлы қолдануын қарастырайық. Тәрбиелеу үдеріс музыкамен қарым-қатынаста көрінеді. Балаларды эмоционалды күй-зеліске ұшырату үшін, шығарманы эмоционалды, жарқын орындау қажет. Яғни, музыканы мәнерлеп орындау, адамның ішкі дүниесіне шығарманы жеткізе білу деген.

Орындалуы мәнерлі, шыңайы, әсерлі болуы үшін, шығарманы жақсы білу қажет. Мазмұның ойластырып, мінезің түсініп, көңіл күйін сезіну. Ол

шығарманы бірнеше рет тыңдап, орындалудан шынығады. Балаға музыканың тілің түсініп, содан соң ән салу талаптарын орындауға қажет[3].

Музыка – «сезімдердің тілі» [9]. Музыка неше түрлі күйзелістерге алып келеді, яғни жауап беретін ойлар туғызады, ойландырады. Сондықтан әсем сөздермен, түсініктермен баланың күйзелісін ұлғайта күшейту керек. Бірақ әр бала музыканы өзінше түсінеді. Сонымен, сендіру әдісі рақымды сезімдер, жақсы талғам, шығармаларды дұрыс түсінуіне алып келеді.

Жаттығуды, балалар музыкалық іс-әрекетің ұйымдастыру әдісі ретінде қарастырайық. Музыкаға деген эстетикалық қарым-қатынасты дамытып, қызықтыру үшін, балаларға мұқият тыңдауды, дыбыс айырмашылықтарың табуға, ритм ерекшеліктерің білуге үйрету керек. Бұл жұмыс барысы реттілікпен жүреді, жылдан жылға жалғасып.

Мұғалім балалардың, музыкаға деген эстетикалық қарым-қатынасын ұлғайту үшін, көптеген шыдамдылық, қайсарлық, сабырлықты көрсетеді. Яғни бала қолына бір аспапты алып ойнаса, ол мұғалімнің әсерлі жұмысы деп есептеледі, сонымен қатар бала болашақта мәдени, шығармашылық белсенді азамат болатыны айқын[4].

Музыкалық оқыту әдістері. Музыкалық оқытудың әдістері баланың қарапайым музыкалық білім түсініктер туралы мәліметтер алуға бейімделген. Музыкалық оқыту мен тәрбиелеу әдістерінің педагогикалық бағыттары бірдей. Сондықтан оқыту арқылы тәрбиелейді, дамытады. Оқыту тапсырмалардың мақсаты, рапертуар жаттау, музыкалық білім, қабілеттерді меңгеру.

Әдістер музыкалық мақсаттарға, пәннің мазмұнына, тәрбиеленушінің жас ерекшеліктеріне байланысты, өйткені оқу тапсырмаларының мақсаты репертуарды жаттауда (ән, ойын, би, т.б.)[5].

Оқыту мақсаттары мен дамудың мақсаттары бөлінген мен, келесі сызбанұсқада музыкалық қабілеттердің дамуы мен оқытудың әдістерінің мақсаттарын қарастыруға болады.

Сонымен оқыту әдістері, музыкалық қабілеттерді дамытады, еркін шығармашылықты, кез келген музыкалық іс – әрекеттерде қалыптастырады. Музыкалық қабылдаудың түрлері: музыкалық қабылдау адамның алдына бір-бірімен байланыстылық мақсатты қойып отыр:

- парапар қабылдауының шарты бойынша музыкалық тіл жетіктігін меңгеру;

- түрлі музыкалық сауаттылығын меңгеру кезінде есту қабілетіне биіктік-ырғақтық қатынасының ұйымдастыру;

- музыканың тақырыптық дамуын байқауы, нұсқауы және қорытынды бөлімдерін экспозициядан айыруы;

- музыкадағы өзгерістерді білу - тақырыптық ұқсастығы, айырмашылығы, бағыттылығы және өзінің санасында тыңдалған музыканың бейнесі.

Ағылшын психологы Вернон Л.И.: музыканы қабылдауда адамдардың екі түрі болады: «тыңдаушы» және «тыңдай алатындар». «Тыңдаушы», ол деген, адамның өзінде қабылдағаны бір нәрсе сияқты жылжиды, өзгереді,

күрделі рухы мен интеллектуалды әрекетінің процесі [7]. Ал, «тыңдай алатындар» керісінше, өңде елестету, зейіні музыкадан алыс кетуі.

Баланың музыка қабылдау зейіні екпініне, динамикасына, бояуына, артикуляцияға, фразаларға қысқасы - орындаушылық құралдарға көп көңіл бөлінеді. Ал, үлкен кісілер музыкалық дамуда ашық, көрнекті бейнеге, музыкалық тақырыпқа, динамикалық және бояу кезеңдеріне көп көңіл бөледі.

Музыкалық ырғақты сезіну және оның әр кезеңдегі қалыптасуы. Ізденіс жұмысының арқасында балада музыкалық ырғақ қатынасы ерте қалыптасады (9-10 айда – Б.М.Теплов) [9]. Балада музыкалық ырғақ элементі дене қимылынан бастап музыканың ырғақ қысымына қосылады.

Ресейлік ғалым Ильина И.Ю. деп атап өтті [10]: баланың бірінші музыка туралы түсінігі ырғақтық қабылдауы. 2,5 – 3 жаста бала музыка уақытының теңдігін байқайды, қарапайым ырғақтарды қабылдайды (екі кішкене ұзақтық және бір ұзағырақ ұзақтықты). 3 - 5 жаста әндеткенде ырғақтық қимылмен жүреді. 6 – 7 жаста, біріншіден, музыканың әсерлік (динамикалық) және ырғақтың жағын сезеді, ал әуені мен гармониясын нашар қабылдайды

Музыкалық есту қабілет және мектепке дейінгі балаларда қалыптасуы.

Музыкалық есту сезімі - музыкалық қабілетінің негізі. Ол дыбыс биіктік есту сезімі, оның ішінде тембрлік, динамикалық. Дыбыс биіктік есту сезім бірдауысты әуен болса, оны әуенді дейміз.

Сондықтан, баланың әуенді таза алуының қалыптасуы мен дамуы 6 кезеңнен тұрады*

— бірінші - бала жай ғана әннің сөзін бір қалыпты ырғақта айтады, ол берілген әннің ырғағымен сәйкес келсе.

— екінші – бала әуеннің бір-екі дыбысын таниды, сол бір-екі дыбысқа әуенді әндетеді.

— үшінші - әннің жалпы жүрісін таза алуда.

— төртінші – жалпы жүрісіндегі таза алудағы әуеннің кей бөлімдерін таза алады.

— бесінші - әуен таза алынады. Осы бес кезең фортепиано сүйемелдеумен қалыптасады.

— алтыншы – сүйемелдеудің керегі жоқ; бала әуенді сүйемелдеусіз таза орындайды.

Есте сақтау қабілетінің дамуы және қалыптасуы. Балалардың музыкалық қабілетінің дамуы мен қалыптасуында музыкалық әсердің қоры жиналуда, репертуардың кеңдігі пайда болады. Осы жинақтаған сезімдік қоры, оның сақталуы және де оны іс-әрекетте қолдануы музыкалық есте сақтауы болып табылады.

Мектепке дейін және балаларының музыкалық есте сақтау элементтері біркелкі және теңсіздік дамиды.

Музыканы есте сақтау процесіндегі маңызды ерекшеліктері - мазмұны, сипаты, осы әрекетті орындау тәсілдері.

Көркем-интеллектуалды және эмоционалды белсенділігі ойлап жұмыс әрекеті мен музыкалық шығарманың мазмұнды жұмыс істеудің әдісі арқылы

нәтижелі болады, есте сақталады, түсінетін болады.

Баланың көркем-шығармашылық мүмкіншілігі.

Психологтар мен педагогтар әрбір баланың бойында шығармашылық потенциалы бар деп санайды, шығармашылық - адамзат өмірінің шамасы. Шығармашылық қасиет – адамзат негізінің «таңбасы».

Күнделікті өмірде, педагогикалық тәжірибеде, «аспаннан жерге, уақыт талабына» түсу, танымал шектеулікті өтуді қажет етеді.

Біріншіден, шығармашылық қабілеттілікті білім не икемділік ретінде жеткізу, «айтып беру» болмайды. Қазіргі кездегі ол мұғалім мен баланың арасындағы бірлескен тәжірибелік-шығармашылық іс-әрекеті.

Екіншіден, бір саладағы шынайы шығармашылық психологиялық доминантаны құрып, адамды тұтастай баурап әкетеді. Сондықтан, жалпы білім жүйесіндегі балаға көмек ретіндегі шығармашылықпен айналысу болып табылады: өз-өзінде, «музыкант» болу, жан тәжірибесін сезінуі т.б.

Өзінің эмоционалық әсері арқылы музыка адамзат тарихында қоғамдық-идеялық, мәдени-тәрбиелік және эстетикалық рөл атқарады. Музыка бала сезімін, ойын, оның ерік-күшін дыбыстық формада суреттейтін қатынас құралы ретінде қызмет етеді. Адамның жан дүниесін, көңіл-күйін, сезімін бейнелеуде музыка оның сөйлеу тіліне, дәлірек айтқанда, өзін қоршаған ортаға эмоционалық қатынасын білдіретін сөйлеу интонациясына өте жақын келеді. Соған қарамастан, музыка адамның басқа дыбыстық іс-әрекетінен ерекше саналады. Музыкада дыбыстардың биіктік және уақыттық (ырғақтық) қатынастары өте қатаң тәртіпке келтірілген.

Музыкалық шығарма мазмұнында адамның ақыл-ой, ерік-күшінің эмоционалық жақтары кеңінен көрініс табады. Мұның өзі адамның психологиялық хал-жайын ғана емес, оның мінез-құлқын да музыкада ашуға жағдай тудырады. Адам эмоциясын нақтылы, ерекше сыршыл сезіммен бейнелеуде музыканың мүмкіндігі мол. Сондай-ақ музыка идеялар әлемін, әр алуан құбылыстарды және болмыс шындығын суреттейді.

Мектепке дейінгі жас – азаматтық сапалардың алғы шарттары қаланатын кездегі тұлғаның қалыптасуындағы маңызды кезең, баланың адамдардың әлеуметтік шығу тегінен, нәсілдік пен ұлттық қатыстылығынан, тілінен, жынысынан және діни құлшылық етуінен тәуелсіз оларды еркін таңдауға, құрметтеу мен түсінуге қабілеттілігі мен жауапкершілігі қалыптасады.

Мектепке дейінгі жүйеде музыка мұғалімін дайындау – бұл кәсіби білім мен дағдыларды ғана емес, сонымен қатар педагогикалық шеберлік, шығармашылық қабілеттер мен эмоционалды интеллектіні де талап етеді. Музыка мұғалімі балалардың тұлғалық дамуына ықпал ете отырып, олардың болашақта шығармашыл, сезімтал және әлеуметтік жағынан жауапты азамат болып қалыптасуына негіз салады.

Әдебиеттер:

1. Меңжанова. А.К. Мектепке дейінгі педагогика. Алматы. Рауан. 1992.
2. Ядэшко В.И, Сохина Ф.А Мектепке дейінгі педагогика. А. Мектеп. 1981.
3. Ветлугина Н.А. Балабақшадағы эстетикалық тәрбие. Алматы. : Мектеп. 1983.

4. Лебедева С.С, Маневцова Л.М. Управление инновационным дошкольным образовательным учреждением в условиях социального партнерства. Санкт-Петербург. Детство-Пресс. 2005.
5. Баймұратова Б.Б, Тұрыскелдина М.Т, Жұмабекова Ф.Н Оқыту және тәрбиелеу бағдарламасы. Алматы. Рауан. 1992.
6. Сәтімбекова М.С, Жұмабекова т.б Отбасында баланы мектепке дайындау. Алматы. Шартарап. 2000.
7. Боровкова, М.В. Мектепке дейінгі музыкалық білім беру негіздері: элективті курсқа арналған бағдарламалық және әдістемелік ұсыныстар / М.В.Боровкова, И.С.Кобозева // Мордов. күй пед. int. – Саранск, 2013. – 55 б.
8. Винокурова, Н.В.Болашақ мұғалімнің тәжірибелік дайындығының инновациялық үлгісі / Н.В.Винокурова // Гуманитарлық және білім – 2012 – No2. – 46 – 48 б.
9. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей// Проблемы индивидуальных различий.-М.,1961.
10. Ильина И.Ю. Аффективное поведение и его коррекция в младшем дошкольном возрасте: монография. Пермь, 2010.

Kunekova T.M.

**THE TECHNOLOGICAL AGE CAME YESTERDAY:
REFLECTIONS ON MODERN EDUCATION**

Кунекова Т.М.

**ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕК НАСТУПИЛ ВЧЕРА:
РАЗМЫШЛЕНИЯ О СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ**

Казахский национальный университет является альма матер для многих представителей творческой интеллигенции. Выпускники нашего вуза широко представляют национальную культуру и искусство на мировом уровне. Каждый педагог (независимо от характера образовательной деятельности) несет особую ответственность за то, как мы учим, чему обучили своих студентов.

«Технологический век наступит не завтра и не сегодня, а наступил вчера». Эти слова принадлежат Герману Грефу, которые он произнес в 2016 на году Гайдаровском форуме[1]. Это выступление Грефа, произнесенное более 8 лет назад, на мой взгляд, найдет подтверждение не только у россиянина, но и каждого казахстанца.

Какова картина нашего казахстанского образования: школьного, вузовского, послевузовского? В современном мире вопрос коммуникации – один из самых сложных. Почему проявляется агрессия? Почему сложно налаживать отношения между родителями и детьми-школьниками, родителями и взрослыми детьми, между коллегами, между мужчиной и женщиной? Нам необходимо ответить на ряд вопросов. Что за поколение мы учим? Для чего учим? К какой жизни мы готовим своих подопечных? Кто и как учит?

Я хочу поделиться своим видением поставленных мною вопросов. На мой взгляд, эти вопросы волнуют не только педагогов, но и студентов.

Давайте разберемся, кто есть современные студенты, кто же сейчас обучает студентов.

Обратимся к теории поколений. Это теория, разработанная американскими учёными историком Уильямом Штраусом (выпускник Гарварда) и экономистом Нилом Хоувом[5]. Штраус и Хоув впервые заговорили о теории в 1991 году, когда вышла их совместная книга «Поколения».

Для России в 2004 году теорию адаптировала команда Евгении Шамис[2], охарактеризовав поколения исходя из глубинных ценностей. «Поколение - это группа людей, рожденных в определенный возрастной период и испытавших влияние одних и тех же событий в обществе (политических, экономических, социальных, технологических), воспитанных в рамках определенной семейной модели»[4].

Она подходит и нам, казахстанцам, т.к. исторические события, которые пережили мы и россияне одни и те же.

Традиционно выделяют следующие поколения:

№	Поколение	Годы рождения
1	Победители, Строители	поколение, рожденное в 1900—1922 гг.;
2	Молчуны,	рожденные в 1923— 1942 гг
3	Беби-бумеры	1943—1963 гг.;
4	Поколение X	1964—1984 гг
5	Поколение Миллениум (Y)	1985—2000 гг.
6	Поколение Z	рожденное с 2001 г. и по настоящее время.

Сегодня в вузах обучаются студенты, рожденные в начале 2000х до 2017 года. Это представители Поколения Z. Это представители мультимедийных технологий, цифровой среды, поэтому почти всю информацию они получают из Сети, умеют с ней отлично работать, личному контакту предпочитают общение, в виртуальном пространстве Юноши и девушки лучше разбираются в технике, чем в человеческих эмоциях и человеческом поведении.

Для них характерен феномен многозадачности. Эти студенты, еще в школьные годы, сидя за компьютером, одновременно общались в чате, занимались поиском информации в сети, скачивали музыку, периодически разговаривали по скайпу, слушали музыку из плеера, пытались делать домашнее задание и при этом пили сок и жевали бутерброд.

Они иначе учатся: мотивировано занимаются только тем, что им интересно и игнорируют при этом всё больше и больше то, в чём они не заинтересованы.

У представителей поколения Z по-другому функционирует память: в первую очередь запоминается не содержание какого-нибудь источника информации в сети, а место, где эта информация находится, а ещё точнее – «путь», способ, как до неё добраться. Память становится «неглубокой».

Типичный Z способен удержать внимание 15-25 минут максимально. У

«цифровых аборигенов», как назвал зетов американский педагог Марк Пренски[3], формируется «клиповое мышление», предполагающее переработку информации короткими порциями. Эти люди не будут читать «Войну и мир», они будут читать комиксы и короткие тексты в интернете, которые помещаются на один экран. Переваривать информацию они будут точно таким же образом: быстрее, но короткими порциями. Вот такова краткая характеристика представителей Поколения Z.

Как найти общий язык с «Зетами»? «Зеты» - индивидуалисты, поэтому не могут работать в команде. Для того, чтобы представители поколения Z работали вместе, необходимо поставить задачу, интересную всем, распределить ответственность, иначе все могут взяться за одно задание, а поняв это, совсем перестанут работать. «Зетов» привлекают сложные задачи, выполнения которых даст им новые умения.

К «зетам» необходим индивидуальный подход. Бесполезно мотивировать «зета», ставя ему в пример других. Важна их уникальность. Чужие достижения и успехи не стимулируют «зетов». Они не придают значения внешним фактам, опираясь на такую формулу: «Я – это я, у меня своя концепция жизни и свои ценности. Что у других мне всё равно. Сравнения неуместны». Индивидуальный подход к «зетам» - непереносимое условие успешного взаимодействия.

Представителям поколения «Зет» необходимы разъяснения и инструкции в работе. Эффективно работать «зеты» смогут только тогда, когда достигнут предельной ясности в последовательности действий. Требования и подсказки лучше составить в виде инструкции, поскольку поколение «зет» не привыкло долго слушать. «зеты» охотнее выполняют работу, в которой непременно задействованы современные технологии и необходимо обрабатывать большое количество информации.

Критиковать бесполезно, необходим конструктивный разбор удач и промахов. Поколение «зет» не обижается на критику. Вряд ли они даже каким-либо образом прореагируют на упреки в безответственности, халатности, нарушении моральных норм. Скорее, расценят напористую критику как знак того, что их не понимают. Между тем, с их точки зрения, все их поступки логичны, последовательны и понятны.

Общаться с «зетами» лучше всего предметно, по делу. За инфантилизмом скрывается чёткая расстановка приоритетов. Всё, что не совпадает с ценностями, внутренним миром и личными интересами «зетов» оставляет их равнодушными. Они глухи ко всему, что на их взгляд не имеет прикладного характера. Будучи погружёнными в бесконечный поток информации, люди поколения «зет» научились жестко отметить то, что не нужно для жизни. Иначе можно утонуть. Поэтому общаться с «зетами» лучше всего предметно, по делу. Они сами смогут выявить и исправить недоработки.

В качестве руководителя «зетам» больше подойдёт профессионал, который будет общаться с ними на равных. Лидер для поколения «зет» - это не тот, кто напорист и нахрапист, умеет давить на других и во что бы то ни стало

продвигаться к своей цели. Это прежде всего великолепный профессионал, способный завоевать авторитет среди подчинённых благодаря своим знаниям и опыту. Девиз зета: «Слушай меня, понимай меня, говори со мной, цени меня». Поколение «зет» не доверяет чужому опыту. Позвольте им самим понять, как и что лучше делать.

«Зеты» - поколение «лайков». Находите поводы их регулярно хвалить. Представители этого поколения привыкли с детства к поощрениям. Найдите поводы для похвалы.

Кто и как учит? Сейчас в основном учат представители 4х поколений – Поколение X, Поколение Миллениум (Y), очень редко представители Поколения Беби-бумеры и Z. Каковы их характеристики?

Представители Поколения X рождены в период с 1964 по 1984 годы

Для них характерно:

- недовольство властью;
- огромная политическая индифферентность (безразличие);
- рост количества разводов;
- рост количества женщин-матерей на производственных местах;
- низкий прирост населения;
- рост количества разногласий в образовательной системе;
- сокращение финансирования системы образования и труднодоступность

студенческих ссуд;

- повышенные академические требования и требования к интеллектуальным способностям;
- экологические проблемы;
- создание Интернета.

Поколение Y (Миллениалы) Поколение некст, сетевое поколение – это поколение, родившееся после 1985 г., встретившее новое тысячелетие в молодом возрасте, характеризующееся прежде всего глубокой вовлечённостью в цифровые технологии. В связи с тем, что его представители склонны оттягивать переход во взрослую жизнь на более долгий срок, чем их сверстники в предыдущих поколениях, а также дольше оставаться жить в родительском доме. Американский социолог Кэтлин Шапутис, которая **описывает особенности «поколения Y» (миллениалов)** назвала это явление «синдромом переполненного гнезда»[6].

Первопричина этой тенденции может быть отнесена к экономическим условиям: международный финансовый кризис, повсеместное повышение стоимости жилья, безработица. Исследователи отмечают, что поколение Y не торопится принимать на себя обязательства взрослой жизни из-за негативного примера предыдущего поколения. Предыдущие поколения обзаводились семьями, начинали карьеру – и делали это незамедлительно. Имея такой подход к жизни, их родители развелись и имеют нелюбимую работу. Большинство представителей поколения Y хочет иметь семью, но они хотят сделать правильный выбор с первого раза, и то же самое с работой.

Поколение Миллениума, как и другие поколения, было сформировано под влиянием событий, лидеров, изобретений своего времени. На него повлияло развитие технологий сетевой коммуникации, таких, как электронная почта, служба коротких сообщений, средства мгновенных сообщений и других новых медиа-ресурсов.

Одна из важнейших отличительных особенностей психологии коммуникаций «эхо-бумеров» - это многозадачность в использовании средств коммуникации: они могут одновременно общаться в интернете с несколькими людьми, следить за обновлениями в Твиттере и блогах. Среди них в десятки раз снижено потребление таких медиа как телевидение и радио. Крайне важным для этого поколения является самовыражение. Наиболее экспрессивные представители поколения «игрек» заслужили признание, организуя онлайн-сообщества, собирая флеш-мобы. Другие, более стеснительные в социальном плане люди, нашли себя в анонимном онлайн-общении, позволяющем быть более раскрепощённым.

Поколение «игрек» сформировалось в то время, когда Интернет вызвал глобальный переворот в традиционных средствах массовой информации. По сравнению с предыдущими поколениями, для этого характерна вседоступность любой информации, музыки, кино, что не могло не повлиять на бизнес звукозаписывающих студий и индустрию развлечений в целом.

Ещё одно название поколения «игрек» - «поколение трофеев». Этот термин отражает тенденцию проявления в состязательных видах спорта, а также и в других сферах жизни, где нет победителя и проигравшего, «побеждает дружба», и каждый получает «благодарность за участие в соревновании». Опрос работодателей подтвердил, что точно так же молодое поколение «игрек» проявляет себя и в корпоративной культуре. Некоторые наниматели обеспокоены тем, что у молодёжи слишком завышенные ожидания от своего трудоустройства, они предпочитают подстраивать условия работы под свою жизнь, а не наоборот. Однако, они трудоспособны, хотят отдачи от своей работы и большего участия в принятии решений, предпочитают использовать гибкое рабочее время. Уже сейчас, и в будущем, согласно прогнозам экспертов, представители поколения «игрек» будут часто менять места работы[5].

Педагоги поколения «Беби бум» - гвардия пенсионеров, которая продолжает свою педагогическую деятельность. Они рождены в период 1943—1963 годы. Данное поколение имеет за спиной большой педагогический опыт работы в советской школе. Их жизненный и профессиональный путь – период сложных трансформационных изменений их сознания, осознанных и неосознанных установок. Педагогам этого поколения пришлось пережить период расцвета и упадка устоев и морали советской школы, периоды становления и реформ казахстанского образования, перехода в новую образовательную парадигму. Самое главное качество педагогов беби - бумеров – бескорыстное служение любимому делу.

Педагоги поколения Z – это совершенно новое поколение. Именно им понятны потребности представителей их поколения. В педагоги идут по при-

званию. Они знают, что необходимо в современной жизни. Надо их поддерживать, помогать, если обращаются за советом. Но они амбициозны, во многом хотят сами во всем разобраться. Однако без опоры на многовековой педагогический опыт не будет продвижения вперед.

Представителей этих двух поколений в современном вузе небольшое число. Но они есть. У зумеров - большое будущее в этом пути.

Каковы же современные подходы к современному вузовскому образованию?

Главная цель современного вузовского образования – учитывая вызовы современной реальности, особенности коммуникации различных поколений, научить обучающихся ответственно относиться к своей жизни, помочь им самостоятельно находить ответы на поставленные вопросы, развивать навыки работы с новыми технологиями, в частности, с искусственным интеллектом (не просто «плагиатить» информацию, данную ИИ, а правильно писать промты для того, чтобы умело использовать для своей работы полученную из нейросетей информацию).

На вопрос «Что необходимо делать?» каждый педагог вправе выбрать свои методы обучения и воспитания, коммуникации с представителями разных поколений. Мой 50-летний педагогический опыт, наблюдения над поколениями позволило сделать ряд выводов:

1. Самый большой враг человека – страх.
2. Мы, взрослые, не можем разобраться с самим собой.
3. Нам не хватает знаний о законах мира, о самом себе.
4. У педагогов слабо развиты навыки аналитического и критического мышления.
5. Необходимо помнить, что цель образования - воспитание будущего мужчины и женщины.
6. Теряемся перед сложностями жизни.

Рекомендации:

1. Убрать страх перед будущим.
2. Познавать самого себя.
3. Учиться.
4. Поиск знаний через всю жизнь.
5. В век информационной избыточности развивать навыки отбора, систематизации, синтеза, собственной интерпретации.
6. Научить задавать вопросы: Что это? Кто это? Что с ним делать и для чего? Что это даст мне и миру?

Действовать! Жизненные сложности – это толчок к активным действиям.

Понимание теории поколений позволит нам, педагогам понимать, объективно оценивать и принимать эффективные методы выхода из критической ситуации.

В технологический век знакомство с возможностями искусственного интеллекта, соблюдение этики использования ИИ – ключевой вопрос современ-

ного образования. Этот вопрос – один из актуальных в современной действительности.

Мне хотелось поделиться своим видением вопроса, кого учат, кто учит и для чего. Важно, чтобы вузовская практика шла в едином ритме с различными направлениями науки, в частности, с педагогикой.

Литература:

1. Герман Греф Выступление на Гайдаровских чтениях.-2016 /ютуб.
2. Евгения Шамис / персональный сайт: evgeniyashamis .
3. Марк Пренски/ электронный ресурс: https://en.wikipedia.org/wiki/Marc_Prensky
4. Теория поколений как способ прогнозирования ценностных ориентаций молодежи / электронный ресурс: webkonspect.com
5. Теория_поколений Штрауса – Хау «Поколения»/электронный ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
6. Язык поколений X-Y-I-Z | электронный ресурс: <https://plus-one.rbc.ru/society>

Maimakova Laura

THE ROLE OF ARTISTIC CULTURE IN MUSIC EDUCATION

Маймакова Л.К., педагогика ғылымдарының кандидаты

МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУДЕГІ КӨРКЕМ МӘДЕНИЕТТІҢ РӨЛІ

Қазіргі ғылыми еңбектердің бір парасы «көркем мәдениет» деген ұғымына қызығушылық артып келе жатыр, бұл өзекті мәселелердің бірі, әсіресе тұлғаның рухани даму аспектісі ретінде. Осы тұрғыдан алғанда, көркем мәдениет теориясын зерттеу әлеуметтік дамудың барлық деңгейлерінде теориялық және практикалық шешімді қажет ететін қазіргі заманның нақты мәселесі болып табылады.

Көркем мәдениет эстетикалық мәдениеттің бөлігі болып табылады, бірақ оның барлық тұрғысынан емес. Эстетикалық мәдениет көркем мәдениеттің көлеміне қарағанда саласы кеңірек болғандығында емес. Көркем мәдениеттің кез-келген құбылысы бірден қоғамның эстетикалық мәдениетіне айналмайды. Өнер туындылары, көркем мәдениеттің фактісі бола отырып, эстетикалық мәдениеттің маңыздылығын қоғамның санасын игере отырып, қоғамдық ортада таралуы мен бекітілуіне ие болған жағдайда ғана бола алады [8, 17 б.].

Өнертану саласында «көркем мәдениет» ұғымы ұзақ уақыт бойы дәл анықтамасы жүйеленбей келді. Дегенмен, зерттелетін құбылысты талдау әртүрлі аспектілермен ерекшеленді. Дәл осындай басқа да тарихи дәуірдің көркем мәдениетінің тұтастығы бейнеленген өнертану зерттеулерінде кездеседі.

Педагогикалық ғылымда көркем мәдениет ұғымы оның жеке аспектісін қарастыруға көбірек бағытталған. Эстетикалық және көркемдік тәрбиеге байланысты бірқатар жұмыстар қоғамның көркемдік мәдениетіне қосылуға

мүмкіндік беретін ойлау құрылымын қарастырады [12, 66 б.]. Бұл бағыт көркемдік және адамгершілік тәрбиесінің өзара байланысын анықтайды, көркемдік мәдениет жеке тұлғаның интеграцияланған қасиеті ретінде, көркем ұлы құндылықтарға қол жеткізу арқылы тәрбиеленген жақсылық пен эстетикалық заңдарына сәйкес даму қажеттілігінде көрініс табады.

Білім беру жүйесінде көркем мәдениет құбылысының тұтастығы (өнер жүйесінің бірлігі) өте имани түрде ұсынылған. Білім беру және тәрбие жүйесінде әр түрлі өнер түрлерінің көмегімен үйлесімді дамыған тұлғаны тәрбиелеу қажеттілігі қалыптасты, бала дамуының эмоционалды процестері олардың бірлестігінде таптырмас болып табылады.

Білім беру процесінде өнер түрлерінің өзара әрекеттесуі жайлы бағытта келесі ғалымдардың еңбектерінде қарастырылған: Л.В. Выготский [5], А.А. Мелик-Пашаев [9], Н.А. Цыпин [13], Юсов Б. П.[14], Л.Г. Бейрюмова [4] және т.б.

Музыкалық мәдениетті жас ұрпақтың рухани мәдениетін қалыптастыру үшін жоғары идеологиялық құндылығы бар, сондай-ақ, музыкалық шығармаларды туындатуға, орындауға және қабылдауға бағытталған іс-әрекет ретінде Б.В. Асафьев [2], Б.Л. Яворский [15] секілді ғалымдардың еңбектері музыкалық білім беру саласында ерекше маңыздылығы атап өтілді. Көп ұзамай Э.Б. Абдуллин [1], О.А. Апраксина [3], Р.А. Тельчарова [11], А.Н. Сохор [10] секілді ғалымдардың еңбектерінде музыкалық іс-әрекеттің мәдени идеялары жайлы пікірлер шыға бастады.

Музыканың басқа өнермен өзара әрекеттесу мәселесі жаңалық емес, оның даму жолы алуан түрлі және өзгермелі, ол ежелгі заман, ренессанс және романтизм кездерінде алға тартылып, әр дәуірде оның қалыптасуы өзінше өтті. Музыканың қай жерде және қашан «басталғандығын» анықтау өте қиын және мүмкін емес. Мысалы, алғашқы тайпалық-қауымдық жүйе дәуірінде Р. Грубердің пікірінше, кейбір музыкалық құбылыстар (ән айту) өнерге қатысы жоқ дейді, ол тек еңбек процесінің ажырамас бөлігі ретінде ғана көрініс тапқан [7, 7 б.].

Орта ғасыр дәуірінде музыка (әдебиет, кескіндеме, сәулетпен қатар) зайырлы өмірдің бір бөлігі, жеке тұлғаны рухани тәрбиелеудің маңызды факторы болды. Романтизм дәуірінің гүлдену кезеңінде көркем мәдениет "өнер синтезі" аспектісінде қарастырылады. Бұл теория ұлы неміс композиторы Р. Вагнердің шығармаларында терең қамтылған. Автор өзінің теориялық еңбектерінде көркемдік білім беру процесінде өнердің толық органикалық синтезіне ұмтылған, бұл сезімдердің жоғарылауын, ойлаудың жоғары құрылымын оятады [6].

Көркем мәдениет өнерді, музыка тарихын, әртүрлі жанрларды, стильдер мен бағыттарды білу мен түсінуді қамтиды. Музыкалық білім берудегі көркем мәдениеттің рөлінің негізгі аспектілерінің бірі - оқыту жүйесінде музыканы тек техникалық жағынан ғана емес, эмоционалды және эстетикалық жағынан да талдау және бағалау қабілеті. Көркем мәдениет жайлы білім оқыту жүйесінде музыка шығарудың астарлы мәтінін, оның маңыздылығы мен

қоғамға әсерін түсінуге көмектеседі. Сонымен қатар, музыкалық білім берудегі көркем мәдениет музыкалық дағдыларды дамытуға көмектеседі, оларды орындау мен шығармашылыққа шабыттандырады. Әр түрлі көркемдік ағымдар мен стильдерді білу, оқу процесінде музыкалық идеялармен тәжірибе жасауға, жаңа және ерекше туынды жасауға мүмкіндік береді.

Музыкалық білім жеке тұлғаны қалыптастыруда және шығармашылықты дамытуда маңызды рөл атқарады. Бұл процестің негізгі аспектілерінің бірі - музыка, кескіндеме, театр және әдебиетті қоса алғанда, көркемдік формалар мен сезімдердің кең ауқымын қамтитын көркем мәдениет. Бұл салалардың өзара әрекеттесуі музыканы мәдениет құбылысы ретінде түсінуді тереңдетіп қана қоймайды, сонымен қатар музыкалық білім сапасына, тәрбиелік мақсаты мен әдістемесіне айтарлықтай әсер етеді.

Педагогикалық іс-әрекет контекстіндегі көркем мәдениет музыкалық өнер жайлы білімнің, музыканы қабылдау, түсіну және шығармашылық игеру дағдылары мен іскерліктер жиынтығы ретінде анықталады. Оған: музыкалық өнердің дамуы туралы негізгі заңдылықтарын білу, әртүрлі кезеңдер мен стильдік шығармаларының эстетикалық құндылығын түсіну, музыкалық мәтіндерді талдау және түсіндіру әдістерін меңгеру.

Музыкалық білімнің көркем мәдениетпен интеграциясын сипаттайтын ұстанымдарды анықтайық.

1. Эстетикалық талғамның қалыптасуы - бейнелеу өнерінің кескіндеме, графика және мүсінді зерттеудің әсері, музыканттың музыкалық формасын, дыбыс түсін түсінуіне визуалды қабылдауды дамытуға ықпал етеді.

2. Музыкадағы әдеби мұра - музыкалық және әдеби байланыстар: музыкалық шығармаларға негізделген әдеби шығармаларды (поэзия мен проза) талдау композитордың идеясын тереңірек түсінуге көмектеседі.

3. Музыканттың театрлық тәрбиесі - театр сахналық шеберлік мектебі ретінде: театр қойылымдарына қатысу музыканттардың актерлік шеберлігін дамытады, музыкалық шығармалардың драматургиясын жақсы түсінуге ықпал етеді.

4. Кинематография және заманауи медиа-музыкалық сүйемелдеу: фильмдерге музыканы зерттеу әртүрлі контексттердегі музыканың функциялары туралы идеяны байытып, эмоционалды компонентпен жұмыс істеу қабілетін дамытады.

5. Музыкалық тәрбиенің философиялық негіздері-философия және өнер: философиямен өзара әрекеттесу музыканттарға музыканың терең идеологиялық аспектілерін білуге көмектесіп, сыни ойлауды қалыптастырады.

6. Интеграцияланған тәсіл: заманауи оқыту пәнаралық курстар мен жобаларды қамтиды.

7. Заманауи технологияларды қолдану: мультимедиялық ресурстарды, өнерді үйренуге арналған онлайн платформаларды қолдану.

Көркем мәдениет музыкалық білім беру жүйесіндегі негізгі өзегі болып табылады және оның артықшылығы біржақты болатын көптеген байланыс нүктелері бар:

— эстетикалық қабылдауды қалыптастыру - көркем мәдениет білім алушылардың эстетикалық қабылдауын дамытуға ықпал етеді. Әр түрлі музыкалық стильдермен, жанрлармен және дәстүрлермен танысу студенттерге музыканы жақсы түсінуге және бағалауға көмектеседі. Бұл өз кезегінде олардың талғамдары мен қалауларын қалыптастырады, бұл музыкалық білім берудің маңызды аспектісі;

— шығармашылықты дамыту - музыка тек орындау ғана емес, сонымен қатар жарату. Көркем мәдениет студенттерді шығармашылыққа шабыттандырады, оларды өз шығармаларын жазуға, импровизацияға және әртүрлі музыкалық формалармен тәжірибе жасауға шақырады. Бұл олардың шығармашылығы мен өзін-өзі көрсету қабілетін дамытады;

— өнердің басқа түрлерімен байланысы - музыка кескіндеме, әдебиет және театр сияқты басқа өнер түрлерімен тығыз байланысты. Осы қатынастарды зерттеу білім алушыларға көкжиектерін кеңейтуге және музыканы кеңірек көркем мәдениет контекстінде көруге көмектеседі. Бұл музыкалық шығармалар мен олардың тарихи контекстін тереңірек түсінуге әкелуі мүмкін;

— әлеуметтік өзара іс-қимыл және ынтымақтастық-көркем мәдениет білім алушылар арасындағы әлеуметтік өзара іс-қимылға ықпал етеді. Бірлесіп жасалған музыкалық жобалар, ансамбльдер мен оркестрлер ұжымдық жұмыс пен қарым-қатынас дағдыларын дамытады. Бұл музыкалық дағдыларды жетілдіріп қана қоймайды, сонымен қатар жауапкершілік пен басқаларға құрмет сияқты маңызды әлеуметтік қасиеттерді қалыптастырады;

— мәдени сәйкестілік және мұра - көркем мәдениетке негізделген музыкалық білім мәдени мұраны сақтауға және беруге көмектеседі. Халық музыкасын, дәстүрлі аспаптар мен әдет-ғұрыптарды зерттеу білім алушылардың мәдени бірегейлігін қалыптастыруға ықпал етеді. Бұл сіздің әлемдегі орныңызды түсіну және көп мәдениеттің әртүрлілігін құрметтеу үшін маңызды.

Көркем мәдениет музыкалық білім беру саласында ажырамас рөл атқарады, оның мазмұнын байытып, оқу барысында көкжиегін кеңейтеді. Бұл эстетикалық қабылдауды, шығармашылықты, әлеуметтік дағдыларды және мәдени сәйкестікті дамытуға ықпал етеді. Оқушыларды өнер әлеміндегі табысты және қарқынды өмірге дайындау үшін көркем мәдениеттің элементтерін музыкалық білімге интеграция жасауды жалғастыру маңызды. Жаһандану және цифрлық технологиялар дәуірінде әр түрлі өнер түрлерін білім беру процесіне біріктіру тек өзекті трендке айналып қана қоймай, жаңа буын музыканттарын даярлау қажеттілігіне айналуға бастайды. Бұл көркем мәдениет пен білім беруді дамытуда жаңа көкжиектер кеңісін ашады.

Әдебиеттер:

1. Абдуллин Э.Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе: Пособие для учителя. – М.: Просвещение, 1983 – 111б.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1973 – 142б.
3. Апраксина О.А. Современные требования к школьному учителю музыки. Музыкальное воспитание в школе. М.: Музыка. Вып. 15., 1982 – б.32-43.

4. Бейрюмова Л.Г. Взаимодействие видов искусств (литературы, музыки, изобразительного искусства): Автореф. дисс... канд. пед. наук. М., 1998 – 27б.
5. Выготский Л.С. Педагогическая психология. М.: Педагогика, 1991 – 479б.
6. Вагнер Р. Статьи и материалы. Ред. Г.Крауклис. Изд-во «Музыка». Москва, 1974 – 198б.
7. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Изд.3. М.: «Музыка», 1965 –430б.
8. Егоров А.Г. Эстетика и жизнь. Вып.5. М., «Искусство», 1977 – 335б.
9. Мелик-Пашаев А.А. Педагогика искусства и творческие способности. М.: Знание, 1981 – 96б.
10. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: Ст. и исследования. Л.: Советский композитор, 1983 -304б.
11. Тельчарова. Уроки музыкальной культуры. Книга для учителя: Из опыта работы. М.: Просвещение, 1991 – 156 б.
12. Шевченко Г.П. Взаимодействие искусств в эстетическом воспитании и развитии подростков: Автореферат дисс... док-ра пед. наук КГПИ-Киев, 1994-15б.
13. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. М.: Советский композитор, 1988 – 384б.
14. Юсов Б.П. Изобразительное искусство и детское изобразительное творчество: Очерки по истории, теории и психологии художественного воспитания детей. – Магнитогорск: МаГУ, 2002. – 283б.
15. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. Сост. И.С. Рабинович. Общая ред. Д.Д. Шостаковича. – М.: Советский композитор, 1972- 711б.

Mussabekova Gulbakhram

METHODOLOGICAL WAY OF MASTERING THE “NUMERICAL” APPROACH IN THE INSTRUMENTAL TRAINING OF A FUTURE MUSIC TEACHER OF THE “DOMBYRA” SECTIO

Мұсабекова Г.Ф., педагогика ғылымдарының магистрі

БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ ДОМБЫРА ҮЙІРМЕСІНДЕ АСПАПТЫҚ ОҚЫТУДА «САНДЫҚ» ӘДІСТІ ИГЕРУДІҢ ӘДІСТЕМЕЛІК ЖОЛЫ

Қазақстанда білім берудің бүкіл жүйесін ұлттық бағытта қайта құру негізінде болашақ музыка мұғалімін ұлттық музыка өнеріне, соның ішінде ұлттық аспаптарда ойнауға қызығушылығын арттыру және оны тереңірек меңгерту қажеттігі туындайды. Болашақ музыка мұғалімінің бойына ұлттық музыкалық шығармаларға деген сүйіспеншілік қасиеттерін дарыту, көркемдік сезімталдығын арттыру, домбыра аспабында ойнау машығының дамуына зор үлес қосады. Кәсіби музыкалық білім беру мен қатар, аспапты аз уақыт ішінде меңгерудің түрлі әдісін үйретуде болашақ музыка мұғалімінің практикалық жұмысында ұтымды қолдануына септігін тигізуі мүмкін.

Қазақстан Республикасының жоғары педагогикалық білім беру тұжырымдамасында [1] жаңа формация мұғалімі – өз мамандығына қажетті кәсіптік дағдыны, педагогикалық қабілетті жетік меңгерген, үнемі жаңаға

ұмтылатын, рухани дамыған, шығармашыл тұлға делінген. Зер салсақ, бүгінгі қоғамның жаңа формация мұғаліміне қоятын талаптары күннен-күнге арта түсуде. Болашақ маманның білім беру кеңістігіндегі әлемдік стандартқа жауап беруінің және бәсекелестікке қабілетті болуының талап етілуі де осыны көздейді. Көркем өнердің адамдардың сезіміне, жан-дүниесіне әсер ету мүмкіндіктерін ұтымды пайдаланып отырған шетелдік мәдениет кұралдарының алпауыт иелері оны табыс көзіне айналдырып, құнсыз материалдармен жастар және балаларды санасыздық, ойсыздық, селкілдеп бекер уақыт өткізу секілді жат істерге жетелеуде. Келе жатқан процеске қарсы Отанымызда «Мәдениет туралы» Қазақстан Республикасының Заңында өткеннен қалған мәдениет, әдебиет, өнер туындыларын тарихи құндылықтар ретінде жинақтап, сақтау және жас ұрпақ тәрбиесінде тиімді пайдалану көзделсе, «Қазақстан Республикасының тәлім-тәрбие тұжырымдамасында» жастардың рухани-эстетикалық тәрбиесіне көңіл бөлу проблемалары көтерілген [2, 86.].

Қазақстандық қоғамның бірлігі әртүрлі сатыдағы ұрпақтар үшін ортақ болып саналатын дәстүр мен рухани құндылықтар арқылы анықталады. Қазақтың дәстүрлі мәдениетінің бірі – музыка аспаптары. Олар ғасырлар бойы ұрпақтан-ұрпаққа мирас болып келе жатқан мәдени мұра. Музыкалық дарыны мол қазақ халқы басқа тарихи-профессионалдық дәстүрі бар елдер сияқты балаларына белгілі бір музыкалық аспапта нота арқылы білім беріп, айрықша оқытпағанымен де оларды өз ортасынан шыққан музыканың асқан шеберлері – әнші, күйші, жыршы, жырау, ақындар секілді тума таланттардың өнерпаздық өнегелі өнерлерін үйретіп олардан үлгі алуға баулып отырған.

«Ұлттық домбыра» күнін атап өту барысында Қазақстан Республикасының президенті Қасым-Жомарт Тоқаев, – *«Күмбірлеген домбыраның үні батырларымызға рух, ақындарымызға шабыт берген. Домбыра әрбір қазақтың рухын көкке көтеретін құнды қазынамыз бола беруі тиіс. Бүгін барша халық болып ұлттық аспаптан шыққан күйдің құдіреті мен қуатын сезіндік. «Сарыарқа», «Балбырауын», «Адай», «Әлқисса» күйлері ұлттық рухымызды көтеретін таңғажайып туындылар. Домбыраның пернесінен шыққан күйде халқымыздың терең тарихы бар. Біз атадан балаға аманат болған асыл мұрамызды сақтап, қадір тұтуымыз қажет. Қазақ пен домбыра – егіз ұғым. Оларды бір-бірінен айыру әсте қиын. Бабадан жеткен бұл өнерді өскелең ұрпақтың бойына жаппай сіңіру керек. Мемлекет басшысы: «Кейінгі буын домбырадан қол үзбесін», – деді [3]. Сондықтан ел мектептерінде домбыра үйрету сабақтарын енгізу қажеттігін атап өткен болатын.*

«Өнер – ұлт келбеті» дейді дана халқымыз. Баршамызға ортақ құндылық домбырамызды жан-жақты насихаттап, жас ұрпақтың санасына сіңіру өте маңызды. Домбыра аспабы – қайталанбас асыл дүние. Домбыраның көмейінен күңірене құйылған күй, оған қабаттаса шыққан үн, пернені басып алынған дыбыс асыл сөздердің маржанын жинаған және оны кеудесіне сыйғыза білген көненің көзі. Сондықтан мектепте домбыра үйрену сабағын енгізу қажетті, әрі дұрыс бастама. Себебі, қазіргі жаппай жаһандану заманында халқымызға тән

бірегей құндылықтарды жаңғырта беруіміз қажет. Төл мәдениетімізге деген қамқорлық әрқашан мемлекетіміздің айрықша назарында болады. Өнерде шек болмайды, оны түсінуге тілдің де керегі жоқ. Қазір қазақты осы бір аспаппен әлемге танытып жүрген өнерпаздар бар. Қасым-Жомарт Тоқаев сол өнер тарландарына мемлекет тарапынан қолдау көрсетіле беретіндігін айтты. Өйткені қазақты өзгелерден өзгешелейтін, басқа елдерден ерек қылатын осы саф өнері [3].

Әр түрлі мемлекеттерде музыкалық білімнің пайдалану өрісі, өсуі, дамуы, тарихы, әдісі, әдіснамасы өзара байланыста қаралады. Оның ішінде Қазақстан Республикасының музыкалық білім беру дамуына ғалымдар тарапынан зерттеген: Б. Ғизатов, С.А. Ұзақпаева, Ө. Байділдаев, П.М. Момынов, Р.Р. Джардемалиева, М.Х. Балтабаев, А. Райымбергенов, Ш. Құлманова т.б. [4, 12 б.].

Қазіргі кезде еліміздің жоғары оқу орындарында Г.Б. Қамзаның «Аспаптық дайындық» оқу құралы, Г.Б. Қамза, А.А.Бейсембаева, А.Қ. Ержанов, «Домбыра үйрену әдістемесі» оқу құралы, К.Сахарбаева «Домбыра үйрету әдістері» сияқты ғалымдардың еңбектерін негізге ала отырып, оқылатын пәндердің мақсаты - болашақ музыка мұғалім мамандықтарының теориялық білімін бекіту, музыкалық аспаптарда орындау шеберліктері мен дағдыларын іс-жүзінде қалыптастыру. Міндеттері: музыкалық сауаттылықты тереңдету және музыкалық қабілетті дамыту (есту, ырғақ, еске сақтау т.б.) музыкалық шығармалармен кәсіби жұмыс дағдысын қалыптастыру, музыкалық-көркемдік талғамға, бейнелі ойлауға, қиялдауға үйрету, әр дәуір-дегі әр түрлі халық композиторларының музыкалық мұраларымен таныстыру, музыкалық педагогикалық мәдениетінің негізі мен эстетикалық сезімін қалыптастыру, ұлттық әдет-ғұрып, салт-дәстүрлерді қастерлей білетін жеке тұлға тәрбиелеу.

Қазақта домбырада үйрену тәжірибесі өте жоғары дәрежеде болғанын дәлелдейтін мыңдаған көне күйлер, күй жанрының дәстүрлік сипаты, күй жанрының мектептері т.б. сапалық дамуы тарихи шындық. Халық өнерпаздарының өздері жасаған әдістемелік жүйесі бар екенін осыдан-ақ білеміз.

Құрманғазы мен Тәттімбет заманындағы шәкіртпен, қазіргі шәкірттердің дүние танымы, өмірге деген көзқарасы арасында мүлдем бөлек нәрсе жатыр. Қазіргі таңда ең күрделі нәрсе ұстаз бен шәкірт арасындағы дәстүр сабақтастығын үзіп алмау.

Мұндай айырмашылықтың негізі себептерінің бірі; басқа халықтардың музыка мәдениетімен және рухани дүниесімен етене араласуымыздан болып отыр. Қазіргі өміріміздің осындай шындығымен есептесуге болмайды. Домбыра аспабын үйренудегі мұндай айырмашылықтар: күйдің мазмұнын түсінуге, мәнерлеп тартуға, дәстүрлі шеберлікке жетуге т.б. тікелей ықпал жасауда. Әсіресе, күйдің табиғи нұсқасына келеңсіз жағынан әсер етіп, күйді бұзып тартуға дейін апаруда. Келешекте домбыра аспабын үйренуді дәстүрлі

жолынан айырылып қалу қауіпін тудыратын мұндай жағдайды болдырмас үшін, оның алдын алатын шаралар қолдану керек.

Солардың бірі күй туралы және күйдің аңыз әңгімесін тыңдаушыға әрі түсінікті, әрі қызықты етіп айту. Бұл тәсіл ежелден келе жатқан әдістемелік құрал, күйді үйреткенде бірге айтылады. Күйді есту арқылы үйрену. Бұл әдістің әдістемелік түрлері өте көп. Солардың бірі: өзі естіп, өзі үйрену, өз қатесін өзі түзету. Мұндай әдіс үлкен нәтиже береді. Домбыра аспабын үйрету әдістерін ертеден келе жатқан әдістемелік құралдың бірі күй сазын әуен арқылы әндетіп айтып береді. Бұл шәкірттің күй сазын көкірегінде сақтауға көмектеседі. Дәулеткерей, Дина т.б. бұған дәлел. Әсіресе, күйдің дыбыстық сапасының бояуы қанық болады. Халық күйлерін үйреткенде оның сазын әндете отырып түсіндіру, халық педагогикасының негізгі әдістемелік құралы.

Домбырада күйді тартып көрсету – ең негізгі көне әдістердің бірі. Үйренуші ең алдымен қай әдіспен үйренсе де, домбыраға үлкен түсіністікпен келуі міндет.

Сандық жүйемен аспапты үйрету - Үндістан, Қытай, Пәкістан, т.б. шығыс елдерінде ежелден шәкірттерге музыкалық аспапты аз уақыт ішінде жылдам меңгеру үшін қолданып келе жатқан әдіс [5, 105бет]. Есте сақтау қабілеті толық қалыптаспаған, бірақ домбыра үйренуге қызығушылығын білдіріп отырған шәкіртке ең тиімді әдіс. Бұл тез үйренумен қатар нота сауатын қажет етпейтін домбырашыларға да қолайлы әдіс. Жас балаға домбыра үйретсеңіз ноталық сауат біршама уақыт алады, аспапты тез арада меңгергісі келген оқушының домбыраға деген қызығушылығы сөніп, тез жалығып, ары қарай домбыра аспабында ойнауды қиынсынып, үйренбей қою мүмкін. Заман ағымына сай, бәрін тез арада алып, керек нәрсесін жылдам интернет жүйесі арқылы көріп, игеріп, біліп отырған кішкентай шәкіртке және аспапты өзі үшін үйренемін деп отырған адамға осы сандық әдіс ең тиімдісі деп ойлаймыз. Әрине аспапты меңгерудегі шартты қол қою (оң қол мен сол қолдың қойылу тәртібі), қағыс қағу заңдылықтары, аспапты дұрыс ұстап отыруы сандық әдіспен үйренген үйренушіде толық қамтылмайды. Домбыра аспабын ұстаудағы кәсіби қойылым жағы ақсап жатады. Әмбе, әнді, күйді орындауда шығарманың ырғақ жағы бұзылып, көптеген дайындықтан кейін ғана орнына келетінін де айта кету керек. Табиғи ырғағы мықты, есепке жүйрік, есте сақтау қабілеті жақсы үйренушіге басқа әдістерге қарағанда, сандық әдіспен үйрену жылдам, жеңіл, әрі қолайлы.

Профессор, домбырашы, педагог Жұмагелді Нәжімеденовтың айтуы бойынша, - *Сандық әдісте алғашқы сабақ орындыққа отырғызу, оң қол сол қол қойылымдары, аспапты дұрыс ұстау машығы, дене мүшелерін жаттату кезінде сан жүйесімен берілетін домбыра мойнында орналасқан перне, қағыс түрлері мен оның белгіленуі, тағы басқа алға қарай керекті мәліметтер теориялық не болмаса жазба түрінде жатқа беріледі. Сандық жүйедегі домбыраның құрылысы. Сандық жүйеде аты жоқ перне белгіленбейді. 1-саны 2-ші пернеден басталады. Себебі, 1-ден бастау әрі ыңғайлы, әрі қазақ күйлерінің, әндерінің бәрі де ашық ішектен осында өтеді. Бастапқы әзірде оң*

қол қағысы қорған тұсында жаттығып, шеберлік жетістігінде оң қол шығарма мазмұнына, қағысқа байланысты қозғалысқа келеді. Сонымен сандық тәсілдің өзге тәсілден қандай артықшылығы бар? деген сұраққа өнертану ғылымының докторы Ж.Нәжімеденов:

Біріншіден, дәстүрлі «құймақұлақтық» тәсілге қарағанда бұл ұзақ уақыт домбыра үйретушінің алдында шәкірттің отыруын қажет етпейді. Яғни, сандық тәсілмен жазылған шығарманың оқулығы болса болғаны.

Екіншіден, біреудің бармақ басуына, қол қағысына қарап үйренген адам бәрін бәз қалпында есіне сақтай алмай, күй қайырымдарын шатастырып, қате тартып дағдылануы ықтимал. Ал сандық тәсілде бәрі тайға таңба басқандай қағазға жазылып, талапкердің көз алдында тұратындықтан ондай қателіктерге жол берілмейді, нотаны санға айналдырып бергенде күй сазын бірден сауатты орындап үйренеді.

Үшіншіден, домбыраны ноталық жүйемен үйрену тәсіліне қарағанда сандық жүйенің артықшылығы талапкердің арнаулы музыкалық сауаты болуы шарт емес, тек ынта-ықыласы болса жетіп жатыр, дейді[5, 106-107б].

Домбыра үйірмесінде біздің алдымызға келген оқушыларға алдымен күйді толық орындап береміз, шығу тарихы жайлы әңгімелеп айтамыз. Күйге деген қызығушылығын орнықтырғаннан кейін, күй құрылымын буын-буынға бөліп (бас буын, орта буын, кіші саға, үлкен саға, аяқтауыш буын), үйрете бастаймыз. Әр буынның өзін кәсіби музыка тілімен айтқанда тактіге бөліп, не болмаса бір әуендік мәтіні бар сарынды бірнеше ойнап көрсету арқылы үйретеміз. Үйренген бөлімді топ болып бірнеше рет қайталап, ойнау машығын қалыптастырамыз. Артта қалып, ойнай алмай жатқан оқушыға көңіл бөліп, уақытқа байланысты үйірмеден кейін жеке алып қалып үйретуге тырысуымыз қажет.

Сандық тәсілмен үйрету барысында сол қол саусақтарының орналасуы, үйретіліп жатқан күйдің кәсіби музыка тілімен айтқанда "интервалдарды" қателеспей ойнау үшін белгілі зерттеуші, ғалым «құймақұлақ», «сандық» тәсілде оқытатын «Көкіл» мектебінің негізін қалаушы Абдулхамит Райымбергеновтың енгізген «Сандық» тәсілде кездесетін сол қол саусақтарының перне басудағы негізгі түрлері мен атауларын мысал ретінде келтірсек:

б – Бас бармақ

1 – Сұқ саусақ

б/1 – Баспалдақ, (үлкен терция, кіші терция интервалдары)

б/2 – Қос бармақ (кварта интервалы)

б/4 – Бес саусақ (таза кварта интервалы)

2/4 – Жұп саусақ (таза квинта интервалы)

3/4 – Тұспалдақ (кіші терция интервалы)

3/2 – Тел саусақ (кіші терция интервалы)

4/1 – Бес тармақ (секунда интервалы)

1/4 – Төрт саусақ (секста интервалы)

Осы берілген саусақ атаулары «Көкіл» мектебінде қолданысқа жақсы еңсе, күнделікті жай мектептерде бұл атаулар мүлде айтылмайды. Тек қана бас бармақ, сұқ немесе бірінші саусақ, екінші (ортаңғы саусақ), үшінші (қазақи атауы кіші терек), төртінші (шынашақ, қазақи атауы шылдыр шүмек).

«Сандық» тәсілде ән, күй үйрену барысында ырғақ мәселесі қағазға түсіп жазылу жағынан қалыс қалып қояды. Ноталық жазба үлгісіндегі сияқты ырғақтың жазылым белгілері жоқ. Алдымен сандық тәсіл арқылы күйді не болмаса әнді меңгергеннен кейін, қайталап орындау машығы кезінде ырғақты нақышына келтіріп ойнау, игеру процесі басталады. Дей тұрғанмен нотадағы ырғақтық өлшем бірліктерді екі де төрт, үш те төрт, төртте төрт деп ортақ есеппен алып, санап ойнау күй ырғағын біраз болса да жөнге келтіреді.

2 – екі де төрт аталуы, санағанда бір-ге, екі-ге саналады.

4

3 – үш те төрт аталуы, саналымы бір-ге, екі-ге, үш-ке.

4

4 – төртте төрт аталуы, саналымы бір-ге, екі-ге, үш-ке, төрт-ке.

4

Кәсіби тұрғыда аспапты меңгеріп үйренгеннен айырмашылығын айтатын болсақ, домбыра үйірмесінде "сандық" тәсілмен үйренген оқушылар топ болып отырады (кемінде бес оқушы, он оқушыдан аспауы керек). Ең бастысы оқушының музыкалық қабілеттері жақсы болғаны абзал (есту, ырғақ, есте сақтау, күй әуенін өз дауысымен ыңылдап болса да айтуы керек). Домбыра аспабын дұрыс ұстау, отыру, оң және сол қол қойылымдарында кемшіліктер болуы мүмкін. Бұл жерде болашақ музыка мұғалімі домбыра аспабы туралы мағлұмат беріп, аспаппен таныстырып, домбыраны ең алғашқы ұстау барысының жалпы қағидаларын үйретуімен қатар жеңіл, шағын, әрі қарапайым күйлерді үйретуі маңыздылығын ескеру керек [6].

Сандық әдіспен үйренудегі ең басты нәтиже - домбыра аспабын меңгеріп (кәсіби тұрғыда емес), аспапта қарапайым, жеңіл ән мен күйлерді жас ерекшелігіне қарай орындау машығын қалыптастырады.

Қазіргі домбыра үйрену әдістемесі ғасырлар бойы қалыптасқан күй үйрену тәжірибесінің қағидаларымен тығыз байланыста болуы керек. Халық күйшілері қалдырған күй үйрену тәжірибесінің негіздерін жинақтап, қазіргі домбыра үйренудің жүйелі әдіс-тәсілдерін жасап, домбыра үйренудің болашақтағы бағыт-бағдарын анықтап алуды өмірдің өзі талап етіп отыр. Қазақтың домбыра өнері бүгінгі таңда үш бағытта дамып келеді. Біріншісі; ғасырлар бойы келе жатқан күйшілік өнер жолы. Екіншісі; қазіргі кәсіби домбырашыларды дайындайтын музыкалық оқу орындары. Үшіншісі; Музыка мұғалімін дайындайтын жоғары оқу орындары. Осы орайда жалпы мектептердегі "Музыка" мұғалімінің алғаш домбыра аспабын үйретуімен, алдына келген кішкентай шәкіртті баурап, музыка әлеміне жол көрсететін еңбегі, оқушының болашақ кәсіби домбырашы болып қалыптасуына ықпалы өте зор.

Осы тұрғыда заманауи Музыка мұғалімін дайындау жоғары педагогикалық білім беру жүйесінде басты орын алады.

Әдебиеттер:

1. Қазақстан Республикасында білім беруді дамытудың 2020-2025 жылдарға арналған мемлекеттік бағдарлама (12.10.21. № 726 қаулысында берілген өзгерістер мен толықтырулармен); [<https://adilet.zan.kz/kaz/docs/P1900000988>]
2. Әлімжанова Ә.Ш. Ғабитов Т.Х. Өнер - өзін-өзі танудың қайнар көзі. Алматы:, 2011
3. <https://www.akorda.kz/kz/events/astana>
4. Қамза. Г.Б.;Бейсембаева А.А.; Ержанов А.Қ. Домбыра үйрену әдістемесі. Алматы:, 1998
5. Нәжімеденов Ж. Домбыра ойнау оңай ма? Алматы: Өнер, 2013
6. Сахарбаева К.Домбыра үйрету әдістері. Алматы: Издатмаркет, 2006

Saylauova N.E.

Balagazova S.T.

PROBLEMS OF FORMATION OF CULTURAL AND LEISURE INTERESTS OF PRIMARY SCHOOL STUDENTS IN MUSIC LESSONS

Сайлауова Н.Е.

Балагазова С.Т.

*педагогика ғылымдарының кандидаты, қауымдастырылған профессор,
Абай атындағы ҚазҰПУ, Алматы*

БАСТАУЫШ СЫНЫП ОҚУШЫЛАРЫНЫҢ МӘДЕНИ-ТЫНЫҒУ ҚЫЗЫҒУШЫЛЫҚТАРЫН МУЗЫКА САБАҒЫНДА ҚАЛЫПТАСТЫРУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Қазіргі дамыған әлемде бастауыш сынып оқушыларының тек қана музыкаға ғана емес, мәдени-тынығу қызығушылықтарын дамытуға көп көңіл аудару қажет деп ойлаймыз. Себебі жас ұрпақтың смартфон секілді технологияларды шектен тыс пайдалануы тек қана тәуелділікті тудырып қана қоймай, жас өспірімдердің рухани-эстетикалық дамуына да өз әсерін тигізеді. Музыка сабағы оқушылардың мәдени-тынығу қызығушылықтарын қалыптастыруда маңызды рөл атқарады. Алайда оқушылардың мәдени-тынығу қызығушылықтарын қалыптастыру мәселесіне музыка сабағында жеткіліксіз көңіл бөліну салдарынан келесідей мәселелер туындайды: Оқушылардың мотивациясының төмендігі, музыкалық іс-шараларға белсенді қатысудың болмауы және музыканың оқушылардың жалпы және рухани дамуындағы маңыздылығы туралы жеткілікті хабардар болмауы.

Әрине, әлеміміз және технологиялар әрі қарай дамуын тоқтатпайды, сондықтан да, жас өспірімдердің мәдени-тынығуға деген қызығушылықтарын қалыптастыратын әдіс-тәсілдерді қарастыру маңызды болып саналады. Яғни, біз жас ұрпақты түсіне білуіміз қажет және жас ұрпақпен бір толқында болып, қазіргі заман талабына сай, технологияларды пайдалана отырып, интерактивті әдіспен қызығушылықты қалыптастыра аламыз деген тұжырымға келдік. Бұл мақаланың мақсаты мектеп оқушыларының музыка сабағындағы қызығушы-

лықтарын қалыптастыру жолындағы мәселелерді талдау және оларды шешудің тиімді әдістерін ұсыну болып табылады. Мәселелерді зерттеу арқылы біз білім процесін жақсартамыз және мектеп оқушыларының музыка сабағына қатысуға деген ынталарын одан әрі арттырамыз. Осылайша, мектеп оқушыларының мәдени-тынығу қызығушылықтарын музыка сабағында қалыптастыру бүгінгі білім беру жүйесінде үлкен маңызға ие тақырып болып саналады.

Қ. Жарықбаев бала психологиясын зерттеуде бастауыш сынып оқушыларының эмоционалдық және зияткерлік дамуына ерекше назар аударады. Ғалымның пікірінше, бұл кезеңде балалардың өзін-өзі тануы мен тұлғалық қасиеттері қалыптаса бастайды. Ол: “Музыка мен өнер сабақтары баланың рухани әлемін байытып, олардың шығармашылық ойлау қабілетін дамытады” деп көрсетеді. Сонымен қатар, музыка мен эстетикалық тәрбие оқушылардың мәдени және адамгершілік құндылықтарды қабылдауына негіз болады [1].

Осы жас аралығындағы балалардың жетекші алға тартатын кезеңі-мектептік уақыт. Бастауыш сынып уақыты-баланың теориялық ойлау дамуының негізгі кезеңі. Оқушы жаңа білім, жаңа көзқарас, құндылықтарды өзінің болашақ дамуына деген негіздерді қалыптастыра отырып жаңа дағдыларды алады. Оқу, білім алу уақытының нәтижесі баланың тұлға болып қалыптасуында негізгі рөл атқарады [2].

Б.Айтмамбетова бастауыш сынып оқушыларының мәдени-тынығу белсенділігін қалыптастырудың педагогикалық негіздерін зерттеп, олардың шығармашылық қабілеттерін дамытудың маңыздылығын көрсетеді. Ол былай дейді: “Мәдени-тынығу жұмысы тек баланың бос уақытын тиімді өткізу құралы ғана емес, сонымен бірге оның шығармашылық әлеуетін, зияткерлік қызығушылығын және эстетикалық тәрбиесін қалыптастырудың маңызды бөлігі” [3].

Ал Р. Дүйсенбінова бастауыш сынып оқушыларында эстетикалық тәрбие берудің құралы ретінде қазақтың дәстүрлі музыкасын қолданудың маңыздылығын ерекше атап көрсетеді. Ол былай дейді: “Қазақ халқының дәстүрлі музыкалық мұрасы-балалардың ұлттық мәдениетке деген қызығушылығын арттыратын, олардың рухани және адамгершілік қасиеттерін дамытатын ерекше құрал. Оқушылардың халық әндерін, күйлерін үйрену арқылы ұлттық құндылықтарды қабылдайды, бұл олардың мәдени-тынығу қызығушылықтарын қалыптастыруға оң әсер етеді.

Мәдени-тынығу жұмысының деңгейі ретінде тұтынушылықты бірнеше бөлімнен қарастырсақ болады:

- жекелей немесе бірлескен
- активті, пассивті және мақсатты түрде активті [5].

Теледидар алдында телебағдарламаларды көру, кітап оқу уақыты, таза ауада серуендеу, қонақ, туысқан, достарды үйінде күту-пассивті тұтыну мысалы, яғни тығудың төмен деңгейі.

Туристикалық сапарлар, аң аулау, балық аулау, музей мен театрларды аралау тынығудың орта деңгейі, яғни активті тұтынуға жатқыза аламыз.

Ал бастауыш сынып оқушыларының тынығу уақытының жоғарғы деңгейі орта деңгеймен байланысты, және де мәдени-тынығу жұмысының бірдей нысанынан тұрады. Айырмашылықтары жоғарғы деңгейдегі мәдени-тынығу жұмысында активтіліктен бөлек нақты нысан бар. Оған ата-анамен немесе сыныппен қыдыруды, спорт, коллекция жинауды және т.б. жатқызамыз [6].

Қорытындылай келе, өсіп келе жатқан жеткіншекті қандай-да бір мәдени-тынығу саласына бермес бұрын, баланың қызығушылығын білуіміз қажет. Қызығушылықты елемеу-қанағаттандырарлықсыз тұтынуға тең. Яғни, бастауыш сынып оқушысы белгілі бір нысанға балалық шағында қызығушылық тудырса, болашақта бұл оның тынығу жұмысының нысаны болады.

Бастауыш сынып оқушыларының қызығушылықтарының арасынан ең алдымен, жаңа ақпаратты алу немесе тұтыну арқылы келген қыдығушылықта қарастыра өтсек. Баланың алнан әрбір ақпараты эмоционалды түрде боялады. Ал қызығушылықты біз эмоция арқылы қалыптастыра аламыз.

Материалдар және әдістер. Тақырыпты зерттеудің теориялық және практикалық негізінде авторлар мектеп оқушыларының музыка сабағында мәдени-тынығу қызығушылықтарын қалыптастыру үшін интерактивті оқыту әдістерін, жылдың соңындағы оқушылардың өздері жасаған әрі қатысқан концерт және жүйелік әдісті және ата-аналарды оқушылардың қызығушылығына тарту жолдары сияқты әдіс-тәсілдері қолданылды.

Зерттеу нәтижелері. Анализдерге сүйене отырып, кіші сынып оқушылары тынығу уақытын (развлечение) қызық уақыты деп санайды (достарымен далада ойнау т.б.), ал есейе келе (кіші жасөспірім шағында) тынығу уақытының екінші жағын тани бастайды, яғни уақытты тиімді пайдаланып білім, шығармашылық жақтарын дамытатын кружоктарға қатысу арқылы. Жасөспірімдермен практика жұмыстарына сәйкес, балаларда мәдени-тынығу уақытының болмауы, көбінесе өзіне деген және жұмысына деген сенімсіздік, сабақтағы үлгерімінің төмен болуы, өзінің уақытын дұрыс пайдалана алу деген сияқты өзіндік ұйымдастырушылық қабілеттердің төмен болуына алып келеді. Қазақстандық зерттеушілер С.А. Ұзақбаева, Д.О. Карамолдаева, Н.К. Камалова, Е. Омар және шет елдің, орыс зерттеушілері Л.А. Акимова, М.А. Ариарский, А.И. Вишняк және т.б. зерттеушілердің жұмыстары, тынығу уақыты деген адамның өзінің қалауымен өткізетін, қандай да бір міндеттерге байланысты емес, сабағы мен жұмысынан бөлек өткізетін, қызығушылығы мен мақсаттарына жету жолындағы жұмыс, адам баласының өмірлік ортасындағы тынығуға, шаршау, физикалық және психологиялық тұрғыда қалпына келуі, секілді белгілі бір уақыты деген тұжырымға келеміз. Және де бұл зерттеу тынығу уақытының жасөспірім баланың өзін құру және дамыту тұрғысында өте маңызды рөл атқарады деп сипаттайды. Ал М.А. Ариарский, А.И. Вишняк секілді зерттеушілердің жұмыстары, тынығудың мәдениеті-бұл ең алдымен адамның ішкі мәдениетінің, бос уақытының мағыналы және дұрыс пайдалана білуінің көрінісі деген тұжырымдамаға келген. Ал енді оқушылардың мәдени-тынығу қызығушылығын қалыптасу факторлары мен мәселелеріне келетін болсақ: Сабақтың қызық емес, ескірген әдістермен, материал-

дармен өтуі оқушыларда апатия мен музыка сабағына деген қызығушылықтарын төмендетуі мүмкін. Факторлардың өзін ішкі және сыртқы деп бөлсек болады. Сыртқы факторға: отбасы, оқу процесі, мотивация, әлеуметтік серіктестер және т.б., ішкі факторға: субъектінің психологиялық, қызығушылық деңгейі, ортақ мәдениетінің деңгейі, дисциплина және ұйымдастырушылығын жатқыза аламыз.

Музыка сабақтарындағы Интернет-технологиялар: балалардың өздері Интернет арқылы композиторлар, музыкалық аспаптар, музыкалық терминдердің мағынасы, композиторлардың портреттерін іздеу, музыкалық мәдениет жаналықтары туралы ақпаратты табатындай қолданылады. Жинаған ақпаратты олар эсселер, хабарламалар, Көрнекі құралдар және т.б. түрінде тапсырады, сонымен қатар заманауи және классикалық музыканың музыкалық фонотекасы жиналады. Музыкалық білім беру мазмұнын жаңарту оқушыларды заманауи музыканың стильдері мен жанрларымен таныстыруға бағытталған. Бұл қазіргі заманғы танымал музыка бос уақытты өткізудің маңызды құрамдас бөлігі болып табылатын мектеп оқушыларының қажеттіліктері мен мүдделеріне байланысты. Бұл жұмыс түрінің негізгі міндеттері:

— оқушыларға танымал музыканың әр түрлі стильдері мен жанрларын шарлауға көмектесу;

— танымал музыканы рухани-адамгершілік тұрғыдан түсінуге және бағалауға үйрету;

— танымал музыканың ең жақсы үлгілерімен таныстыру;

— заманауи музыканың үлгілерін музыкалық классикалық мұрамен өзара байланыста қабылдау қабілетін дамыту.

Талқылау. И. И. Гультияевтің пікірінше, модернизация жағдайында бос уақыт мүдделерінің мақсатты бағыты өзгереді: бос уақыттың мазмұны мен формаларының құрылуына көптеген факторлар теледидар мен БАҚ (ғаламтор, әлеуметтік желілер) бұқаралық ақпарат құралдары, отбасы, қоршаған орта, құрдастар белсенді әсер етеді.

Бұқаралық ақпарат құралдарының ішінен теледидар жастарға үлкен әсер етеді, ол кейде өмірдің ең жақсы мақсаттары мен құндылықтарын емес, музыкалық өнердің төмен үлгілеріне қызығушылықты оятады және жеке тұлғаға теріс әсер етеді. алайда, қазіргі заманғы бұқаралық ақпарат көздерінен толық бас тарту қиындық әкелуі мүмкін. Сондықтан оны дұрыс қырынан дамыту керек: қалаулары мен талғамдардағы жоғары көркемдік құндылыққа деген қызығушылықты ояту, біртіндеп тыңдау мәдениетін қалыптастыру және т.б.

Мәдени-бос уақыттың проблемалық өрісі әлеуметтенудің, жастардың әлеуметтік-мәдени әлеуетін іске асырудың және оның бос уақыттағы мүдделерін дамытудың маңызды факторы ретінде, біздің тақырыптың мәселелерін келесі компоненттер тұрғысынан қарастыруға мүмкіндік береді:

а) жастар субмәдениетінің маңызды элементі ретінде, жастардың бос уақыттық мүдделерін қалыптастыру ерекшелігін негіздеу;

б) негізінде жастардың бос уақыттық мүдделерін қалыптастыру тетігін әзірлеу;

- в) бос уақыттың мүдделерін қалыптастыру үшін жағдайлар жасау;
- г) жастардың қатысуының қызығушылығын есепке ала отырып, әр түрлі мәдени-демалыс түрлері, мәдени-демалыс қызметіне тарту;
- д) бос уақыт қызығушылықтарын дамытудағы жасына қарай жастардың физиологиялық ерекшеліктерін ескеру.

Енді қазіргі заманғы бос уақыттың қызығушылықтарын қалыптастыру және дамыту тенденцияларын қарастырсақ:

- а) жастардың өзіндік құндылығы мен дербестігін арттырудың он үрдістері;

бос уақыттың қанықтылығы мен әртүрлілігі: жастардың өзін-өзі тануға, белсенділікке, таным мен шығармашылыққа ұмтылуы; жастардың өзін-өзі жетілдіруге, қосымша білім мен дағдыларды алуға деген ұмтылысы мен ауқымын кеңейту

- б) теріс тенденциялар: кружоктардың көптеген түрлерінің қымбаттығы.

Қорытынды. Бастауыш сынып балаларының музыкалық және бос уақытын дамыту олардың жалпы дамуы мен мәдени қалыптасуының маңызды аспектісі болып табылады. Қиындықтарға қарамастан, балалардың музыкалық белсенділігін дамытуға ықпал ететін ынталандырушы ортаны құру перспективалары бар. Қорыта келе, интерактивті оқыту әдістерін, жылдың соңындағы оқушылардың өздері жасаған әрі қатысқан концерт және жүйелік әдісті қолдана отырып, және ата-аналарды оқушылардың қызығушылығына тарту жолдары арқылы бұл мәселені шеше аламыз деген тұжырымға келдік. Музыка сабағында оқушылардың мәдени-тынығу қызығушылықтарын қалыптастыру мәселелері олардың толыққанды мәдени дамуына айтарлықтай кедергі келтіреді. Алайда, оқытудың заманауи технологиялары мен инновациялық әдістері осы қиындықтарды жеңуге мүмкіндік береді. Заманауи білім беру тәсілдерін қабылдау, интерактивті әдістерді белсенді қолдану және музыканы оқытуға технологияларды енгізу сабақтарды оқушылар үшін тартымды және қолжетімді ете алады. Сондай-ақ оқушылардың жеке қажеттіліктері мен қалауларына назар аудару, сондай-ақ әрбір оқушы өзінің шығармашылық әлеуетін аша алатын ынталандырушы оқу ортасын құру маңызды. Педагогтардың, білім беру мекемелерінің және жұртшылықтың бірлескен күш - жігері арқылы біз осы қиындықтарды еңсере аламыз және оқушыларға музыка әлеміне еруге, мәдени ой-өрісін кеңейтуге және шығармашылық әлеуетін дамытуға мүмкіндік бере аламыз. Тек осылай ғана біз жас ұрпаққа музыканың сұлулығынан ләззат алуға және бағалауға мүмкіндік бере аламыз.

Әдебиеттер :

1. Жарықбаев Қ.Б. Жас ерекшелік психологиясы: Оқу құралы. – Алматы: Білім, 2004.
2. Джердималиева Р.Р. Организация самостоятельной работы студентов по методике музыкального воспитания: Учебное пособие. – Алма-Ата: КазПИ им.Абая, 1991.
3. Айтмамбетова Б. Бастауыш сыныптарда тәрбие жұмысын ұйымдастыру Алматы: Мектеп, 1998.
4. Ахметова А.Қ. Мектептегі музыка сабағын оқыту принциптері: Оқу құралы. – А., 2005.

5. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Содержание и организация занятий в различных формах общего музыкального образования. – Липецк, 2006.
6. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования: Учебник для студ. Высш.пед.учеб.заведений. – М., 2004.
7. Асанова И.М., Организация культурно-досуговой деятельности / Асанова И.М., Дерябина С.О., Игнатъева В.В., - М.: Академия, 2014. - с.
8. Абдуллин Э.Б. Теория и практика музыкального обучение в общеобразовательной школ: Пособия для учителя. – М.,2005.
9. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Музыкально-педагогические технологии учителя музыки: Учебное пособие. – М., 2005.
10. Бережная А.В., Культурно-досуговая деятельность как фактор социализации детей и молодежи / Бережная А.В. // Научная палитра.-2016.-№ 4.- С. _.
11. Божович Л.И., Нравственное формирование личности школьники в коллективе. – М.: ВЛАДОС , 2000. – 184 б.
12. Абдуллин Э. Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования. – М.: Музыка, 2004.
13. Дүйсембінова Р.Қ., Музыкалық білім беру педагогикасы. – Талдықорған, 2006.
14. Фридман Л.М., Педагогический спарвочник учителя. – М: Просвещение, 2001. 195 б.
15. Еламанова С.А., Омарова Г.Н., Райымбергенова С.Ш., Шегебаев П.Ш. Казахская музыкальная литература. – А.,1993.

Щерботаева Н.Д. магистр музыкального образования

**ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КЕЙСОВ И ЕГО
ВЛИЯНИЕ НА ВОВЛЕЧЕННОСТЬ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В
ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ**

Chsherbotayeva Nargiza Master of Music Education

**APPLICATION OF THE METHOD OF PEDAGOGICAL CASES AND ITS
IMPACT ON THE INVOLVEMENT OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN
THE LEARNING PROCESS**

In the era of globalization, the primary goal of modern education is to cultivate the abilities of future professionals to effectively navigate personal and professional obstacles they will encounter in their careers. Studies in higher education reveal that a crucial aspect in acquiring expertise by aspiring professionals is their level of motivation and dedication to learning. Students who are deeply committed tend to be more engaged in their studies, resulting in superior academic performance. Conversely, lack of enthusiasm may lead to poor academic results. These findings are supported by research in pedagogy and educational psychology which emphasizes the importance of student engagement in the learning process. Psychological and educational theories, such as self-determination theory and goal setting theory, emphasize the significance of student involvement for success.

Engagement is a multifaceted construct that encapsulates the level of involvement and commitment that learners bring to the learning process. It goes be-

yond mere participation in academic activities, encompassing emotional, cognitive, and social aspects that contribute to an in-depth understanding of the material and personal growth of students.

Research has shown a correlation between engagement, motivation, academic performance, and satisfaction with the learning experience. Khan argues that engagement arises from a complex interaction of external factors such as teacher support and the structure of the learning environment, as well as internal motivators such as intrinsic interest in the subject and ambition.

According to N.A. Duk, student engagement manifests itself through three distinct dimensions: cognitive, emotional, and behavioral. These dimensions play a crucial role in ensuring long-term engagement and active participation in learning.

Therefore, student engagement is a multifaceted concept that requires a deep understanding of individual characteristics, active involvement in the learning process, interaction with the learning environment, and support from educators.

Pekrun and Mayer's research on learning motivation emphasizes the importance of considering the individual characteristics of students, including their educational and professional backgrounds, interests, hobbies, worldviews, and social status. These factors are integral components of innovative teaching methods such as personality-centered and experiential learning, which are advocated by prominent Western educational psychologists like Rogers, Bandura, and Dewey.

An effective way to implement these methods is through the use of case studies in the classroom. This approach engages students actively in the learning process and allows them to apply theoretical knowledge to real-world situations. This not only improves their understanding but also promotes the development of personal skills and abilities necessary for independent work.

The case study method in music education is an innovative approach that emphasizes the ability of students to solve real-world problems and dilemmas that aspiring music teachers may face. This method involves students being presented with a case in the form of a realistic scenario, working in groups to collect data, analyze the situation critically, and discuss potential solutions.

After analyzing research on innovative pedagogy, the following fundamental principles of case studies in higher education can be identified:

- Student engagement: Future music educators should actively participate in solving professional challenges and evaluating the results of their learning experience. They should be involved in independent information search, analysis, and decision-making processes. As H. Heckhausen, a German researcher who has studied motivational factors that drive activity, has found, emerging pedagogical approaches significantly influence students' involvement in the learning process.

- Authenticity of challenges: Challenges faced by future music teachers should be relevant and meaningful for their future teaching careers.

- The principle of active learning implies that teachers should act as mentors and guides rather than simply providing information. Their role is to assist future music educators by helping them formulate questions, define research objectives and methods, and provide feedback. In accordance with A.V. Brushlinsky's ap-

proach, students should use pre-established algorithms to solve educational issues and pedagogical problems, thus reinforcing their understanding of the material.

- Group collaboration plays a crucial role in this process, allowing students to exchange ideas, experiences, and solutions. This collaborative approach promotes the development of communication skills, persuasion abilities, and leadership qualities. A study by R. Hogan, an American psychologist conducted in 2018, revealed that collaboration with teachers and peers can serve as a significant motivator for students when they face professional challenges.

- Reflection: Future music teachers should regularly reflect on the process and outcomes of their academic and practical work, and assess their professional abilities. This reflection helps future educators to develop self-regulatory skills – to be aware of their strengths and weaknesses, draw conclusions, plan, organize, and manage their educational and professional endeavors. Russian scientists, T.S. Tikhomirova and N.V. Kochetkov, have found in their studies that reflecting on the outcomes of training can be a tool to enhance student motivation to learn.

Based on the analysis of relevant scientific literature on the impact of pedagogical situation modeling on future music teachers' involvement in the learning process, a research study was conducted at the Kazakh National University of Arts. A sample group of 10 first-year students enrolled in the "Musical Performance and Pedagogy" program was selected for the study. The duration of the experiment, which was part of the course titled "Pedagogy and Ethnopedagogy," was one semester (15 weeks). The aim of this experiment was to investigate the effectiveness of using pedagogical cases in comparison with traditional teaching methods in promoting future teachers' engagement in the learning process.

Hypothesis of the study: the use of the method of modeling pedagogical situations. The level of engagement in learning among future music teachers is influenced by the ongoing process.

During the formative phase, various educational, practical, and professional challenges were addressed through the following approaches:

The "Keys Study" Method - In each of the sessions, future music educators simulated a hypothetical teaching situation that presented a pedagogical challenge. They were required to identify and analyze the issue and then propose solutions. For instance, in one session, participants were asked to role-play a scenario involving a lack of student motivation to learn music. The scenario described a class in which several students demonstrated a clear unwillingness to actively engage in music lessons, disregarded assignments, and showed little interest in the subject matter.

Future educators considered the following aspects of the challenge:

1. Factors contributing to lack of motivation: Prospective teachers explored various factors that could influence motivation, including individual student interests and classroom teaching approaches.

2. The Impact of the Learning Environment: A Focus on the Organizational and Emotional Factors that Influence Student Engagement within the Learning Process. For Example, the Provision of a Variety of Musical Materials or Learning Formats.

3. Techniques for Enhancing Motivation: Student Suggestions were sought for Various Techniques and Strategies that could Enhance Motivation within the Learning Environment. These may include the Integration of Modern Educational Technologies, Interactive Learning Methods, the Implementation of Game-Based Learning Approaches, as well as Methods for Personalizing the Learning Experience so that Each Student can Progress at their Own Pace while Receiving Support in Areas where they Require it.

Thus, the technique of scenario-based learning enables prospective educators not only to acquire theoretical expertise on issues in the educational process but also to cultivate practical abilities in analysing and resolving pedagogical challenges.

Another method employed in the study is the case-based approach. This entails tackling a complex educational or pedagogical issue that lacks a predetermined solution for music educators. For instance, students could be assigned the task of identifying issues with the material and technical infrastructure for a contemporary music classroom in a school setting. They would subsequently gather information, develop a plan, and devise a project to resolve the issue.

In order to enhance engagement, the study also incorporated the project-based method. Consequently, prospective music instructors engaged in the implementation of the "DAMU School" project. Within the framework of this project, participants independently formulated objectives, tasks, methodologies, and means to achieve results, as well as determined the format for presenting their project work.

Within the framework of this project, they formulated a framework for school improvement, a vision for development, and strategies for educational activities, which enabled them to comprehend the contemporary realities of the educational system. The involvement of students in the process of addressing pedagogical challenges was assessed using two methodologies that encompass both qualitative and quantitative metrics.

One such method is the Student Engagement Scale, which enables the measurement of student engagement across various dimensions of learning. This scale encompasses emotional, cognitive, and behavioural engagement.

The second method employed in this research was pedagogical observation, conducted as prospective music educators engaged in solving pedagogical problems and implementing and defending educational projects. This enabled us to evaluate student engagement in real-time.

The experiment yielded a notable increase in student engagement with the learning process. Students who worked with authentic pedagogical contexts were more engaged in analysing the challenges they might face as music educators, resulting in a heightened interest in the topics being studied. This was evident in their active participation in class discussions and group activities, as demonstrated by post-lesson surveys, which indicated an increase in their desire to contribute to solving educational issues.

There was also a marked increase in the level of active student engagement during the simulation exercises. Future music educators were more inclined to pose questions, articulate their views, and propose alternative solutions. The instructors

observed a heightened level of discourse and a more profound level of analysis and critical reasoning among the students.

Throughout the process of simulating pedagogical scenarios, the students developed the ability to independently seek solutions and effectively engage with information. This approach to active learning has contributed to enhancing their self-assurance and fostering a proactive attitude towards learning, ultimately resulting in a significant improvement in overall engagement.

Thus, the implementation of the method of pedagogical situation modelling had a profoundly positive influence on the level of students' engagement in the learning process. Participating in this activity fostered the development of interest in the subject matter, as well as promoted active collaboration and in-depth analysis of educational materials. The findings of the experiment substantiated the efficacy of this approach as a means of enhancing engagement and improving the educational experience in the field of pedagogy.

Literature:

1. Edmondson A. The Fearless Organization: Creating Psychological Safety in the Workplace for Learning, Innovation, and Growth / пер. Окунькова Ирина. — М.: Интеллектуальная литература, 2021. — 197 с.
2. Kahn, William A. "Psychological Conditions of Personal Engagement and Disengagement at Work" (англ.) // Academy of Management Journal.. — 1990. — Декабрь (т. 33, № 4). — С. 692–724.
3. Брушлинский А.В. Психология мышления и проблемное обучение / А.В. Брушлинский. – М.: Знание, 1983.
4. Дука Н.А. Об исследовании вовлеченности студентов педагогического университета образовательный процесс / Н.Л. Дука, А.А. Стомба //Педагогика. Гуманитарные исследования. - 2016. - №3(12). - С. 85-87.
5. Зимняя И. А. Личностно-деятельностный подход как основа организации образовательного процесса // Общая стратегия воспитания в образовательной системе России (к постановке проблемы): Коллективная монография. В 2 книгах. Книга 1. Под ред. И. А. Зимней М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2001. С. 244–252.
6. Ен-Чжу Квон, Антон Э. Лоусон, Связь роста мозга с развитием способности к научному мышлению и концептуальными изменениями в подростковом возрасте, 37 (1), 44-62.
7. Маер М. Л. Значение и мотивация: К теории личных инвестиций. Исследование мотивации в образовании, 1984, том 1, № 4, с. 115-144.
8. Пекрун Р. Эмоции и обучение. Образовательные практики, 2014, № 24, с. 6-29.
9. Пряжников Н. С. Мотивация и стимулирование трудовой деятельности: учебник и практикум для академического бакалавриата. Москва: Издательство Юрайт, 2019. 365 с.
10. Тихомирова Т.С., Кочетков Н.В. Мотивация к обучению и личностная рефлексия: особенности и взаимосвязь у студентов вузов // Психологическая наука и образование. 2017. Т. 22. № 3. С. 53–62.
11. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность.-СПб.: Питер; М.: Смысл,2003. -860с.
12. Эллиот А. Дж. Мотивация подхода и избегания и цели достижения. Психолог-педагог, 1999, т. 34, № 3, с. 169-189.

Tulegenova Aida
**THE PRACTICE OF TRAINING FUTURE MUSIC TEACHERS
IN WORKING WITH A CHILDREN'S CHOIR**

Тулегенова А.Е.
**ПРАКТИКА ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ
К РАБОТЕ С ДЕТСКИМ ХОРОМ**

Основная задача будущего учителя музыки – овладение средствами общения с исполнительским школьным хоровым коллективом. Студенту в практической работе необходимы навыки общения с хоровыми коллективами, классными, общешкольными. К таким навыкам относятся: организация хорового коллектива, его распевание, показ репертуара на фортепиано, певческие навыки, его речь, умение задавать тон хору, дирижирование и репетирование. Организация хора – это первый этап в создании школьного хорового коллектива. Сначала подбирается небольшая группа учащихся (ядро), пение которых составит основу будущего хорового коллектива. С этой группой следует подготовить несложную программу и выступить с небольшим концертом. План работы школьного хорового коллектива включает следующие разделы: организационная работа; воспитательная работа (посещение концертов); учебная работа (вокально-хоровая работа); исполняемый репертуар; концертные выступления.

Ответственный и важный момент перед будущим учителем музыки в создании творческой установки с детским хором является вокально-хоровое распевание. В процессе распевания надо обращать внимание студентов на разнообразие. В практике желательно, чтобы все распевания, предполагаемые для детского хора записывались студентами в хоровые тетради. Распевание мобилизует, активизирует и тренирует певческий аппарат. На начальном этапе не торопиться расширять диапазон хора, обращать внимание на дыхание, развивать его, находить высокую позицию. В процессе распевания хора важно обращать внимание учащихся на конкретную задачу каждого упражнения, на правильное формирование гласных и четкое произношение согласных. Совершенствовать звучание хора на постоянных упражнениях с постепенным добавлением новых. В процессе проведения практической работы по дисциплине «хороведение и методика с детским хором» с выпускниками демонстрировались различные приемы распевания (артикуляционные, дыхательные, на слоги). Студенты при распевании использовали игровые приемы, опираясь на аудио, видео, применяли различные компьютерные технологии. Широкое распространение различных инноваций, в том числе новых педагогических технологий в системе общего образования требует от современного преподавателя знания основных тенденций инновационных изменений и возможность их применения в собственной практике. Обновленные методики хорового воспитания, опыт своих коллег, любой материал может быть проанализиро-

ван, использован хормейстером в собственной практике, введен в процесс развития вокально-хоровых навыков в хоровом коллективе.

Исполнение школьного репертуара на фортепиано – студент создает целостный художественный образ, верно передавая авторский текст, подражая тембрально звучанию хора, точно распределив кульминации, штрихи, агогику. Все это поможет участникам хора не только познакомиться с сочинением, но и выразительно исполнить. Бывают случаи, когда разучивание начинается без предварительного показа. Такой путь возможен, если репертуар достаточно хорошо знаком детям и руководитель хочет, чтобы в результате разучивания неизвестного материала учащиеся постепенно «открыли» для себя интересное произведение. Чтобы хорошо контактировать с детьми, надо понимать их, уметь жить их интересами – этому в немалой степени способствует изучение произведений, адресованных для детской аудитории.

Далее вопрос на котором мы остановимся – это репертуар, оказывающий влияние на личность будущего учителя – музыканта. Хороший и легкий репертуар наряду с серьезной должна занять в школьном репертуаре определенное место. Подростки тянутся к джазу, к модным современным эстрадным песням, среди которых немало интересных и доставляющих истинное эстетическое удовольствие произведений. Студентам нужно знать, что в практике бывают случаи, когда в авторском варианте исполнение какого – либо школьного, хорового произведения трудно или даже невозможно из-за неудобных в тесситурном отношении нот. В таком случае будущие учителя музыки должны быть готовы, что возможен облегченный вариант его отдельных тактов, применение импровизационной работы. Одно из требований, которое предъявляется к певческому репертуару – его доступность. В процессе освоения школьной песни развивается музыкальная память, слух, приобретаются вокально-хоровые навыки с тем находит свое выражение понимание детьми содержания произведения, его художественного образа. При составлении репертуара рассматривают его следующих позиций: с воспитательной точки зрения – как данное произведение может влиять на формирование психологии ребенка; с педагогической – это школьное произведение может быть использована для индивидуального развития некоторых сторон музыкальности. Репертуар включает песни различного характера для исполнения как с сопровождением, так и без сопровождения. Успешно решить вопрос о сопровождающем хоровое пение инструменте, могут современные электромузыкальные инструменты. Электромузыкальные инструменты позволяют легко транспонировать произведение, потому что с помощью переключателей можно быстро изменить тональность. Как известно, одним из условий музыкальной подготовки будущих учителей является накопления ими определенных навыков игры на музыкальном инструменте. В процессе работы на практике школьного репертуара со студентами была ясным неуверенность, у некоторых боязнь работы с хором.

Проблемные ситуации, создаваемые нами на уроке, заставляли студентов еще раз вдумываться в текст музыкального произведения, внимательно

изучать изобразительные и выразительные детали. В экспериментальном порядке проводились и продолжают проводиться применение новизны со стороны студента к школьному репертуару. Петь на уровне вокала, играть на инструменте, дирижировать. Студент в основном играет на инструменте, а ему надо его петь, вокально ощутить каждую ноту, исполнять так как он будет требовать от других: в соответствующей динамике, эмоциональном настрое. Отметим ряд моментов, которые можно эффективно решать с целью формирования исполнительских качеств у студентов. Научить студентов слышать звучания произведения в хоре, организовать работу ансамблями. Учить студентов распевать хор, выполняя при этом исполнительские задачи: на унисонном звучании всего хора добиться полной ансамблевой слитности голосов, чтобы ни один голос, ни одна партия не выделялись из хора, не солировали, а слушали общехоровое звучание, распевая хор на широкой по диапазону мелодии добиться ровности в звучании голосов при смене регистров, следить за их вокальной позицией, которая должна быть у всех единая. Умение научить петь одновременно большое количество детей, уметь артистично показать голосом, рассказать о произведениях так, чтобы оно «захватило» всех исполнителей, воодушевиться самому.

Студенты на практике в работе с детским хором репетировали по определенному плану, ставили конкретные задачи и настойчиво добивались требуемого. Выступление детского хора – это кропотливая и долгая работа всего коллектива. Задумывая и планируя выступления своего коллектива, педагог должен уметь разумно расходовать силы своих маленьких певцов. Будущим учителям музыки и руководителям детских хоровых коллективов необходимо обращать внимание на выбор репертуара, на количество выступлений, на организацию специального певческого режима для подростков. Этим объясняется, что подготовка школьного педагога идет в большей мере как подготовка дирижера-хоровика.

Для убедительности проведем сравнительную параллель: музыкант-исполнитель любой другой специальности не ограничен во времени для подготовки концертной программы. Он учит произведение столько времени, сколько ему на это потребуется. А руководитель хора не должен долгое время пребывать в состоянии поиска, экспериментировать: это приведет к потере времени. Он должен действовать планомерно, обдуманно, убеждать певцов – почему надо петь именно так, а не иначе, чтобы их пение было сознательным. Другое дело импровизационные находки во время репетиции, без которых невозможна творческая работа.

На формирование певческого звука оказывает решающее влияние мимика и микромимика поющего. Мимика должна рождаться естественно, от внутреннего переживания. Поэтому учитывая, что детям особенно свойственна игровая деятельность, целесообразно использовать в работе движения, ряд различных постановок. Зрительные ассоциации создают определенное настроение и позволяют детям больше сосредоточиться на произведении. Проверка качества восприятия музыки убедительно свидетельствовали о результативно-

сти примененной нами методики и, что особенно важно, студенты, экспериментируя переносили навыки восприятия музыки, полученные в ходе работы над хоровыми произведениями, на музыку инструментальную. Таким образом подтвердилось положение, что восприятие развивается значительно медленнее, если не является постоянной педагогической целью.

Положительные результаты эксперимента, проверенные на практике, позволяют рекомендовать использование применявшихся методов педагогам, а также руководителям школьных хоров. Работая с детским хором, необходимо, что «музыкальное обучение и образование ценны не сами по себе, а как важнейший путь музыкального воспитания, то есть воспитания культурного человека с развитыми музыкальными способностями, высоким вкусом, любовью и интересом к музыке». Все сказанное выше имеет большое практическое значение для правильного вокального воспитания детей. В дальнейшем следует постепенно расширять репертуар хора, подбирая песни сложнее, интереснее.

Немало важным является будущему учителю музыки внести в репертуар школьных произведений новизну. Увлекая детей своим отношением, своим видением, слышанием музыки. Будущий учитель музыки, хормейстер должен быть всегда в «форме», уметь в нужный момент вызвать в себе эмоциональный подъем и передать его детям. Много зависит от практики и опыта, его наблюдательности, интереса, знания музыки. Музыку слушают взрослые и дети – классическую, народную, серьезную и развлекательную. Разобраться будущему учителю музыки в этом потоке музыкального звучания бывает порой очень трудно. Песни из школьного репертуара воспитывают чувство патриотизма, дружбы, любви к Родине, природе. Сложность этой профессии определяется необходимостью тесной взаимосвязи элементов, входящих и в понятие «учитель», и в понятие «музыкант», каждое из них в свою очередь многогранно. Он должен быть не просто широко образованным человеком, хорошо знающим свой предмет, но и личностью. Суть в том, чтобы студенты понимали специфику своей исполнительской деятельности. Ее сложность заключается уже в ее повседневности выступление перед детьми.

В работе учителя музыки важно влюбить детей в музыку. Совершенствование музыкально-исполнительской подготовки будущих учителей музыки связано с обеспечением владения студентами певческим голосом, музыкальным инструментом, навыками хормейстерской работы; овладением будущими учителями музыки знаниями учебного вокального материала и тонкостями интерпретационной работы над вокальными произведениями. Определяя репертуарную часть в вокальной подготовке будущего учителя музыки, следует отметить необходимость сбалансированности объемов собственно школьно-песенного материала и широкого спектра вокальной музыки во всем ее стилевом многообразии. Следуя лучшим образцам хорового исполнительства, мы совмещаем традиционный и инновационный подход в обучении, тем самым прививая детям лучшие традиции академического пения и решая вопрос повышения качества обучения с использованием инновационных образо-

вательных технологий. А основой в этой непростой и кропотливой работе является сама музыка, те произведения, на которых учится и растет детский хор.

Литература:

1. Алиев, Ю. Б. Методика музыкального воспитания детей от детского сада к начальной школе. – Воронеж: НПО МОДЭК, 1998.
2. Венгрус, Л. А. Начальное интенсивное хоровое пение. – СПб: Музыка, 2000. – 280 с.
3. Добровольская, Н. Н. Вокально-хоровые упражнения в детском хоре. – М., 1987.
4. Струве, Г.А. Школьный хор : Кн. для учителя / Г. А. Струве. – М.: Просвещение, 1981. – 191 с.
5. Стулова, Г.П. Теория и практика вокальной работы в детском хоре. – М.: Владос, 2002. – 176 с.

Chsherbotayeva_Nargiza Master of Music Education

USING CHATGPT WHEN PERFORMING EDUCATIONAL PROJECTS BY A FUTURE MUSIC TEACHER: ADVANTAGES AND RISKS

Щерботаева Н.Д. магистр музыкального образования

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ CHATGPT В ПРОЦЕССЕ ВЫПОЛНЕНИЯ УЧЕБНЫХ ПРОЕКТОВ БУДУЩИМИ УЧИТЕЛЯМИ МУЗЫКИ: ПРЕИМУЩЕСТВА И РИСКИ

На сегодняшний день развитие технологий искусственного интеллекта (ИИ) оказывает значительное влияние на образовательный процесс как в мировом обществе так и в Казахстане, предоставляя новые инструменты, способные облегчить выполнение и решение учебных и профессиональных задач высшей системы.

Наиболее популярным из таких инструментов является ChatGPT — языковая модель, разработанная OpenAI, которая может использоваться для создания текстов, получения консультаций по СРС, анализа данных и других задач, связанных с обучением. ChatGPT демонстрирует высокий потенциал в образовательной среде, так как он предоставляет быстрый доступ к информации, чем способствует оптимизации времени как на аудиторных занятиях так и в процессе СРС. В исследовании Альфонсо Р. Варгас-Мурлилло и его коллег авторы так же пришли к выводу, что использование ИИ-инструментов способствует повышению продуктивности студентов и оптимизации времени выполнения учебных заданий [1].

Однако, несмотря на описанные преимущества применения искусственного интеллекта в высшем образовании в исследованиях описываются так же и риски, связанные с достоверностью информации и этичностью.

Одним из основных рисков использования ChatGPT является получение недостоверной информации. Исследования показывают, что, несмотря на способность генерации текста, система может выдавать неточную или устарев-

шую информацию, что может привести к дезинформации. Например, Махсум М. Али и соавторы подчеркивают, что, полагаясь на ИИ как на авторитетный источник, студенты рискуют оказаться в ситуации, когда они ссылаются и изучают неверную учебную информацию, что может негативно сказаться на их будущей музыкально-педагогической деятельности [5]. В связи с этим в системе подготовки учителей музыки возникают вопросы о том, как интегрировать технологии ИИ в учебный процесс так, чтобы они не подрывали качество музыкального образования.

Другая проблема заключается в появлении рисков зависимости от современных технологий. Как отмечает Махсум М. Али, возникновение зависимости от ИИ может привести к снижению мотивации у студентов проводить самостоятельные исследования и критически анализировать информацию [5]. В образовательной среде будущие учителя музыки должны развивать навыки критического осмысления учебного материала, логического рассуждения, анализа и синтеза, которые формируются через взаимодействие с различными научными и методическими источниками информации. В данном случае возникает риск того, что в некоторых случаях студенты воспринимают ChatGPT как единственный источник информации, что может ограничивать образовательный опыт будущих учителей музыки и негативно влиять на их способности к обучению.

Для университетов оказывающих музыкально-образовательные услуги эти вызовы приобретают особую значимость, так как будущие учителя музыки должны не только овладевать знаниями, но и развивать способности к самостоятельному мышлению, которые они должны успешно применять в своей музыкально-педагогической деятельности.

Исследование преимуществ и рисков применения ChatGPT в процессе выполнения учебных проектов поможет оценить его влияние на образовательный процесс и разработать рекомендации для эффективного использования данной нейросети. Таким образом, целью данной статьи является исследование ключевых преимуществ применения ИИ ChatGPT в ходе выполнения учебных проектов будущими учителями музыки и выявление путей минимизации рисков его внедрения.

Для достижения этой цели будут рассмотрены следующие вопросы:

1. Как ChatGPT влияет на развитие когнитивных и профессиональных навыков студентов?

2. Каким образом можно минимизировать риски использования ИИ будущими учителями музыки в процессе обучения?

Как ChatGPT влияет на развитие когнитивных и профессиональных навыков студентов?

Для поиска ответа на этот вопрос стоит обратиться к похожим исследовательским работам. Так Т. Расул, С. Наир и их коллеги в своей работе пишут, что использование ChatGPT может быть эффективно интегрировано в учебный процесс через задания, стимулирующие рефлекссию и анализ [7]. Аналогичная работа И. Серадж, П. Махбуб предлагает подходы, включающие соче-

тание традиционных методов преподавания и новых технологий для минимизации рисков автоматизации когнитивных процессов [4].

Исследование, проведенное Ю. Ли и ее коллегами, подчеркивает, что использование ИИ в образовательном процессе может помочь в улучшении когнитивных навыков таких как критическое мышление и аналитические способности. Авторы утверждают, что интерактивный формат взаимодействия со студентами позволяет им задавать уточняющие вопросы и получать мгновенные ответы, что способствует углублению их понимания учебного материала [3].

М. Потконг с соавторами также рассматривают использование ИИ для стимулирования метапознания. Они отмечают, что взаимодействие с интеллектуальными системами может побудить студентов активно размышлять о своих собственных знаниях и умениях, что улучшает их обучение и развивает саморегуляцию [6]. М. Цукельберг и Д. Гункель в своем исследовании сосредотачиваются на том, как ChatGPT, может помочь в развитии практических навыков у студентов. Они утверждают, что такие технологии могут использоваться для создания симулированных профессиональных кейсов и сценариев, позволяющих будущим учителям музыки практиковаться в реальных условиях и улучшать свои навыки принятия решений [2].

Таким образом, ссылаясь на результаты ряда исследований, можно предположить, что использование ChatGPT в образовательном процессе может улучшить как когнитивные, так и профессиональные навыки будущих учителей музыки, обеспечивая новые подходы к их обучению, позволяя им более эффективно взаимодействовать с информацией и развивать как Hard skills так и Soft skills, необходимые для успешной профессиональной реализации в современных школьных условиях.

Каким образом можно минимизировать риски использования ИИ будущими учителями музыки в процессе обучения?

Чтобы минимизировать риски, связанные с использованием ChatGPT в образовательном процессе, научное сообщество предлагает несколько подходов. В частности, рекомендуется интегрировать ИИ в учебный процесс в качестве дополнения к традиционным методам обучения, а не как их замену. ChatGPT может быть использован для стимулирования дискуссий в процессе изучения общих и профессионально-ориентированных дисциплин, для генерации креативных идей, а также как средство для проверки и уточнения учебной информации, тем самым способствуя развитию профессионального, критического и творческого мышления у будущих учителей музыки [2].

Для минимизации рисков недобросовестного и бесконтрольного использования ИИ будущими учителями музыки в процессе обучения возникает необходимость рассмотрения этических аспектов его внедрения. Как утверждают Т. Расул с коллегами, существующие этические нормы могут не успевать за развитием технологий ИИ и вопросы плагиата и авторского права становятся особенно актуальными когда студенты используют Chat GPT для выполнения учебных заданий, таких как написание эссе, выполнение учебных проектов и т.д. Поэтому в последние годы внимание исследователей сферы

образования привлекает проблема этического применения искусственного интеллекта в профессиональной подготовке учителей. Исследователи Альфонсо Р. Варгас-Мурлилло с соавторами в своей работе, рассуждают о необходимости разработки универсальных этических кодексов, которые смогут регламентировать использование ИИ в образовании и минимизировать возможные нарушения авторских прав [1]. Также важным аспектом является необходимость подготовки студентов к работе с ИИ-ресурсами, что подчеркивают Махсум М. Али с коллегами, предлагая обучение не только о потенциале ИИ, но и о связанных с ним рисках [5].

Основываясь на анализе научной литературы, посвященной вопросам о преимуществах и рисках внедрения ИИ ChatGPT в процесс профессиональной подготовки будущих учителей, на базе Казахского национального университета искусств было проведено исследование. В рамках этого исследования была организована экспериментальная группа из студентов 3 курса образовательной программы «Музыкальное исполнительство и педагогика», включающая 8 студентов. В рамках эксперимента группа выполняла учебный проект на тему: "Цифровая и медиа деятельность будущего учителя музыки как инструмент его самопопуляризации". Эксперимент длился в течение 5 недель. Целью эксперимента было выявление основных преимуществ применения ИИ ChatGPT в процессе выполнения проектной работы и апробация путей, способствующих минимизации рисков его внедрения.

Выполнение учебного проекта в рамках эксперимента состояло из четырех этапов.

Первый этап: Исследовательская работа и формулировка целей.

На начальном этапе будущие учителя музыки самостоятельно определяли цели, задачи и методы для достижения результата. Они проводили исследование о том, как цифровая медиа деятельность влияет на профессиональную самопопуляризацию учителей музыки, обращаясь к разнообразным источникам, включая научные статьи и ресурсы искусственного интеллекта.

Для того чтобы студенты проявляли осторожность в использовании предложений искусственного интеллекта, подходя к каждой идее с аналитическим подходом, чтобы не полагаться исключительно на готовую информацию от ИИ, они были осведомлены о важности оригинальности выполнения проекта, а также о необходимости проверки, внесения корректировок и редактирования материалов, предложенных ИИ.

Второй этап: Создание и продвижение контента.

Будущие учителя музыки использовали Chat GPT для генерирования идей для подкастов, посвященных актуальным проблемам музыкального образования. Искусственный интеллект помогал им структурировать темы и находить интересные ответы к обсуждаемым вопросам. Ими был создан подкаст на тему: "ИИ на уроке музыки в школе: может ли он заменить учителя?" и выложен на канал в Youtube.

Параллельно с этим, студенты активно изучали социальные сети, такие как Instagram и TikTok, для продвижения музыкально-образовательного кон-

тента. Они анализировали успешные стратегии блогеров, изучали алгоритмы социальных медиа, чтобы понять, как наиболее эффективно взаимодействовать с аудиторией и увеличивать популярность.

Третий этап: Анализ влияния применения ИИ на развитие профессиональных навыков будущих учителей музыки.

Сбор данных об уровне мотивации будущих учителей проходил на основании применения теста "Academic Motivation Scale" (AMS) до и после завершения проекта. В ходе эксперимента было замечено, что использование ChatGPT в значительной степени способствовало повышению мотивации студентов. Результаты показали, что студенты, работавшие с ИИ, демонстрировали значительное улучшение уровня мотивации за счет активного участия в проектной деятельности. Будущие учителя музыки утверждали, что благодаря интерактивному взаимодействию с ИИ Chat GPT, получали непрерывную поддержку и могли генерировать новые идеи для контента, стимулируя творческий процесс.

Для оценки навыков критического осмысления информации у будущих учителей были организованы дебаты, направленные на выявление сильных и слабых сторон проекта. В ходе обсуждений студенты показали способность аргументированно обосновывать результаты своих исследований, делиться наблюдениями и делать выводы, подтвержденные фактическими данными, ссылаясь на актуальные источники. Это свидетельствовало о развитии у них критического мышления, способности анализировать информацию и формулировать обоснованные аргументы в поддержку своих точек зрения.

Четвертый этап: Оценка результатов работы по минимизации рисков внедрения ИИ Chat GPT в процесс выполнения проектной работы будущими учителями музыки.

Этот этап включал следующие виды работ:

- с будущими учителями музыки проводились беседы, в ходе которой рассматривались случаи, когда они полагались на подсказки ИИ без критической оценки, и анализировали, как это влияло на качество их работы.

- обсуждались проблемы, связанные с плагиатом и интеллектуальной собственностью, особенно в контексте использования идей, предоставленных ИИ.

- в процессе выполнения проекта уделялось внимание обучению будущих учителей музыки навыкам критического анализа информации, полученных от ИИ Chat GPT, проводилась практика сопоставления с различными источниками и выработка самостоятельных выводов.

- студенты делились своими наблюдениями и опытом работы с ИИ, обсуждая, какие аспекты использования Chat GPT были наиболее полезными и какие вызвали трудности.

Данные виды работ помогли минимизировать потенциальные риски и обеспечили более глубокое понимание того, как использовать ИИ для эффективной работы над учебным проектом, обогатить свой образовательный опыт, сохраняя при этом оригинальность и авторство в разработке учебных и творческих проектов.

Таким образом, анализ источников научных исследований и проведенная экспериментальная работа позволяют сделать выводы о том, что применение ИИ Chat GPT в процессе выполнения учебных проектов имеет ряд преимуществ, подготавливая будущих учителей музыки к эффективному использованию новых технологий в их профессиональной деятельности, что особенно важно в условиях быстрого развития цифровых технологий. При этом возможно минимизировать риски негативного влияния на когнитивные навыки и способности критического мышления студентов при правильно организованной интеграции ИИ в обучение. Обучение навыкам критического анализа и сравнительной оценки информации, предоставляемой ИИ, а также активное вовлечение студентов в обсуждение этических аспектов использования технологий, позволяют будущим учителям музыки не просто полагаться на готовые решения, а развивать самостоятельное мышление и творческий подход к своей профессии. Таким образом, грамотное взаимодействие с ИИ может стать одним из инструментов повышения качества современного высшего музыкального образования.

Литература:

1. Alfonso R. Vargas-Murillo, Ilda N. Monica de la Asuncion Pari-Bedoya, F.de Jesús Guevara-Soto. "Challenges and Opportunities of AI-Assisted Learning: A Systematic Literature Review on the Impact of ChatGPT Usage in Higher Education". International Journal of Learning, Teaching and Educational Research, Вып.22, № 7, 2023<https://doi.org/10.26803/ijlter.22.7.7>
2. Cockerbergh, M., Gyunkel, D.J. ChatGPT: deconstructing the debate and moving it forward. AI & Society, Вып. 39, 2221–2231стр., 2024. <https://doi.org/10.1007/s00146-023-01710-4>
3. Lee U., Jeong Y., Koh J., Byun G., Lee Y., Hwang Y., Kim H., Lim C. "Can ChatGPT be a debate partner? Developing ChatGPT-based application "DEBO"for debate education, findings and limitations". Educational Technology & Society, Вып. 27, № 2, 321-346 стр., 2024. [https://doi.org/10.30191/ETS.202404_27\(2\).TP03](https://doi.org/10.30191/ETS.202404_27(2).TP03)
4. Muthmainnah, Seraj I., Mahbub P., Ibrahim O. "Playing with AI to Investigate Human-Computer Interaction Technology and Improving Critical Thinking Skills to Pursue 21st Century Age". Education Research International - Wiley Online Library, Вып. 2022, 17-27 стр., 2022. <https://doi.org/10.1155/2022/6468995>
5. Mahsun, M. Ali., "Trend of Using ChatGPT in Learning Process and Character Education: A Systematic Literature Review", International Journal of Learning, Teaching and Educational Research, Вып. 23, №. 5, 387-402 стр. <https://www.ijlter.org/index.php/ijlter/article/view/10107>
6. Potchong M. Jackaria, Bonjovi H., Hajan and Al-Rashiff H. Mastul. "A Comparative Analysis of the Rating of College Students' Essays by ChatGPT Versus Human Raters". International Journal of Learning, Teaching and Educational Research, Вып. 23, № 2, 478-492 стр., 2024. <https://doi.org/10.26803/ijlter.23.2.23>
7. Rasul T., Nair S., Kalendra D., Robin M., Fernando de O. Santini, Wagner J. Ladeira, Sun M., Day I., Raouf Rather A., Heathcote L.. "The role of ChatGPT in higher education: Benefits, challenges, and future research directions". Research articles, Вып. 6, № 1, 86-98 стр., 2023. <https://doi.org/10.37074/jalt.2023.6.1.29>

II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР /
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Abrayev R.B., Kuzbakova G.ZH.
DRAMATURGY OF SCHNITTKE'S REQUIEM

Абраев Р.Б.,
Кузбакова Г. Ж., кандидат искусствоведения
ДРАМАТУРГИЯ РЕКВИЕМА ШНИТКЕ

Реквием занимает особое место в жанровой системе западноевропейской духовной музыки. Возникший в эпоху Средневековья, он представляет собой часть обширного погребального богослужения.

На протяжении многих веков существования жанра заупокойной мессы в ней нашли отражение не только черты стиля творческих школ и отдельных композиторов, но и мировоззрение людей, их взгляд на место человека в системе мироздания.

Достигнув своего расцвета в творчестве композиторов-романтиков, жанр не потерял своей актуальности и в XX веке. Множество композиторов обращалось к жанру реквиема, создав яркие, самобытные произведения обогатившие мировую музыкальную культуру.

Ярким образцом индивидуального преломления канонических традиций стал реквием Альфреда Шнитке. С одной стороны, композитор создал произведение, продолжающее традиции жанра заупокойной мессы (текстовая основа, номерная структура, контрастная драматургия, семантика частей). С другой, путем сложных полистилистических преобразований композитор выводит его на новый, современный уровень.

Тяжело переживая смерть матери, в 1972 году Альфред Шнитке начал работу, как окажется в дальнейшем, над знаковым для собственного творчества сочинением - реквиемом. Идея написать его долго вызревала в уме композитора. «В одном из замыслов квинтета, которым я занимался с 72 года, был инструментальный реквием: краткий, в течение одной части, где бы прошли все традиционные темы реквиема. При этом темы должны были бы быть обязательно узнаваемыми по подтекстовке и по ритму, но прозвучавшими не как отдельные номера, а как смешение их» [4, с.76]. В процессе работы композитор пришел к мысли, что материал не инструментальный, а больше вокальный, и решил отложить его до лучших времен. «...Мне предложили написать музыку к спектаклю «Дон Карлос» по Шиллеру в театре имени Моссовета. Вначале я отказался, а затем предложил режиссеру следующую идею: основная часть всей музыки к спектаклю будет реквием на латинском языке. Он согласился. Тогда я отложил квинтет и занялся этим реквиемом» [4, с. 76].

Реквием был завершен в 1975 году, и записан в феврале 1976 года в Таллине в качестве музыки для театра. Первое же концертное исполнение состоялось лишь в 1977 году в Будапеште.

Изучая материалы о реквиеме Шнитке, мы заметили интересную особенность, а именно, многие авторы говорят о некой театральной экспрессивности, контрастности произведения, о его философской природе, как о размышлении на вечные темы - место человека в этом мире, место бога в жизни человека. Но упускают из виду главный вопрос – чем вызвана эта театральность?

Исследователи творчества Шнитке В. Холопова и Е. Чигарева в своей работе «Шнитке: очерк жизни и творчества» пишут: «Драматургия реквиема организована посредством противопоставления и взаимодействия двух интонационных сфер — лирической и экспрессивно-драматической — и имеет поступательный «восходящий» характер» [3, с.111].

Также следует отметить высказывание С. Савенко о реквиеме Шнитке: «Человечный характер реквиема подчёркнут живым драматизмом, театрально яркими контрастами. Это музыкально-философское размышление о смысле бытия, о вере в жизнь и трагическом отчаянии расставания с ней, размышление, весомость которого усилена формой, освящённой веками» [2, с.40].

Включение *Credo* в композицию реквиема связано с индивидуальным взглядом композитора на старинную жанровую модель. По словам Шнитке, в строении реквиема есть некоторый «драматургический просчет», связанный с ослаблением интенсивности развития, его спадом ближе к концу. Так как традиционным стало последование номеров, идущих в одном образно-эмоциональном ключе, образуется линия постепенного угасания, символизирующая тихую покорность судьбе, которую Шнитке решил преодолеть в своем сочинении.

Как отмечают многие исследователи, *Credo* «взрывает» всю композицию, и нарушает привычную последовательность номеров. Следующее за ним возвращение *Requiem* не создает ощущения успокоения, обретенного равновесия. «*Credo* — это не только протест против смерти, естественная реакция человека, — это символ непреходящего значения позитивного начала» [1, с.265].

Чувствуя глубокий символизм скрытый в этой музыке, можно попытаться разглядеть в ней конкретную сюжетную композицию, на которую указывает ряд косвенных признаков.

Во-первых, реквием написан к театральному спектаклю по драме Шиллера «Дон Карлос». Во-вторых, форма реквиема отличается от классических образцов жанра, в нем отсутствуют некоторые части (*Lux aeterna*, *Libera me*). Вместо них, Шнитке вводит не характерный для заупокойной мессы номер **Credo**, который помещает практически в самом конце (на первый взгляд может показаться, что этот факт не имеет явной связи с сюжетом, но в процессе более подробного анализа станет очевидно, что данный ход обусловлен сюжетной композицией).

Анализирую нотный текст, а также учитывая сказанное выше, можно предположить, что реквием Шнитке является своего рода музыкальной иллюстрацией главного христианского сюжета – *распятие и воскресение Иисуса Христа*.

Отметим, что использование библейских сюжетов проходит красной линией через все творчество композитора. Так, Второй скрипичный концерт, написанный в 1967 году, где солирующая скрипка сопровождается 12-ю инструментами, самим автором трактовался как Иисус Христос и 12 апостолов.

Нечто подобное можно наблюдать и в другом, более позднем сочинении композитора - Четвертой симфонии, написанной в 1984 году.

Таким образом, взяв за основу идею, что в реквиеме Шнитке воплощает библейский сюжет, то перед нами предстает следующая картина – реквием состоит из 14 частей, где каждая часть является иллюстрацией конкретного действия. Итак, опираясь на Евангелие от Луки, кратко рассмотрим сюжет.

Евангелие от Луки, Глава 23, стихи 13-25

Пилат же, созвав первосвященников и начальников и народ, сказал им: вы привели ко мне человека сего, как развращающего народ; и вот, я при вас исследовал и не нашел человека сего виновным ни в чем том, в чем вы обвиняете Его;

и Ирод также, ибо я посылал Его к нему; и ничего не найдено в Нем достойного смерти;

итак, наказав Его, отпусти.

А ему и нужно было для праздника отпустить им одного узника.

Но весь народ стал кричать: смерть Ему! а отпусти нам Варавву.

Варавва был посажен в темницу за произведенное в городе возмущение и убийство.

Пилат снова возвысил голос, желая отпустить Иисуса.

Но они кричали: распни, распни Его!




Он в третий раз сказал им: какое же зло сделал Он? я ничего достойного смерти не нашел в Нем; итак, наказав Его, отпусти.

Но они продолжали с великим криком требовать, чтобы Он был распят; и превозмог крик их и первосвященников.

И Пилат решил быть по прошению их,

и отпустил им посаженного за возмущение и убийство в темницу, которого они просили; а Иисуса предал в их волю.

<i>Requiem</i>	– обрамление сюжета. Отсюда и построение формы – повторяющаяся строгая, отрешенная тема, стилизованная под григорианский хорал, которая как бы «вырастает» из ничего в начале до громогласного ff в кульминации, и затем в зеркальном порядке точно также «уходит» в никуда. [Приложение 1]
----------------	---

	
<p><i>Kyrie</i></p>	<p>– народ приводит Иисуса к Пилату. «Он развращает народ наш и запрещает давать подать кесарю, называя Себя Христом Царем». Вначале несколько изломанно (имитирую издевательство) звучит тема креста у сопрано, далее подключается весь хор. Зловещая декламация постепенно нарастает, напоминая негодование толпы, и выливается во всеобщий «крик осуждения».</p>
<p><i>Dies Irae</i></p>	<p>– приговор Пилата и рёв толпы – «Распни! Распни его!» [Приложение 2]</p> 
<p><i>Tuba mirum</i></p>	<p>– путь на Голгофу. Музыка ясно и выразительно иллюстрирует строчку Евангелие - «И шло за Ним великое множество народа и женщин, которые плакали и рыдали о Нем».</p>
<p><i>Rex tremendae</i></p>	<p>– распятие. Форма этой части, ее музыка перекликаются с Carmina burana Карла Орфа, а именно отсылают нас к первому номеру кантаты - Fortuna imperatrix mundi. В смысловом плане - та же неотвратимость судьбы, то же предначертание, которое должен исполнить каждый.</p>
<p><i>Recordare</i></p>	<p>– смерть на кресте. Композитор пользуется необычной техникой – зеркальное отражение противосложения, но не по горизонтали, а по вертикали. [Приложение 3]</p>  <p>Общее состояние изможденности, подкрепляет ощущение двойственности в музыке – между жизнью и смерть, между тем миром и этим. К концу музыка замирает на ppp.</p>

<i>Lacrymosa</i>	– плач матери. Один из самых красивейших номеров всего реквиема, построен на другом очень важном для христиан библейском сюжете – <i>Stabat mater dolorosa</i> («Стояла мать скорбящая»). Номер написан для сопрано соло, альты соло и хора в сопровождении 5 инструментов. Тема сопрано интонационно отсылает нас к 7 номеру реквиема Моцарта.
<i>Domine Jesu</i>	– Пилат и Иосиф. «Тогда некто, именем Иосиф... пришел к Пилату и просил тело Иисусова». Номер построен на противопоставлении двух образов (диалог) – сильного, решительного, волевого и слабого, робкого, скорбного.
<i>Hostias</i>	– снятие с креста. Номер передает огромную гамму чувств за короткий промежуток времени.
<i>Sanctus</i>	– положение во гроб. Отрешенно-гипнотическая, и в то же время ангельски прекрасная музыка, которая по слова Шнитке, пришла ему во сне. Некое предчувствие того, что произойдет в 13-й части.
<i>Benedictus</i>	– таинство. Великое чудо, происходящее в стенах пещеры.
<i>Agnus Dei</i>	– ожидание, молитва. Номер начинается с немного измененной автоцитаты из <i>Lacrymosa</i> у альты соло. Развитие строится по принципу диалога. В этой части Шнитке меняет в конце канонический латинский текст <i>dona nobis pacem</i> («Даруй нам мир») на <i>dona eis requiem</i> («даруй им покой»), проводя параллель с романом М.Булгакова «Мастер и Маргарита». И наступает затишье перед кульминацией.
<i>Credo</i>	– воскресение. Апогей и кульминация всего реквиема. Гимн. <i>Credo in unum Deum</i> (Верую в единого Бога). [Приложение 4]

57 **15** a tempo

S. Cre - do in u - num, cre - do in u - num

A. Cre - do in u - num, cre - do in u - num

T. Cre - do in u - num, cre - do in u - num

B. Cre - do in u - num, cre - do in u - num

Продолжая традицию жанра (ведущая роль хора и органа), Шнитке в то же время расширяет ее возможности за счет использования новых музыкально-выразительных средств. Прежде всего, обращает на себя внимание необычный инструментальный состав реквиема: струнная группа оркестра заменена двумя гитарами, в *Credo* композитор вводит ударную установку, в *Hostias* – электрогитару и бас-гитару. Сочетание тембров органа, фортепиано, электрогитар, духовых и ударных создает особый колорит, близкий к эстраднему стилю.

Таким образом, реквием Шнитке является примером нового, оригинального прочтения традиционного жанра. Который по глубине и масштабу воплощения, представляет собой «реквием по всему человечеству», где размышления на тему смерти - при этом смерти не только физической, но и духовной, переплетены с надеждой на спасение и обретение вечного покоя, жизни после смерти.

Литература:

1. Дурандина Е. Казурова А. Отечественная музыкальная литература 1917-1985 Вып.2. Музыка, 2002 – стр. 265
2. Савенко С. И. Портрет художника в зрелости // Советская музыка. — 1981. — № 9 - стр.40
3. Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. — М.: Советский композитор, 1990. — стр.111-113
4. Шульгин Дмитрий. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором, М., 1993. – стр.76

Akosheva KH., Mosienko D.

**MUSICAL FACETS OF FREEDOM:
INTERPRETATIONS OF AARON COPLAND'S CLARINET CONCERTO**

Акошева Х.Б.,

Мосиенко Д.М., кандидат искусствоведения

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ГРАНИ СВОБОДЫ:
ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕРТА ДЛЯ КЛАРНЕТА
ААРОНА КОПЛЕНДА**

Концерт для кларнета с оркестром Аарона Копленда (1900–1990) является важным произведением в репертуаре XX века. В этом сочинении соединены элементы джаза и классической традиции. Написанный для знаменитого кларнетиста Бенни Гудмана, Концерт стал знаковым для творческого пути композитора. Произведение знаменует собой творческие устремления художника к синтезу различных музыкальных стилей и поискам новых выразительных средств в рамках инструментальной музыки.

Аарон Копленд – американский композитор, педагог, дирижер, пианист, публицист и общественный деятель. Он проявил музыкальные способности рано, но более всего его привлекало сочинение музыки. Музыкальные интересы Копленда охватывали как классику так и современную музыку. Несмотря на убеждения его учителя Рубина Голдмарка, консерватора в музыкальном образовании, современная музыка привлекала Аарона Копленда все более и более.

Летом 1921 года Копленд начал обучаться в Американской консерватории Фонтебло. Здесь же произошла знаменательная встреча с Надей Буланже, которая оценила его талант. У нее Копленд брал уроки композиции. По заказу Буланже были написаны некоторые сочинения, например, Симфония для ор-

гана и симфонического оркестра для ее грядущего тура по Соединенным Штатам как органистки. Копленд описывает, что влияние этих лет, проведенных во Франции, оказало значительное воздействие на его музыкальное развитие [6].

Симфония была впервые исполнена 11 января 1925 года Буланже с участием Нью-Йоркского симфонического оркестра под руководством Уолтера Дамроша. Через месяц после этого произведение было исполнено Бостонским симфоническим оркестром под руководством Сергея Кусевицкого. К Копленду начала приходить популярность.

Привлекает Копленда и преподавательская деятельность: он открывает музыкальную студию в 1924 году. Позднее он руководит классом композиции в Беркширском музыкальном центре (Танглвуд), (1940–1965). Среди его учеников – П. Боулз, Н. Рорем, Я. Новак и другие.

Однако композиторская деятельность оставалась для него ведущей. Сочинения Аарона Копленда вызывают интерес у публики: уже в середине 1920-х годов композитор получает стипендию Гуггенхайма – главный приз RCA Victor за сочинение Танцевальной симфонии. Свои сочинения Копленд активно исполнял как в США, так и за рубежом, становясь нередко сам за дирижерский пульт. Долгие годы он возглавлял композиторский факультет Музыкального центра Беркшира (1940–1965).

Среди сочинений Копленда – балеты «Родео или Флирт на сожженном ранчо», «Весна в Аппалачских горах», «Танцующие панели», «Парень Билли»; произведения для симфонического оркестра «Салон Мексико», «Портрет Линкольна» (для чтеца и оркестра), симфонии; Концерт для кларнета с оркестром; фортепианные и вокальные сочинения.

Постепенно признание Копленда становится все более широким. Среди других его наград – Пулитцеровская премия, премия Американской киноакадемии (за написание музыки к фильму «Наследница»), звание доктора Принстонского университета и др.

Копленд сыграл значительную роль в распространении сочинений молодых американских композиторов, участвуя в организации концертов и фестивалей, таких, как Copland-Sessions, Американский фестиваль современной музыки в Саратога-Спрингс. В течение 10 лет, с 1927 по 1937 годы, Копленд читал лекции о современной американской музыке в университетах Гарварда и Принстона. Он был председателем исполнительного совета Лиги композиторов, одним из основоположников Американского музыкального центра, сотрудничал с Музыкальным фондом С. Кусевицкого. Его книги, статьи и лекции в значительной степени способствовали развитию американской музыкальной культуры [1].

Интерес к джазу Копленд проявил еще в годы обучения во Франции, когда весьма популярно La Création du Monde академического композитора Дариуса Мийо, который написал произведение с использованием джазовых идиом. Копленд отметил, что именно прослушивание джаза в чужой стране заставило его понять, что эта музыка обладает огромным потенциалом для созда-

ния сочинений, звучащих по-американски [6]. Европейские композиторы включали джазовые элементы в свои произведения, и это также вдохновило Копленда сочинить джазовое сочинение, но уже на родине, в Соединенных Штатах.

Отметим что, Копленд начал интегрировать джаз в свои произведения в то время, когда и другим американским композиторам было важно создавать сочинения на основе американского фольклора и джаза в целом. Копленд создал несколько крупных произведений, в которых он интегрировал элементы джаза: это сюита «Музыка для театра», Концерт для фортепиано с оркестром, Концерт для кларнета, струнного оркестра, арфы и фортепиано и др. [1].

Концерт для кларнета и струнного оркестра, с арфой и фортепиано, написанный Аароном Коплендом, был предназначен для известного джазового кларнетиста Бенни Гудмена (1909–1986), выдающегося американского кларнетиста и дирижера. В 1930-е годы Гудмен организовал джазовый биг-бэнд, чья популярность была весьма высока. Интересы музыканта были сосредоточены не только на джазовой музыке, но и на классической. Гудмен регулярно исполнял В.А. Моцарта, К.М. Вебера, К.Дебюсси. Стремясь расширить кларнетовый репертуар, Гудмен заказывал сочинения для кларнета у известных композиторов современников, таких, как Б. Барток, П. Хиндемит и А. Копленд. К последнему исполнитель обратился в 1947 году [4].

Хотя и Копленд утверждал, что идея написания концерта для кларнета возникла благодаря предложению Гудмена, тем не менее исследователи указывают, что работа над сочинением началась ранее, в 1945 году. Добавим, что сам Копленд хорошо играл на кларнете и высоко оценивал талант Гудмена. В написании произведения именно для кларнета он видел для себя новую перспективу [6].

Перед отъездом в Латинскую Америку летом 1947 года композитор прослушал записи Секстета Гудмена. Во время этой поездки он начал работу над концертом, но взял перерыв, чтобы написать музыку к фильму «Красный Пони». Причиной этого перерыва, как объяснил Копленд, стали трудности с поиском темы для второго раздела концерта. После завершения работы над фильмом, он снова приступил к сочинению концерта и завершил его в октябре 1948 года [6].

Концерт А. Копленда был впервые исполнен 6 ноября 1950 года Бенни Гудменом во время трансляции радиопередачи по NBC с участием Камерного оркестра под руководством Фрица Райнера. Однако многие утверждают, что это исполнение не было мировой премьерой, а первое публичное исполнение приписывают Ральфу Маклейну и артистам Филадельфийского оркестра под управлением Юджина Орманди, которое состоялось 28 ноября 1950 года. Пианист и композитор Винсент Персикетти отметил, что кларнетисту не хватило необходимой выдержки во время исполнения второго раздела. Он также полагал, что Орманди «выглядел» несколько неудобно в джазовой музыке. Копленд поддержал это мнение после увиденного позднее выступления в Нью-Йорке, заявив, что, по его мнению, дирижер не совсем понимал джаз [6].

Исполнение Б. Гудмена было первым столице США Нью-Йорке. Гудмен считал концерт очень сложным с технической точки зрения из-за высокой тесноты и сложной каденции во втором разделе. Тем не менее его игра стала эталонной и позднее запись концерта была выпущена на компакт-диске лейбла Legend music.

Изначально Концерт не был одобрен критиками, которые описывали его как «легковесный». В другой обзорной статье отмечалось, что концерт отличается виртуозностью и демонстрирует зрелый стиль его автора, но, так или иначе, концерт посчитали за второсортное произведение [6]. И хотя критики не очень радужно отметили появление концерта, сочинение Копленда стало одним из самых популярных произведений композитора: кларнетисты активно начали включать Концерт в свой репертуар.

Благодаря двум записям, сделанным Гудменом с Columbia Strings под руководством самого Копленда, этот концерт стал очень популярным также среди фанатов Гудмена. Еще одним фактором, способствовавшим более позднему признанию произведения, стало включение музыки Концерта в балет 1951 года Джерома Роббинса под названием «Крысолов», где на сцене выступает кларнетист.

Как и во многих современных произведениях, в Концерте Копленд дал тщательные указания для исполнителя, касающиеся темпа, артикуляции и динамики. Вместе с тем Копленд осознавал ограничения письменной нотации и понимал, что не все аспекты исполнения музыки можно передать на бумаге. Он считал, что музыку можно трактовать индивидуально и всячески приветствовал разнообразные интерпретации своих произведений, считая, что от лучших исполнителей даже сам композитор может узнать что-то новое о своем музыкальном сочинении. По его мнению, индивидуальная исполнительская манера поможет раскрыть новые грани сочинения. Копленд желал, чтобы музыканты использовали свой музыкальный интеллект, чем просто следовали партитуре, находя баланс между точным исполнением и творческим вдохновением. Каждое произведение имеет свою уникальную суть, которую нужно раскрыть в процессе интерпретации [6].

Концерт демонстрирует высокое мастерство композитора. Сочинение было создано позже фортепианного концерта и симфонии «Музыка для театра». В отличие от более ранних сочинений, где явно была опора на джаз, в Концерте для кларнета претворено более тонкое взаимодействие с джазом.

Одночастный Концерт для кларнета и струнного оркестра Аарона Копленда – произведение, обладающее изысканной структурой. Начальная лирический Первый лирический медленный раздел, написанный в 3-хчастной репризной форме АВА, плавно переходит в цепь вариаций кларнета (каденцию) на джазовую тему, которая становится своего рода мостом, соединяющим два разных раздела.

Во втором разделе, построенной на темах латиноамериканского джаза, как упоминалось ранее, исполнителю предоставляется возможность показать свой альтернативный взгляд в интерпретацию. Постепенно с развитием

музыкальной драматургии и движения к кульминации происходит ускорение темпа, что усиливает напряжение и подчеркивает преобразования джазовой темы. Развитие мелодии от спокойной лирики к стремительному, почти калейдоскопическому разворачиванию музыкального материала, отражает уникальный стиль Копленда, соединяющий элементы классической и джазовой музыки с элементами модернизма

Третий раздел, как отмечает сам Копленд, был сочинен как «бессознательное слияние элементов, связанных с североамериканской и южноамериканской популярной музыкой (например, фраза из популярной в настоящее время бразильской мелодии, услышанная мной в Рио, вошла во вторичный материал» [6].

Влияние джаза прослеживается в ритмической области. В целом, ритмы джаза (прежде всего, обилие синкоп, нерегулярная акцентная ритмика) всегда были важной частью музыки Копленда, придавая его композициям особую динамику и близость к танцу. Этот постоянный, неизменный пульс джаза остался фундаментальной характеристикой его музыкального стиля даже после окончания «джазового» периода 1920-х годов.

В своем исследовании Дэвид Баскервиль отмечает, что большинство классических композиторов, возможно, невольно, не учли влияние джаза. Аарон Копленд, изменяя темп и ритм своих произведений, уловил дух джаза, который проявляется в постоянном движении вперед, энергии и ярких ритмах. В своих концертах он достигает ритмической основы джаза через использование ритмических элементов и джазовых ритмов как в основе произведения, так и в мелодическом материале и сопровождении [6].

Музыкальный язык Концерта Копленда требует от исполнителя принятия решения относительно характера произведения и способа его лучшего раскрытия в интерпретации: следует ли подчеркнуть джазовые элементы, которых достаточно много во втором разделе, чтобы выделить его «американское» происхождение, или же подчеркнуть его стилистическую связь с неоклассической эстетикой 1920–30-х годов. Сам Копленд отметил, что, как правило, джазовые кларнетисты более успешно исполняют второй раздел, в то время как кларнетисты с классическим образованием более удобно чувствуют себя в первом разделе [6]. Это указывает на наличие двух различных наборов требований к исполнению в этом произведении.

Концерт был специально написан для джазового таланта Бенни Гудмена, однако даже он столкнулся с рядом технических проблем во втором разделе концерта. Поэтому в оригинальную партитуру были внесены изменения, чтобы упростить исполнение высоких нот. Композитор переписал Коду, следуя указаниям кларнетиста, написавшего на партитуре свою музыкальную интерпретацию. Копленд так и написал в партитуре: «Первая версия, позже переработанная, – Кода Концерта для кларнета (очень сложная для Бенни Гудмена)» [6].

Впоследствии некоторые кларнетисты исполняли авторскую версию Копленда. Например, Чарльз Найдич сделал такой комментарий для диска

«Композиторы Нью-Йорка»: «Включая коду, дополненную потрясающе блестящей партией для кларнета: каскадные арпеджио, которые Гудмен считал слишком сложными для кларнета, и в переработанной версии отдал их фортепиано» [6].

Таким образом, Концерт для оркестра и фортепиано Копленда представляет собой уникальное произведение, которое позволяет исполнителю проявить значительную свободу в интерпретации. Интеграция академической музыки и джаза в структуру концерта создает пространство для интерпретации, где музыкант может выбрать между академической трактовкой или джазовой манерой исполнения. Эта двойственность в подходах к исполнению подчеркивает универсальность сочинения и делает его интересным не только для исполнителей, но и для слушателей, которым открывается богатство контрастных звуковых миров.

Литература:

1. Аарон Копленд // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/2095315>
2. Аарон Копленд. Концерт для кларнета с оркестром [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5af6I3SkGBU>
3. Лю Ян. Актуальные направления развития исполнительского искусства игры на кларнете в музыке XX века [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-napravleniya-razvitiya-ispolnitelskogo-iskusstva-igry-na-klarnete-v-muzyke-hh-veka>
4. Черная М. Р., Чжао Ю. Особенности формообразования в кларнетовом концерте XX-XXI веков [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formoobrazovaniya-v-klarnetovom-kontserte-xx-xxi-vekov>
5. Copland on music – Аарон Копленд [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.musnotes.com/articles/Copland-on-music/>
6. Lisa Lorraine Gartrell Yeo. Copland's clarinet Concerto: a performance perspective. London, 1996. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.academia.edu/>

Argingazinova Culnara, Smetova Almagul

CLASSIFICATION OF TYPES OF CONCERT AND MUSICAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES EDUCATIONAL CHOIRS

*Аргингазинова Г.Б., доктор философии (PhD), доцент
Сметова А.А., кандидат педагогических наук, профессор*

КЛАССИФИКАЦИЯ ВИДОВ КОНЦЕРТНОЙ И МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧЕБНЫХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ

На современном этапе развитие хорового исполнительского искусства в Казахстане во многом связано с деятельностью учебных хоровых коллективов системы начального (ДМШ, ДШИ, студии, образовательные центры), средне-

специального (музыкальные, гуманитарные, педагогические, колледжи искусств) и высшего (университеты, консерватория) музыкального образования.

Концертная и музыкально-просветительская деятельность является одной из важных сфер образовательного и воспитательного процесса в учебных хоровых коллективах. В данной статье рассматриваются вопросы классификации видов концертной и музыкально-просветительской деятельности учебных хоров, что позволит в решении задач по организации этих видов деятельности на практике.

Различные проблемы концертной и музыкально-просветительской деятельности затрагиваются в научных трудах И.С. Кобозевой [1], А.А. Сметовой [6], Л.Л. Мельниковой [3, 4], Е.Н. Яковлевой [8], Т.В. Махначевой [2], О.В. Милицыной [5], Л.Н. Ульяновой [7] и др.

Концертные выступления учебных хоровых коллективов рассматриваются как высшая форма творческой, эмоциональной, социальной подготовленности исполнительского коллектива. Концерт становится результатом, логически завершающим репетиционные, образовательные и педагогические процессы по изучению и интерпретации произведений, совершенствованию хорового исполнения. Выступление учебного хора помимо технической подготовки требует уверенности, психологической готовности и желания певцов хора выйти на сцену, проявить свои эмоции, чувства, создать приподнятую, волнующую музыкальную атмосферу для зрителей. Публичное выступление позволяет певцам хора почувствовать себя частью более широкой культурной жизни, учит взаимодействию со слушателями. Для учебных хоров концерт становится важным этапом профессионального становления, рефлексия и обратная связь от зрителей и специалистов после концертного выступления помогают выявить области для дальнейшего роста и профессионального развития. Т.о., концерт – это кульминация всех усилий, вложенных в подготовку, момент, когда учебный хоровой коллектив становится целостным организмом, готовым постичь и передать глубину художественного содержания музыкального произведения, создать уникальное эмоциональное переживание для всей аудитории.

Наиболее распространёнными являются следующие виды концертных выступлений учебных хоровых коллективов, которые можно классифицировать по следующим признакам:

1. *Целевые*: текущий, отчётный, праздничный, юбилейный;
2. *Место проведения*: на стационарных концертных площадках, выездные, гастрольные;
3. *Состав участников*: сольный, сборный, детский, любительский, профессиональный, смешанный;
4. *Тематика*: тематические концерты; концерты-лекции; торжественные мероприятия; хоровые конкурсы, фестивали; литературно-музыкальные композиции;
5. *Состав слушательской аудитории*: детская, взрослая, смешанная аудитория и т.д.

Наиболее сложной формой, несомненно, является сольный концерт, который требует тщательной всесторонней подготовки учебного хора, творческой самоотдачи, исполнительской и сценической свободы, установления контакта со слушательской аудиторией. При составлении программы концерта следует тщательно выстроить ее драматургию, расположив произведения с учетом наличия контрастов, темповых и эмоциональных спадов, тематического и жанрового разнообразия, высокой идейно-художественной ценности хоровых сочинений, правильно определить произведения, открывающие концерт, исполняемые в кульминационный момент и финале концерта. Более сложные по техническим, художественным задачам хоровые произведения предпочтительнее располагать в конце первого или во втором отделении концерта. Стоит продумать произведение, которое может быть исполнено на «бис».

Формирование концертной программы может осуществляться по тематическому либо хронологическому принципу (например, от старинной до современной музыки); по стилистическим или жанровым признакам (духовные и светские, академические и народные, миниатюры и произведения крупной формы, хоры из опер, кантат, ораторий, авторские произведения композиторов и обработки, переложения, транскрипции и т.д.); разнообразию технических задач; темповому контрасту; контрасту характера и содержания музыки; сочетанию произведений *a cappella* и произведений с сопровождением и т.д. При подборе произведений программы следует учитывать следующие методические принципы: соответствие произведений профессиональному уровню и возможностям коллектива; учитывать психолого-возрастные и вокальные особенности хора; художественно-эстетическую ценность, содержание, образы и тематику произведений; стилистическое, жанровое разнообразие сочинений.

Как правило, в первую часть концерта включают произведения *a cappella*, что связано с необходимостью тонкой настройки музыкального слуха певцов, выстраиванием чистой интонации, ансамбля внутри партии и чистого строя всего хора, напряженным слуховым контролем всех художественно-выразительных аспектов исполнения. Включение произведений с сопровождением во вторую часть концерта объясняется тем, что инструментальное сопровождение оказывает значительную помощь певцам хора в удержании интонационного строя, соблюдении ансамбля, динамического, темпового баланса, в музыкальном и эмоциональном плане.

Организация концерта требует тщательно продуманного выбора сценической площадки, даты и времени концерта, подготовки афиши, времени предварительных репетиций на запланированной сцене, подготовки сценария концерта, тщательно отработанного текста речи ведущего концерта, также привлечения зрительской аудитории на концерт, размещения афиши и анонса концерта в различных средствах массовой информации. Продолжительность концертов составляет примерно от одного часа до полутора-двух часов, концерты в двух отделениях желательно разбить на равное количество времени для каждого отделения с антрактом между ними до 10-15 минут. Для опреде-

ления продолжительности концерта следует осуществить хронометраж звучания произведений, учитывать время выстраивания хора на сцене, время объявления номеров, реакции зала на исполненные произведения.

Ценность концертных выступлений возрастает, если хоровые коллективы наряду с творческими задачами реализуют также и музыкально-просветительские цели. Музыкальное просветительство имеет прогрессивную общественную природу и способствует распространению и популяризации знаний о музыке, приобщению слушателей к лучшим образцам мировой и национальной музыкальной культуры, расширяет музыкальный кругозор, воспитывает художественно-эстетический вкус. Концерты учебных хоров способствуют обогащению культурного опыта, представляя разнообразие музыкальных жанров, стилей, эпох, композиторских школ, воспитывают интерес к музыке, вдохновляя слушателей на изучение музыки, участие в музыкальных коллективах, посещение других культурных мероприятий.

Музыкально-просветительская деятельность может иметь различные формы и виды. Доктором искусствоведения Е. Н. Яковлевой предложена классификация основных видов музыкально-просветительской деятельности по следующим типологическим признакам:

1. *Форма*: лекция, лекция-концерт, концерт-диспут, концерт с комментариями, просветительский концерт, театрализованное представление, музыкально-просветительского театр.

2. *Объем*: миниформа концерта, классическая форма концерта, циклическая форма концерта, концертный марафон, музыкальный абонемент, музыкальный лекторий, культурный проект, фестиваль.

3. *Организационная сложность*: простая, сложная смешанная (по количеству привлекаемых ресурсов (например, солистов, коллективов, видов искусств)).

4. *Тематика*: монотематические, политематические.

5. *Аудитория*: возраст (дети, молодежь, средний возраст, пожилые), смешанная (возраст, профессия, положение), музыкально-профессиональная, любительская.

6. *Социально-экономический статус*: публичные концерты, благотворительные концерты, общедоступные бесплатные концерты.

7. *Жанры*: концерт-монография, концерт монстр, музыкальная ассамблея, музыкально-просветительский салон, литературно-музыкальная гостиная.

8. *Музыкально-исполнительский состав*: сольные концерты (вокальные и инструментальные), камерно-ансамблевые концерты, симфонические концерты, хоровые концерты, оперные фрагменты в концертном исполнении.

9. *Связь с медиапространством*: радио, телевидение, звуконосители, интернет-пространство, полномасштабный экран [8, с.1313].

Классификация Е. Н. Яковлевой показывает широкое разнообразие видов и форм концертно-просветительской деятельности, которые позволяют применять различные подходы к составлению репертуарной программы, тема-

тики, информационному содержанию, организации выступлений. При этом Е. Н. Яковлева подчеркивает, что основной формой «является музыкально-просветительская лекция и просветительский концерт», остальные формы – производные от них. Также она указывает, что «наиболее инновационные виды музыкального просветительства во всем мире направлены на интенсивное вовлечение в него достижений информационной техники, мультимедийных технологий и экранных искусств» [8, с.1313].

На современном этапе формы музыкально-просветительской деятельности учебных хоровых коллективов связаны с активным использованием медиа пространства. Благодаря общедоступности и мощному инструментарию воздействия на сознание человека медиа пространство оказывает большое влияние на мировоззрение людей, понимание себя как части культурного сообщества, практически формирует его художественные предпочтения, музыкальные и эстетические вкусы, нормы морали и нравственности.

Выступления учебных хоровых коллективов на радиостанциях, телевидении позволяют демонстрировать свое искусство на широкую зрительскую аудиторию. Многие учебные хоры используют для своего продвижения и популяризации видеозаписи концертов хоровых коллективов с последующим выкладыванием на YouTube, Instagram и других интернет-платформах. Широко используется ведение прямых эфиров с концертных выступлений хоров, что позволяет получать информацию и эмоции независимо от места нахождения слушателей, как-бы напрямую быть непосредственным участником хорового выступления.

Творческие проекты создания концертных абонементов (студенческих, детских) по исполнению хоровой музыки позволяют привлекать обучающихся к организации проекта на всех этапах (мотивационной, информационной, деятельностной, создания продукта проектной деятельности, презентационной, рефлексии и оценки результатов и хода проекта) в качестве разработчиков проекта, исследователей по сбору материала темы проекта, исполнителей, ведущих.

Современной формой музыкально-просветительской деятельности становится сетевой проект, интернет-сайт, объединяющий учебно-познавательную, научно-исследовательскую, творческую, игровую деятельность на основе информационно-компьютерных технологий. Сетевые проекты, интернет-сайты позволяют вывести музыкально-просветительскую работу учебных хоровых коллективов на новый уровень широкого коммуникационного взаимодействия и общения. Сетевой проект позволяет размещать на специально созданном сайте в сети Интернет информацию об учебном хоре, руководителях, хормейстерах, певцах хора, истории образования коллектива, его учебной, концертной деятельности. Также большую просветительскую роль имеют страницы сайта о хоровой музыке, истории хорового искусства, жанрах, стилях, музыкальных эпохах, композиторах, авторах текста, истории создания хоровых произведений, публиковать на сайте текстовую, аудио, видео информацию, фрагменты и полные версии концертов хорового коллектива.

Образовательная и обучающая функция музыкально-просветительской деятельности реализуется в интерактивных образовательных курсах. Система информации, расположенная в определенной логической последовательности, содержащая теоретический материал, аудио, видео информацию, блок самопроверки по теме курса, представляет возможность для самостоятельного обучения и поиска дополнительного материала. Интерактивные курсы могут быть адаптированы под разные профессиональные уровни музыкальной подготовки участников, что позволяет каждому найти подходящий для себя формат и темп обучения. Интерактив является главным педагогическим инструментом электронных образовательных курсов. Пользователи курсов могут получать мгновенную обратную связь от преподавателей и коллег, что способствует более быстрому и эффективному обучению, активному участию и обмену опытом. В курсах могут использоваться различные технологии, такие как онлайн-платформы, приложения для обучения музыке и виртуальные инструменты, что делает обучение более доступным и разнообразным. Междисциплинарный подход обеспечивается тем, что интерактивный курс может интегрировать в себе элементы других искусств (литература, живопись, театр, кино, танцевальное искусство), что обогащает музыкальные знания и расширяет кругозор участников.

Исследование концертной и музыкально-просветительской деятельности учебного хорового коллектива показало, что она имеет различные виды и формы, классификация которых показывает их многообразие, гибкость, потенциал к изменениям, взаимодействию, интеграции. Концертная и музыкально-просветительская деятельность учебных хоровых коллективов является одним из ведущих способов передачи мирового и национального музыкального хорового наследия, обладает большим потенциалом по формированию любви к хоровому искусству, культуры, художественно-эстетических ценностей, идеалов, взглядов и вкусов слушателей.

Литература:

1. Кобозева И.С. Организационно-методические основы музыкально-просветительской деятельности учителя (с содержанием национально-регионального компонента): учебное пособие / И.С. Кобозева, И.В. Жданов, С.В. Егорова, М.А. Белкина. Саранск: Мордовский государственный педагогический институт, 2004. – 117 с.
2. Махначева Т. В. Музыкальное просветительство как форма детского творчества // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 93-96.
3. Мельникова Л.Л. Музыкальное просветительство. История и современность. Монография. [Электронный ресурс]. URL: <http://muzprosvetitel.ru/muzprosv.pdf> (дата обращения 06.01.2025).
4. Мельникова Л.Л. Основы организации концертно-просветительской работы в музыкальном учебном заведении: учебное пособие. – Магнитогорск: МаГК; МГОПУ, 2007. – 132 с.
5. Милицина О.В. Формирование готовности студентов педвуза к музыкально-просветительской деятельности в дополнительном образовании: дисс. ... к.п.н. 13.00.01. Саранск, 2008. – 152 с.

6. Сметова А.А. Развитие музыкального просвещения и воспитания в Павлодарской области (1920-1980 гг.). – Астана, 2016. – 163 с.
7. Ульянова Л. Н. Современные формы музыкально-просветительской деятельности в образовательном процессе студентов вуза // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. №12-3. С.199-201
8. Яковлева Е. И. Принципы классификации музыкально-просветительской деятельности // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. – 2016. № 117. – С.1300-1313.

Askarova Diana, Mosienko Dina

FROM JAPANESE TRADITIONS TO THE AVANT-GARDE: THE FLUTE IN THE MUSIC OF TORU TAKEMITSU

Аскарова Д.А., Мосиенко Д.М., кандидат искусствоведения
**ОТ ЯПОНСКИХ ТРАДИЦИЙ К АВАНГАРДУ:
ФЛЕЙТА В МУЗЫКЕ ТОРУ ТАКЕМИЦУ**

Тору Такемицу (1930–1996 гг.) – композитор, объединивший в своем творчестве традиции Востока и Запада. Это первый композитор Японии, получивший широкую известность: его музыка звучит в концертных залах по всему миру. Л. Акопян подчеркивает, что о Такемицу сразу заговорили, как о единственном японце, а возможно, и единственном представителе Азии, который сумел достичь вершин современного музыкального Олимпа [4, с. 3].

Творческое становление Такемицу проходило на исходе катастрофической для Японии Второй мировой войны и непосредственно после нее, когда интеллектуальную атмосферу в значительной степени определяло разочарование в традиционных национальных ценностях. Во время войны большая часть западной музыки находилась в Японии под запретом, и будущему композитору приходилось слушать ее тайком с контрабандных пластинок. Исследователи отмечают влияние на его творческую манеру французских композиторов К. Дебюсси, Э. Сати и О. Мессиана, особенно в области гармонического языка [8, с. 22].

Важным эстетическим кредо для композитора стала идея отображения природы в его музыке. В 1962 году он написал сборник эссе «Природа и музыка», которые были переведены и интерпретированы исследователем Норико Охтакэ. Охтакэ объяснил, что в этих эссе показаны различные значения слова «природа». Такемицу сравнил условия городской жизни с современной музыкой, сосредоточив внимание на потере естественного равновесия, которое «заставляет жизнь казаться активной, но ослабляет внутреннюю структуру». Как и в случае с жизнью, для достижения гармонии и равновесия музыка, по мнению Такемицу, должна быть более, чем функциональной [8, с. 48].

Тору Такемицу считал, что с помощью тембра флейты можно достичь в музыке отображения красоты природы – главного источника вдохновения

композитора. Широкий диапазон, богатая тембровая палитра, возможность исполнения быстрых пассажами на флейте позволило Тору Такемицу создавать красочные музыкальные фразы. В результате творческих исканий композитора, флейта была способна издавать звук, похожий на традиционные бамбуковые флейты Японии. Композитором написаны как сольные сочинения, так и ансамблевые для флейты. Среди них особой известностью пользуются такие сольные сочинения, как *Voice* («Голос», 1971), *Itinerant* («Странник», 1989), *And then I knew that it was wind* («И тогда я узнала, что это был ветер», 1992) и др.

К популярным ансамблевым произведениям Такемицу относятся *November Steps* (Ноябрьские шаги, 1967) для флейты сякухати, бивы и оркестра, *Eucalypts* (Эвкалипты, 1970) для флейты, гобоя, арфы и струнных, *Autumn* (Осень, 1973) для флейты сякухати, бивы и оркестра, *Toward the sea* (К морю, 1981) для флейты и гитары, *Masque* (Маски, 1959) для двух флейт, *Toward the sea* (К морю, 1988) для альтовой флейты и арфы, *Sacrifice* (Жертвоприношение, 1966) для флейты и вибратона, *Bryce* (Брайс, 1976) для флейты, двух арф и двух ударных и др.

Интерес к флейте Тору Такемицу объясняется несколькими важными факторами. Так, композитор бережно чтит японские музыкальные традиции. Например, упомянутая ранее древняя длинная флейта сякухати была особенно популярна среди самураев, в жизни которых медитация была неотъемлемой составляющей. Для сякухати были созданы сочинения медитативного характера Хонкёку (*honkyoku* – яп. «основные мелодии»). Решающую роль в произведениях Хонкёку играет импровизационность и звукоизобразительность, которая призвана воссоздавать удары колокольчика. Примечательно, что и продолжительность сочинения не регламентирована и зависит от медитативного настроения исполнителя: пьеса может звучать от нескольких минут до 30 минут.

Важное значение для Такемицу также сыграло знакомство с французским флейтистом О. Николе: ему посвящено, например, знаменитое сочинение *Voice*, в которой четко отражены художественные поиски японского автора, соответствующие синтезу искусств, характерных для культуры и искусства второй половины XX века, а также взаимодействию национальных и мировых художественных традиций.

В сочинениях для флейты Такемицу обращается к достижениям современной ему музыки: формообразованию и метроритмической организации, гармонии, исполнительским приемам и т.д. К примеру, это создание разнообразных сонорных эффектов, интервалов, аккордов, одновременного звучания голоса исполнителя и флейты, которые применяются в произведениях, написанных Такемицу для инструмента, одноголосного по своей природе.

Приемы, который Такемицу использует в произведениях для флейты-соло или ансамбля с участием флейты – сложные внеладовые гармонические сочетания, сложные акценты в сочетании с внезапными моментами тишины, использование крайних регистров, приёмы тремоло и глиссандо, микрохроматика. Примеры создания различных сонорных эффектов включают интервалы,

аккорды и одновременные звуки голосов исполнителя. Такова, например, пьеса *Voice*, которая была написана после общения Такемицу с И. Стравинским и К. Штокхаузенем на Всемирной выставке в Осаке в 1970 году, благодаря которой Тору Такемицу углубился в авангардное течение. Большое влияние на процесс работы Такемицу над тембром инструмента оказал также труд Б. Бартолоцци «Новые звуки для деревянных духовых» (*New Sounds for Woodwinds*) [8, с. 5].

В пьесе *Voice* исполнитель читает фрагменты на французском и английском языках из стихотворения «Самодельные притчи для Жоана Миро» Сюдзо Такигучи. Таким образом в этом сочинении обнаруживается связь пьесы и «инструментального театра», так как исполнитель выступает не только в качестве солиста, но и чтеца.

В развитии музыкального сюжета произведения, вербальный текст выделяет ключевые моменты. В повествовании музыкального сюжета, ускорение темпоритма образуется за счет нарушения целостности фразы. В данном случае особо важную роль выполняют ферматы и паузы. В японской поэтике ферматы и паузы являются ключевыми символами, которые символизируют тишину. Данные ключевые символы также находят отклик в понимании феномена «ничто» по определению Кейджа.

У композиторов Востока и Европы этимология образа тишины отличаются между собой. Такемицу отмечает, что в музыкальной нотации европейских композиторов представляются с помощью статичных символов. Однако такой подход упускает из виду ключевые выразительные качества музыки и не имеет ничего общего с ней. Музыка либо звучит, либо молчит. Звучание – это сопротивление тишине [9, с. 21-22].

В эстетике японского искусства тишина имеет взаимосвязь с категорией *ма* (от китайских иероглифов – «промежуток», «пауза», «перерыв», «время»). *Ма* – интервал между двумя точками во времени и пространстве [3, с. 101]. Уникальное и парадоксальное, восточная трактовка тишины, которое может показаться европейцам непривычным, встречается еще в высказываниях средневековых ученых Дуншаня и Эйхэна Догэна, считающих, что тишина возникает в те моменты, когда разговор прерывается [7, с. 240].

Такие приемы помогли Такемицу создать свои музыкальные впечатления о ветре, воздухе и более сложных философских концепциях, которые он хотел передать в своей музыке. Это может быть наглядно продемонстрировано во вступительной фразе *Air* (Воздух). Такемицу использовал в своих произведениях так называемые *ма*. *Ма* – это осязаемый элемент произведения, продолжительные звуки флейты, разрушающие барьеры между паузами, иногда переходящие в полную тишину [8, с. 47]. Подобное использование *Ма* можно найти как в *Voice*, так и в *Itinerant*, хотя в *Air* Такемицу использовал пространство настолько широко, что это следует рассматривать как один из ведущих элементов работы.

Как и Дж. Кейдж, Такемицу понимал, что звук должен быть «освобожден» от схематичных правил, чтобы иметь реальное существование само по

себе. Такемицу приравнивал смерть к самой глубокой форме молчания. Он придавал большое значение балансу звука и тишины, выбирая звук для прерывания. Аритмически расположенные паузы в схематичном плане отказываются от истинной ценности музыки. Он писал, что люди изначально создавали музыку путем произнесения звука из-за своего страха смерти/тишины. Добавление слишком большого количества звуков становилось неестественным, что, по его мнению, имело место в большинстве западных музыкальных произведений. Тишина или смерть были неизбежны, и построение музыки в традиционных формах – это стремление избежать включения тишины или смерти. Такемицу считал, что это бесполезная и неестественная борьба.

В произведении *Voice* Такемицу обращается к современным исполнительским приемам, что позволило композитору создать уникальное звучание на академическом инструменте тембр флейты сякухати. Так, один из исполнительских приемов – вистл-тон (от англ. Whistle – свист) – «свистящие звуки», которые образуются за счет большого количества воздуха и расслабленного амбушюра (см. пример № 1).

Пример № 1. Т. Такемицу. *Voice*, строки 12-13



Следующий прием – сближение строя с натуральным нетемперированным звукорядом достигается за счёт особой, «неклассической» аппликатуры, используемой для отдельных звуков и трелей (см. пример № 2).

Пример № 2. Т. Такемицу. *Voice*, строка 6



К интересным приемам отнесем губное глиссандо, при котором изменяется направление струи по сравнению с классической позицией и выполняется постепенный и плавный переход от согласной «з» к «с».

Также один из приемов – удар по клапанам (*key-slaps*), он используется для создания специфического звукового эффекта.

В целом отметим, что в пьесе *Voice* для солирующей флейты проявляются принципы музыкального мышления, характерные для авангардных композиторских поисков XX века. Это микроинтервалика и микротематизм, свободное построение динамически развивающихся разделов. Форма становится уникальной за счет индивидуализации формы. Все вышеперечисленное дополняется атональным принципом звуковысотной организации, что также придает сочинению черты свободы и непредсказуемости.

Интересные выразительные приемы применены композитором в Трио I *I hear the water dreaming* («Я слышу, как шумит вода») для флейты, арфы, альты и альтовой флейты. Сочинение было написано под впечатлением от Сонаты Дебюсси. В примере № 3 показана параллельная инструментовка альтовой флейты, арфы и альты с использованием размеров 4,5/4. Это придает особый пульс произведению, нарушая любое ощущение метрической регулярности. Такемицу использует полутоновые аппликатуры для подачи звука, изменяя тембр и высоту тона: нетрадиционные аппликатуры можно увидеть в трели с участием звуков *соль-диез* и *ми-бемоль* в последнем такте.

Пример № 3. Т. Такемицу. I hear the water dreaming.



В музыке Такемицу часто встречается чередование активного музыкального действия и отдыха, напряженного развития и кульминационного спада. Фразы создаются и уравниваются сочетанием разнообразной текстуры устойчивого звука, звучания и затухания в тишине. По мере того, как меняющиеся тембры «растворяются» в окружающей тишине, исполнитель и слушатель объединяются в «простом акте слушания» – важной эстетической категории для композитора [8, с. 46]. Для усиления такого эффекта Такемицу часто подходил к длительным периодам отдыха с инструкциями *diminuendo* или *piente*, чтобы добиться эффекта слияния звука с тишиной и их повторного слияния по мере необходимости.

Итак, в творчестве Тору Такемицу органично сочетаются авангардные принципы мышления западной музыки XX века и традиционные японской культуры. Его музыка представляет собой примечательное явление, где соприкасаются две богатые музыкальные традиции. Флейта в творчестве японского композитора стала словно музыкальным мостом между двумя разными музыкальными мирами Востока и Запада. Такемицу активно использовал экспериментальные техники, характерные для авангарда, такие как звуковые текстуры и нестандартные формы, одновременно обращаясь к японским эстетическим концепциям, таким, как *ма* и минимализм. Это создало глубокую эмоциональную связь его сочинений с природой и пространством, отражая японскую философию. В его произведениях можно увидеть гармоничное взаимодействие между звуковыми инновациями и древними традициями, что позволяет слушателю ощутить богатство и многослойность музыкального языка, соединяющего разные культурные контексты в единое целое.

Литература:

1. Бабич Н. Музыкальные формулы страха: эволюция звукового портрета Дракулы в мировом кинематографе // Культура и искусство. – 2019. – № 9. – С. 11–21.
2. Есипова М.В. Традиционная японская музыка. Энциклопедия. – Рукописные памятники Древней Руси. - Москва, 2012.
3. Кириллова Д.Д., Скурко Е.Р. О некоторых принципах взаимодействия восточных и западных художественных традиций в пьесе «Голос» Тору Такемицу // Проблемы музыкальной науки. – 2023. – № 2. Режим доступа: <https://music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/1449/1420>
4. Мутузкин И. А. Экспериментальная флейта в музыке XX века: на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло: автореф. дис. канд. иск.: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2009.
5. Нестерова О.В. Современная техника игры на флейте: история, типология, методика исполнительства : дис. ... докт. философии (PhD). - Алматы, 2021.
6. Снежкова Е.А. Творчество Такемицу Тору в контексте национальной музыкальной культуры Японии: дис. кан. иск. Новосибирск, 2007.
7. Эйхэн Догэн. Луна в капле росы. Избранные произведения мастера дзэн Догэна / пер. с англ. Рязань, 2000.
8. Elizabeth A. Robinson. Voice, Itinerant, and Air: a performance and analytical guide to the solo flute works of Toru Takemitsu: diss. for the degree doctor of arts. – Muncie, 2011.
9. Takemitsu Toru. Confronting Silence: Selected Writings. Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow. Berkeley; CA: Fallen Leaf Press, 1995.

Bastamiyeva M.Zh., Mosienko D.M.

LEGEND OF THE KAZAKH STAGE: BIGUL TULEGENOVA

Бастамиева М. Ж., Мосиенко Д.М., кандидат искусствоведения
ЛЕГЕНДА КАЗАХСКОЙ СЦЕНЫ: БИБИГУЛЬ ТУЛЕГЕНОВА

В 2024 году общественность Казахстана с большими почестями отмечала 95-летний юбилей Бибигуль Ахметовны Тулегеновой, народной артистки Казахской ССР, народной артистки СССР, выдающейся казахстанской певицы, профессора и общественного деятеля. Юбилейные празднования прошли во многих городах Республики, включая Казахский национальный университет искусств. Как отмечала Газиза Жубанова, стать оригинальным художником дано не каждому: для этого нужно иметь своё уникальное видение мира. И этим ценно искусство Бибигуль Тулегеновой – искусство певицы согрето теплым чувством, оно одухотворено и ярко [3].

Голос Бибигуль Тулегеновой стал символом культурного богатства нашей страны. Ее уникальное лирико-колоратурное сопрано, выразительность исполнения и богатый репертуар сделали Бибигуль Ахметовну выдающейся оперной певицей XX века. Международная организация ЮНЕСКО включила Бибигуль Тулегенову в список выдающихся женщин XX столетия. Это офици-

альное подтверждение того, что ее талант и достижения получили признание на самом высоком международном уровне.

Бибигуль Тулегенова с юных лет проявила свои незаурядные музыкальные способности: она активно участвовала и пела в художественной самодеятельности. В 1948 году она приняла участие в смотре художественной самодеятельности в Семипалатинске. Уставшие члены жюри едва ли ожидали сюрпризов, но судьба готовила им встречу с необыкновенным талантом. Юная Бибигуль, работница консервного завода, своим исполнением песен покорила сердца всех присутствующих, включая члена жюри, советскую писательницу Галину Серебрякову.

Галина Серебрякова была сослана в Семипалатинск по политическим мотивам. Ранее она брала уроки у итальянских мастеров и даже была приглашена в труппу Большого театра. Но увлеклась литературой. Галина Серебрякова начала давать юной Бибигуль Тулегеновой первые уроки музыки. По ее настоянию девушка поступила в Казахскую государственную консерваторию имени Курмангазы, которую закончила блестяще. Ныне на сайте Алматинского вуза информация о Бибигуль Тулегеновой располагается первой в разделе «Знаменитые выпускники» [4].

Бибигуль Тулегенова впервые выступила на сцене театра оперы и балета им. Абая как его солистка в 1954 году. Созданные ею сценические образы навсегда остались в золотом фонде национального искусства Казахстана, обогатив и украсив культурное наследие страны. Высокую отметку исполнению оперной партии Джильды Бибигуль Тулегеновой дала Газиза Жубанова которая считала её голос очень ярким, ослепительным. Она подчеркивала что созданный певицей образ очень правдив, искренен и оригинален [3].

По признанию же самой Бибигуль Ахметовны, самой ее любимой и важной была и остается партия Кыз-Жибек в одноименной опере Е. Брусиловского [2]. Исполнение «Гакку» после Куляш Байсеитовой и Розы Джамановой было смелым вызовом – казалось, что эта вершина уже покорена. Но Бибигуль Ахметовна не побоялась бросить вызов традициям и создала свою, неповторимую интерпретацию. Эта партия была ей доверена не сразу: по совету Куляш Байсеитовой Бибигуль Тулегенова сначала ввела в свой репертуар много казахских песен. И уже после, соединив народные интонации и классическую школу, Бибигуль Ахметовна создала такое исполнение «Гакку», которое стало эталоном для последующих поколений.

И другие оперные образы, созданные Бибигуль Ахметовной, также стали яркими и запоминающимися: певица обладала редким даром перевоплощения. Ею были блистательно исполнены роли Енлик в опере «Енлик и Кебек» Газизы Жубановой, Гульбаршин в опере «Алпамыс» Еркегали Рахмадиева, Виолетты в опере «Травиата» Джузеппе Верди и другие.

Важным направлением деятельности Бибигуль Ахметовны являлось исполнение камерной музыки. Газиза Жубанова отмечала, что песни в исполнении Бибигуль Тулегеновой становились подлинным открытием: это «Акмарал» и «Воспоминание» М. Тулебаева, «Любимая» Б. Байкадамова, «Вальс»

Е.Рахмадиева, «Колыбельная» А. Жубанова, «Любимому» Н. Тлендиева и др. [3]

Бибигуль Тулегенова по праву заслуживает признания за свое мастерство в исполнении романсов зарубежных композиторов. Ее голос, отличающийся удивительной выразительностью и глубиной, идеально передавал тонкую эмоциональную палитру романсов, которые требуют особой тонкости в интерпретации. Зарубежные романсы, будь то произведения русских, французских или немецких композиторов, всегда отличались высоким мастерством исполнения: «У моего окна», «Сирень», «Здесь хорошо», «Вокализ» С. Рахманинова; «Восточный романс» и «Нимфа» Н. Римского-Корсакова; «Колыбельная», «Я ли в поле да не травушка», «Скажи о чем в тени ветвей», «То было ранее весной» П. Чайковского [3].

Бибигуль Тулегенова успешно работала с Нургисой Тлендиевым, часто становилась первой исполнительницей его песен. С Казахским государственным оркестром народных инструментов имени Курмангазы она объездила всю страну, выступая как в городах, так и в селах, тем самым повсеместно поднимая культуру [1]. Также Бибигуль Тулегенова гастролировала по всему Советскому Союзу. Ее таланту аплодировали в лучших залах Нью-Йорка, Лондона, Парижа, Рима, Афин, Токио, Сеула, Каира и других крупнейших городов мира.

Яркая деятельность Бибигуль Тулегеновой связана с отечественным кинематографом. В ее фильмографии такие известные ленты, как «Дочь степей», «Это было в Шугле», «Наш милый доктор», «Ангел в тибетейке» и другие. Созданные Бибигуль Тулегеновой образы пронизаны эмоциональностью и искренностью, что делало каждую ее роль незабываемой.

Фильмография Бибигуль Тулегеновой начинается в 1954 году с фильма «Дочь степей» (режиссер – Ш.Айманов), где она исполнила песню «Казахстан мой степной, край советский край родной». Год спустя, в 1955 году, Бибигуль Тулегеновой снялась в картине «Это было в Шугле» (режиссер – М. Бегалин), где она исполнила дуэт с Кененбаем Кожобековым, а также другие песни, играя одну из главных женских ролей – роль Майры. В фильме «Наш милый доктор» 1957 года Бибигуль Тулегеновой также была поручена роль с исполнением песни (режиссер – Ш. Айманов). 1968 год был ознаменован тем, что Бибигуль Тулегенова вновь поучаствовала в замечательном музыкальном фильме «Ангел в тибетейке» (режиссер – Ш. Айманова), где она сыграла роль дочери Таны и исполнила «Песню о матери» А. Зацепина. В картине «Храни свою звезду» (режиссер – Ш. Бейсембаев) Бибигуль Тулегенова снялась в 1975 году, где исполнила казахскую народную песню «Гаухартас». 2005 год ознаменован замечательным исполнением Бибигуль Тулегеновой арии Виолетты из оперы «Травиата» Дж. Верди.

Одной из самых известных ее киноработ стала роль в музыкальной комедии «Наш милый доктор». В фильме Шакена Айманова 1957 года задействован звездный состав артистов того времени: картина наполнена множеством музыкальных номеров (композитор – Александр Зацепин), что создает особую атмосферу и

подчеркивает важность музыки в жизни его героев. Так, интересна комическая сцена между доктором и его другом в исполнении Серке Кожамкулова, когда последний поздравляет доктора с песней под аккомпанемент домбры, уверяя, что 60 лет — это дважды по 30. Эта сцена вызывает ассоциации с айтысом — традиционным состязанием казахского народа. Народная музыка также активно звучит в фильме во время прослушивания радио, во время репетиции Ансамбля народного танца под руководством, которым руководит Шара Жиенкулова. Фильм украшен и другими музыкальными номерами в исполнении Ришата и Муслима Абдуллинных, Ермака Серкебаева и др.

Бибигуль Тулегенова исполняет в этой картине «Вальс о весне». В этом музыкальном ревю Бибигуль Ахметовна предстала перед зрителями в новом амплуа. Ее звонкий, мелодичный голос украсил музыкальные номера киноленты, создавая неповторимую атмосферу фильма. Образ, созданный актрисой, был свеж, непосредствен и очарователен, что покорило сердца миллионов зрителей. «Вальс о весне» А. Зацепина в исполнении Бибигуль Тулегеновой стал одним из самых популярных саундтреков советского кино.

Не менее важна педагогическая деятельность Бибигуль Тулегеновой, которая долгие годы работала в алматинской консерватории. В настоящее время Бибигуль Ахметовна – профессор и консультант кафедры вокального искусства этого вуза.

Бибигуль Ахметовну с полным правом называют национальным достоянием: все ее награды и титулы, а их больше двух десятков, долго перечислять. Но несмотря на многочисленные награды певицы, главной из них для нее остается любовь народа. Сама Бибигуль Тулегенова говорит, что она очень любит казахские народные песни и особенно ей близка лирическая сфера – именно в камерно-вокальном творчестве своего народа она чувствует душу и величие бескрайних степей [2].

Бибигуль Ахметовна является художественным руководителем и председателем жюри Международного конкурса вокалистов имени Бибигуль Тулегеновой. Ее радуют талантливые артисты. Бибигуль Ахметовна считает, что конкурс способствует передаче культуры новому поколению, а передача культуры – это и есть продолжение нации, ведь без культуры нация не может существовать [2]. Цель конкурса – повышение статуса казахского вокального искусства, привлечение молодежи Казахстана к богатому наследию академической и народной музыки, поиск и поддержка молодых талантливых исполнителей, продвижение произведений казахстанских композиторов. I-й Международный конкурс вокалистов имени Бибигуль Тулегеновой состоялся в 2001-м году, XII-й конкурс прошел в 2023-м году (конкурс проводится один раз в два года). В разное время победителями конкурса становились такие замечательные вокалисты, как Талгат Мусабаев, Азиза Омарова, Аблай Бекен, Аманбай Нургалым, Караев Аташ, Хао Ляньцзе, Махир Тагизаде и др. [5]

Творчество Бибигуль Тулегеновой представляет собой важный вклад в развитие казахстанского искусства. Бибигуль Ахметовна не только сохранила и развила богатое музыкальное наследие казахского народа, но и привнесла

новые идеи в их интерпретации. Ее деятельность вдохновляет новое поколение музыкантов, обеспечивая преемственность и развитие казахстанской музыкальной школы. Вклад Бибигуль Тулегеновой в развитие национальной музыки имеет не только художественную, но и значительную культурную, образовательную ценность.

Литература:

1. Абдирайым К. Бибигуль Тулегенова: Видя все сложности и перемены, я могу только благодарить за сегодняшний день // kazinform [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.inform.kz/ru/bibigul-tulegenova-vidya-vse-slozhnosti-i-peremeni-ya-mogu-tolko-blagodarit-za-segodnyashniy-den-0be6bc> (дата обращения: 03.01.2025).
2. Брусиловская Е. Голос, неподвластный времени [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://kazpravda.kz/n/golos-nepodvlastnyu-vremeni/> (дата обращения: 19.12.2024).
3. Жубанова Г.А. Бибигуль Тулегенова // Мир мой - Музыка (статьи, очерки, воспоминания). К 80-летию композитора/сост. и ред. Д.А.Мамбетовой. Алматы, 2008. С. 110-111. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://kazneb.kz/bookView/view/?brId=1172688> (дата обращения: 19.12.2024).
4. Казахская национальная консерватория им.Курмангазы. Знаменитые выпускники [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.conservatoire.edu.kz/ru/vospitatelnye-raboty/assotsiatsiya-vypusknikov/znamenitye-vypuskniki/> (дата обращения: 03.01.2025).
5. XII Международный конкурс вокалистов Бибигуль Тулегеновой [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://sk-trust.kz/project/xii-mezhdunarodnyj-konkurs-vokalistov-bibigul-tulegenovoj/> (дата обращения: 03.01.2025).

Kryazhevskikh Olga, Gauyezova Nuriya

THE MODERN CHORAL REPERTOIRE AND BASIC PRINCIPLES OF VOICE TRAINING FOR CHORAL SINGERS

Кряжевских О.О., Гауезова Н.А.

СОВРЕМЕННЫЙ ХОРОВОЙ РЕПЕРТУАР И БАЗОВЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА ХОРОВОГО ПЕВЦА

Хоровое искусство представляет собой одну из исполнительских форм музыкального искусства. Современная хороведческая наука в хоровом искусстве выделяет два основных направления: академическое и народное. Исполнительский стиль хоровых коллективов академического направления базируется на классических принципах исполнения, исторически определившихся жанрово-стилистическими традициями мировой хоровой культуры. Хоровые коллективы народного направления же в своей деятельности опираются на местную певческую культуру, что определяет разнообразие их составов и манеры исполнения. У народов, связанных близкими языковыми, национальными и этнографическими особенностями, наблюдается и общность хоровой исполнительской манеры [1].

Отличия звучания академической и народной манеры пения [1]:

<i>Академическая манера исполнения</i>	<i>Народная манера исполнения</i>
1. Прикрытый характер звучания	1. Открытый характер звучания
2. Вокализованная манера звуковедения	2. Речевая (разговорная) манера звуковедения
3. Вибрато звука, как условно-рефлекторное колебание голосовых складок, применяемый как специально выработанный вокально-акустический прием	3. Вибрато звука, как результат естественного колебания голосовых связок, неотделимой естественной манеры пения
4. Штриховая артикуляция	4. Речевая артикуляция
5. Приемы исполнения, характерные для письменной традиции	5. Приемы исполнения, характерные устной
6. Пение в пределах двух октав, приемы соединения и сглаживания регистров	6. Октавная ограниченность диапазона, пение в пределах одного регистра
7. Использование литературных норм произношения текста	7. Использование местного наречия произношения текста

Эти и другие особенности народной манеры пения подробно рассмотрены в книге Н.Мешко «Искусство народного пения» [3]. Несмотря на свою выразительность и этнографическую ценность, такие приемы также неуместны в классическом хоровом искусстве, если они не заложены композитором в партитуре. Приемы, которые характерны для эстрадной манеры пения, такие как насыщенное использование глиссандо, вокальных «подъездов», резких динамических контрастов и микрофонной техники, подробно описанные в книгах А.С. Поляков «Методика преподавания эстрадного пения» [4] и С. Риггс «Как стать звездой» [5]. Основой методики постановки голосов хоровых певцов являются принципы академического вокала, которые очень подробно рассмотрены в исследовании Б.Дмитревского «Основы вокальной методики» (первое издание — 1968 год, последующие переиздания — 1996, 2004, 2012, 2021) [2].

Несмотря на то, что принципы вокально-хоровой техники академических хоров едины и обязательны для исполнения всеми коллективами данного направления, современное хоровое исполнительство испытывает на себе влияние различных тенденций музыкальной индустрии, а именно популярной музыки. В частности, современное развитие музыкальной индустрии дало толчок развитию множеству вокальных коллективов, работающих на стыке различных жанров. Например, ансамбль солистов Московский хоровой театр Бориса Певзнера — хоровой театр, «...покоряющий своей новизной отношения к традициям хорового пения, безукоризненным профессионализмом и романтической возвышенностью...» [6]. Концертные афиши коллектива всегда имеют подзаголовок — «концерты в лицах» и включают в себя произведения широчайшего жанрового и стиливого диапазона, такие как — духовная музыка, классическая русская и западно-европейская музыка, фольклор, джаз и т.д.[7]. Другой пример — Хор Турецкого — вокальный ансамбль, родившийся из

мужского хора при Московской хоральной синагоге под руководством Михаила Турецкого и трансформировавшийся со временем в популярную арт-группу, исполняющую классические оперные арии, духовную музыку, народные песни, мировые эстрадные хиты [8]. Mezzo — первая вокальная группа в Казахстане, исполняющая музыку в стиле классического кроссовера, который объединяет элементы классической и популярной музыки [9]. Еще один интересный пример — популярная американская вокальная группа Pentatonix, которая не имеет конкретного музыкального направления, так как получает влияние от различных направлений, таких как поп-музыка, дабстеп, электро, регги, хип-хоп и др. [10]. Группа делает кавер-версии на песни популярных исполнителей, создает свои песни. Выступает коллектив a cappella.

Хоровое пение в Казахстане исторически развивалось преимущественно в рамках академического направления. С академическими хорами связана вся история становления и развития хорового искусства в Казахстане. Но современные хоровые коллективы не ограничиваются рамками академической музыки, которая безусловно является основой их репертуара — сейчас достаточно популярны среди хоровых коллективов эстрадные песни в хоровой обработке, а также саундтреки к мультфильмам и кинофильмам. Так, Камерный хор Павлодарской областной филармонии имени Исы Байзакова исполнял программу Bohemian Rhapsody show, состоящую из различных эстрадных хитов в хоровой версии [11]. Эстрадные песни в хоровом исполнении можно услышать на концертах Государственной хоровой капеллы им. Б.Байкадамова [12], в репертуаре Казахского камерного хора областной филармонии им. Г.Жубановой [13], Камерного хора Северо-Казахстанской областной филармонии им. Акана-Сері [14]. NE PROSTO CHOIR исполняет саундтрек-концерт, составленный из хитов лучших мультфильмов [15] и т.д.

Еще одним примером взаимопроникновения жанров являются хоровые обработки казахских народных песен, в которых авторы используют приемы, свойственные так называемой эстрадно-джазовой музыке, например, синкопированные ритмы, джазовые «гармонии», определенные ритмоформулы с определенными слогами, свойственными именно эстрадно-джазовой музыке и т.д. Среди ярких примеров таких обработок назовем, обработки Галымжана Берекешова.

Пример 1:

«Маусымжан» обр. Г. Берекешов

Күл нұ-рың дай кү-лім-деп Мау-сымжыр-сін Мау-сым-жан,
Тен құр-бы-сы са-ғы-ның ай-тып жүр-сін,
пәм пәм пәм...
пәм пәм пәм...
пәм пәм пәм...

Пример 2:

«Он алты қыз» обр. Г. Берекешов

Ас-ты-ма мін-гена - тым ге - на душ - ка
Ша-ба-мын-ко-ніл а - шып нем - жоқ - ка
Нес-гөнт на-сы-не - те жить е - ту-ге
А - зы-рак ой-нап құл - мей мо - ло-душ - ка

туп, туп, туп, туп, туп, туп, туп, туп ге - на - душ - ка
не - ме - жоқ - ка
туп, туп, туп, туп, туп, туп, туп, туп жить е - ту - ге
мо - ло - душ - ка

Дун... simile

Пример 3:

«Қуанышым менің» обр. Б. Алтаев

шабаду и дуба да па да уарап папана кулырғанда а лем
шабаду и дуба да па да уарап папана да
шабаду и дуба да па да уарап папана да
оз геше бірэн ге боинганда ду ду
оз геше бірэн ге ha бо янганда ду ду
оз геше бірэн ге ha боинганда а я лаган се зім жүргімді тербеп
оз геше бірэн ге ha боинган да ду ду лулу

Но не только «эстрадные обработки» могут влиять на манеру пения у хоровых певцов. Нередко, когда популярные казахские народные песни исполняются хорами близко к народной манере. Иногда некоторые такие приемы могут быть «оправданы» задумкой автора, как например, использование горлового пения, характерного для кочевых культур, в обработке Г.Берекешева «Молдабайдың әні». Этот прием не только сохраняет этнический колорит, но и добавляет хоровому исполнению уникальность.

Пример 5:

«Молдабайдың әні» обр. Г. Берекешов

А Ф АН АН АН АН АН АН АН ... (simile)

У (горловое пение)

Примером удачного синтеза джазовой музыкальной выразительности с элементами казахской музыкальной традиции можно считать хоровое произведение А. Абдинурова «Қуырмаш». Основой его содержания стала широко известная детская народная игра-считалка «Куыр куыр, курмаш», которая сохранилась в различных вариантах до наших дней.

Пример 6:
«Қуырмаш» А.Абдинуров

The image shows a musical score for a choral piece. It includes four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Kazakh. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The lyrics for the Soprano part are: "Қу-ыр-ку-ыр ку - ыр-маш, ку - ыр маш... би-дай-ку-ыр, ку - ыр-маш." The Alto part has: "Қу-ыр-ку-ыр ку - ыр-маш, ку - ыр маш... би-дай-ку-ыр, ку - ыр-маш." The Tenor part has: "Қу-ыр-ку-ыр ку - ыр-маш, ку - ыр маш... би-дай-ку-ыр, ку - ыр-маш." The Bass part has: "би-дай-ку-ыр, ку - ыр-маш." There is a second system of music with lyrics: "ку - ыр-маш, би-дай-паш-га би - дай маш, та - уық тар-ға та - ры...".

Эти примеры демонстрируют, как народные песни, оставаясь верными своим традиционным корням, обогащаются эстрадными элементами, которые делают их звучание актуальным и привлекательным для широкой аудитории. В связи с этим, на наш взгляд, важно понимать, что исполнение любого репертуара не должно кардинально влиять на манеру пения — эстрадные певцы поют в эстрадной манере, оперные — в академической, народные — в народной. Так по аналогии и в хоровом исполнительстве — академические хоры — к которым относятся все профессиональные и учебные хоровые коллективы нашей страны — за основу принимают принципы академической постановки голоса, народные — народную манеру пения, а эстрадные ансамбли — эстрадную манеру пения. Связано это с тем, что приемы эстрадного пения акцентируют внимание на индивидуальности вокалиста, что противоречит принципу единого ансамблевого звучания хора. То же можно сказать и о народной манере пения, которая несмотря на свою выразительность и этнографическую ценность, неуместна в классическом хоровом искусстве, если это не заложено композитором в партитуре.

Литература:

1. Богданова Т.С. Основы хороведения: учебное пособие. — Минск: БГПУ, 2009. — 132 с.
2. Дмитриевский Б. Основы вокальной методики. Программа для вокальных факультетов музыкальных вузов. — М., 1966.
3. Мешко Н. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. — Архангельск: Правда Севера, 2007. — 126, [1] с.

4. Поляков А.С. Методика преподавания эстрадного пения. Экспресс-курс. — М.: Согласие, 2015. — 248 с.
5. Риггс С. Как стать звездой. Техника пения в речевой позиции. — М.: Guitar College, 2005. — 103 с.\
6. <https://bpct.ru/#:~:text=%C2>)
7. <https://bpct.ru/playbill/repertoire>
8. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE>
9. <https://www.mezzo.kz/about>
10. <https://youtu.be/kI3-G16d7K0>
11. <https://www.youtube.com/watch?v=sgkb8t3J-fg&list=PLilAI8INa6jwI0AmdWAKU4d8U5Mih2oeF&index=1>
12. <https://youtu.be/2zojxmCuEK0?si=LniEBTYATF2vaNEH>
13. <https://www.youtube.com/watch?v=fihkiRATqRs>
14. <https://youtu.be/3CJ8jZ2DZDo?si=AbHbTEifXEOsEpV9>
15. <https://youtu.be/jo1kxUyni1A?si=vdXpBy6a4BgXIexS>

Saparova L.K.

**S. YERKIMBEKOV'S CONCERT PIECE "VOCALIZATION"
IN THE VIOLINIST'S EDUCATIONAL AND
PEDAGOGICAL REPERTOIRE**

Сапарова Л.К.

магистр искусствоведческих наук

**КОНЦЕРТНАЯ ПЬЕСА С. ЕРКИМБЕКОВА «ВОКАЛИЗ»
В УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУРЕ СКРИПАЧА**

Скрипичная музыка Казахстана пополняется концертами, сонатами, разножанровыми сочинениями малой формы, написанными современными композиторами. Особое место среди них занимает концертная пьеса С. Еркимбекова «Вокализ», получившая популярность в исполнении яркого мастера скрипичного искусства, Народной артистки РК А. Мусахаджаевой. Творчество известного казахстанского композитора Серика Еркимбекова характеризуется ярким мелодизмом, свежестью интонаций, «эмоциональной насыщенностью, экспрессией, стройностью формы, органичным синтезом интонаций и мелодики традиционной музыки, фольклора с современной композиторской техникой» [1, с.43].

В истории музыкальной культуры есть немало примеров, когда из крупных произведений композиторов отдельные номера становятся самостоятельными опусами, получают популярность на концертной сцене не только в оригинале, но и в исполнительских транскрипциях. Таким произведением стала концертная пьеса «Вокализ» для скрипки, представляющая собой сольный номер для сопрано из второго акта балета «Вечный огонь» (1985). Его впервые исполнила прославленная певица – народная артистка РК Рахима Жубатурова.

Балет «Вечный огонь» написан на героико-патриотическую тему, содержит глубокие философские идеи и мысли. Отдельные его части (например, Сюита, Вокализ) звучат на концертной эстраде до сих пор. На съездах и Пленумах Союза композиторов Казахстана, Международных форумах композиторов, на авторских концертах С. Еркимбекова неоднократно исполнялся «Пролог», «Вокализ» под управлением Заслуженного деятеля искусств РК Т. Абдрашева, дирижера А. Чейпека (Австрия) [2, с.31].

Композитор С. Еркимбеков в беседе с автором настоящей статьи 22 февраля 2009 года говорит: «Мне оказана большая честь тем, что наша прославленная скрипачка Айман Мусахаджаева обратила внимание на мое произведение «Вокализ», сделала собственную редакцию скрипичной партии, транскрипцию и исполнила эту концертную пьесу под аккомпанемент симфонического, камерного оркестра, и фортепиано» [3, с.371]. В течение 2008 года концертная пьеса «Вокализ» для скрипки и камерного оркестра в исполнении А. Мусахаджаевой прозвучала в Риме (Италия), Нью-Йорке (США), Астане (Казахстан).

Концертная пьеса «Вокализ» С.Еркимбекова, полная лирической теплоты, искренности и нежности до сих пор пленяет своей красотой слушательскую аудиторию. Введение в учебный процесс старших классов специализированных и детских музыкальных школ этого произведения не только украсит репертуар учащихся, но и будет способствовать исполнительскому росту и музыкальности будущих скрипачей.

Для первоначального знакомства с пьесой «Вокализ» С.Еркимбекова рекомендуется прослушать его в исполнении А. Мусахаджаевой (ссылки на записи предложены в приложении). После этого преподавателю сыграть это произведение и провести беседу о его характере и содержании. Произведение написано в трехчастной форме. Следует обратить внимание учащегося на то, что в истории музыки есть немало примеров, когда из крупных сочинений композитора отдельные фрагменты стали популярными благодаря исполнению на концертной сцене. В данном случае, пьеса «Вокализ» С. Еркимбекова являлась отдельным сольным номером балета «Вечный огонь».



Впервые концертная пьеса «Вокализ» для скрипки и камерного оркестра была исполнена А. Мусахаджаевой, и прозвучала в столице Казахстана и многих зарубежных городах.

Исполнительскую работу над пьесой необходимо начать с основной темы. Это лирическая, непрерывно льющаяся красивая мелодия, является приметой стиля композитора. Широкая, непрерывно льющаяся мелодия пьесы, написанная как воспоминание, с длительным подъемом к вершине, звучащая на трех струнах (ре-ля-ми) у скрипки, поражает своей красотой:

С учащимся можно пропеть мелодию, остановиться на ее выразительных элементах и дать понимание термина «кантилена». Как известно, кантилена означает певучесть, мелодичность исполнения, а также выразительность воспроизведения мелодического рисунка на инструменте. Отсюда, до учащихся нужно донести, что чистое и выразительное пение может способствовать и красивому звукоизвлечению. В этом случае можно спеть вместе с учащимся либо прослушать пьесу «Вокализ» в вокальном исполнении.

Добиться льющегося и протяжного исполнения можно отработав неотрывного ведения смычка при переходе со струны на струну. Для этого можно провести с учащимся работу над распределением смычка в легато и деташе в разных частях смычка, а также отработать переходы, смену позиции. Такая работа должна привести к портаменту, способу исполнения при котором следующий звук берется не сразу, а как бы плавно переходит к нужной высоте.

Мелодическое развитие темы проходит длительный этап подъема к вершине на трех струнах (ре-ля-ми), и благодаря этому возникает впечатление «бескрайности» звукового потока. При этом необходимо провести работу над качеством звука в левой руке. В этом отношении важна работа над вибрацией, которая требует разнообразного звукоизвлечения. Так, при проведении начальной темы, широкая вибрация придает ей жизненность и мелодичность.

Вместе с начальной работой над пропеванием темы, предложенные методы работы, могут способствовать красивому и выразительному исполнению мелодии. При этом важное значение имеет чистота интонирования, а также сила нажатия пальца на струну. Во взаимодействии с правильным ведением смычка со струны на струну и широкой вибрации это способствует выразительному и эмоциональному исполнению.

В этом видится внимание к интерпретации А. Мусахаджаевой, которая стремится вокализировать скрипичную партию. Она акцентирует внимание на таких штрихах как портаменто, многообразие выразительного интонирования, декламационность, вибрация. Именно такое исполнительское многообразие будет способствовать созданию красочной и эмоционально богатой мелодии.

На завершающем этапе работы над проведением главной темы, можно еще раз обратиться к фрагментарному прослушиванию пьесы в исполнении А. Мусахаджаевой и заострить внимание на агогике, артикуляции, динамике, фразировке, нюансировке, темпе, которые способствуют созданию яркого музыкально-художественного образа. После прослушивания необходимо закре-

пить с учащимся исполнительский план проведения темы, которая способствует созданию музыкально-художественного образа пьесы.

В средней части пьесы меняется тональность (си бемоль-мажор является далекой для ми-мажора), темп, фактура, характер. Звучит музыкальный материал, который поражает мелодическим разливом, изложенная октавами у солирующей скрипки, и красотой гармонических созвучий оркестра: это, по сути, кульминация произведения. Важным в работе над этой частью является внимание к нюансам, динамике, темповому развитию. Так, движение к кульминации способствует fortissimo, октавное изложение на верхних струнах, увеличение темпа, которые в исполнении А. Мусахаджаевой дают сильный эмоциональный накал. Поэтому в работе необходимо проработать над октавами, которые требуют навыка растяжки левой руки, а также над чистотой интонирования.

Средняя часть, несмотря на небольшой объем, требует работы над гармоническими созвучиями. Для этого необходимо добиться жизнеутверждающего даже несколько гимнического исполнения.

Реприза сокращенная, и требует уже несколько другого исполнения главной мелодии. А. Мусахаджаева придет ей распевно – декламационный характер исполнения. Для этого рекомендуется поработать над четким произношением каждого звука. С этой целью необходимо провести работу над давлением смычка на струну, которое осуществляется плечом, а не предплечьем. Такая работа приведет к акцентировке в легатных мотивах, исполненных отдельно целым смычком четвертными нотами на динамическом нарастании.

В заключении также необходимо обратить внимание на интерпретацию А. Мусахаджаевой, которая дает кульминационный звук «си» третьей октавы на струне «ми» в динамике crescendo, что в точности отражает авторские указания.



При подготовке пьесы «Вокализ» С. Еркимбекова к концертному исполнению можно обратиться к интерпретации А. Мусахаджаевой, в которой она предлагает дополнительную кульминацию. Она значительно расширяет драматургию пьесы и придала ей возвышенное звучание. При работе над этой кульминацией необходимо обратить внимание на выразительные элементы и штриховую технику, которые способствуют созданию возвышенно-патетического образа. Так нарастанию мощности звучания служит усилением акцентировки, штрих глиссандо. Необходимо добиться плавного скольжения от одного звука к другому, которое создает колористический эффект:

В последнем сокращенном проведении мелодии темп немного замедляется, что приближено к темпу первой части. Это будет способствовать возвращению первоначального образа и некоторой умиротворенности.

Работа над исполнением концертной пьесы «Вокализ» С. Еркимбекова благотворно скажется на развитии музыкальности, слуха, интонационности, и главное будет способствовать дальнейшему становлению инициативности и художественно-исполнительским качествам учащихся.

Литература:

1. Международный форум композиторов. Буклет. – Алматы: Дауір, 2002.- 79 с.
2. Жумабекова Д. Ж., Сапарова Л. К. Концертные произведения для скрипки С.Еркимбекова. – Материалы международной научной конференции молодых ученых, студентов и школьников «IX Сатпаевские чтения». – Павлодар: Керекү, 2009. – 160 с. т.5, ч.2.
3. Сапарова Л.К. Скрипичная музыка Казахстана конца XX-начала XXI веков (исторический аспект)– Астана, 2010. Монография.
4. Жумабекова Д, Сапарова Л. Скрипичные произведения современных композиторов Казахстана и их роль в развитии музыкального образования //«Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии» Материалы международной научно – практической конференции (Алматы, 5-7 мая 2009 г.). – Алматы: КНК им.Курмангазы, 2009. – 493 с.
5. Кожамкулова Б.С. Методико-исполнительский анализ скрипичных композиторов Казахстана. Алма-Ата, Минвуз КазССР, 1982.
6. Жубанов А. Струны столетий. Алматы: «Дайк-Пресс», 2001. – 600 с.

Temirbekova A.M., Eginbaeva T.ZH.

PART OF GAINI IN TOLEGEN TOKTAROV'S OPERA

Темірбекова А.М.,

Егінбаева Т.Ж., өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор

ТӨЛЕГЕН ТОҚТАРОВ ОПЕРАСЫНДАҒЫ ҒАЙНИДІҢ ПАРТИЯСЫ

Ахмет Жұбанов өз шығармашылығы мен әрбір шығарған туындыларына аса үлкен жауапкершілікпен қарайтын, әр шығармалары алдында мың толғанатын, ерекше етіп өз ісіне аса мән беріп қарайтын нағыз өз атына лайық шебер адам. Сондықтан оның туындыларының мазмұндары бай, тақырыбы жақтарынан өзекті болып, өзіндік керемет сипатымен орын алады. Батыста және Еуропада туған, сол елдерде қалыптасқан, кеңінен дамып кеткен опера жанрының қазақ өнері мен сахнасында лайықты өз орнын алып, опера жанрына ұлтымыздың колоритін, халқымыздың рухын беріп, мәдениетіміздің өркендеуіне көрсеткіш болуы үшін, Ахмет атамыз көптеген шығармашылық ізденістерде болып, соны іске асырды. Мұндай ауыр да жауапкершілігі мол бастамасында композитор орыс халқының классик-композиторларының тәжірибелеріне жүгіне отырып, абыройлы іс атқарды. Өз бастамаларының бір кезеңі ол (соғыс жылдары) өз ісінің маманы, шебер композитор Латиф Хамидимен бір байланыста болуы. Екі композитордың қаламдары бірге қосылып, тарихи опералардың туындауына себепкер болды. Олардың “Абай” операсынан кейінгі дүниеге келген опералары соғыс жылдарынан кейінгі

туған Кеңес Одағының батыры Тоқтаров Төлегенге арнаған операсы. Бұл музыкалық-сахналық туындының либреттосын жазған да белгілі Мұхтар Әуезов еді. Операдағы басты кейіпкер генерал майор, Панфилов атындағы 28-ші гвардиялық дивизияның Талғар полкінің барлаушы автоматшысы, өз елі мен жері үшін соғыста ерлікпен қаза тапқан, дүниеден өткеннен кейін Кеңес Одағы батыры атағына ие болған-Төлеген Тоқтаров.

Ахмет Жұбановтың қазақ халық әндері мен күйлерін нотаға түсіріп, өңдеуден және оларды ұлттық оркестрге аспаптаудан бастаған композитор. Қазақтың кәсіби музыкалық мәдениетінің алтын қорына оның көптеген әндер, хорлар, «Абай» сюитасы, «Тәжік билері», «Қазақ билері» және басқа аспаптық шығармалары енгізілген. Жұбанов пен Хамидидің «Абай» операсы қазақ опера өнерінің қалыптасуы мен дамуында ерекше рөл атқарып, кеңес тындаушыларының зор сүйіспеншілігіне ие болды және қазіргі таңда ұлттық музыка өнеріміздің мақтанышы болды.

1940-шы жылдары Ахмет Жұбанов бірнеше оркестрлік шығармаларды жарыққа шығарады. Оның ішінде «Қазақ сюитасын», «Абай» операсынан 5 бөлімдік сюита, «Төлеген Тоқтаров» операсынан увертюра фантазиясын жазады. Ахмет Жұбанов Латиф Хамидимен қосылып «Абай» операсынан кейін екінші «Төлеген Тоқтаров» операсын жазады. Либреттосы қазақ әдебиетінің классигі мен қоғам қайраткері Мұхтар Әуезовтікі. Бұл опера Ұлы Отан Соғысы жылдарындағы оқиғаларға сүйемелденген. Фронт өміріндегі драмалық суреттемелер мен жеңіске және Отанды қорғауға деген ортақ ұмтылыс біріктірген өзге ұлт солдаттарының ерлік жасағандарын көрсетіп баяндайды. Операның басты кейіпкері-қазақ халқының батыр ері Төлеген Тоқтаров. Кей адамдар оның ерлік тағдырын Александр Матросовтың ерлігімен ұқсатады. Ең алғаш оның ерлігі туралы майданнан жараланып келген кездегі Совет Одағының батыры Бауыржан Момышұлы айтып келген болатын. Ал, музыкалық қайнар көзі соғысқа дейін Мәскеу консерваториясында тәлім алып оқыған, дарынды композитор Рамазан Елебаевтың «Жас қазақ» әні болды. Ең қызық фактілерінің бірі-майданда Рамазан Елебаев Төлеген Тоқтаровпен бірге бір полкте болды. Жақын досының қазасы оған қатты әсер етті. Қайтыс болғаннан кейін Кеңес Одағының Батыры атанған Төлегеннің естелігін Рамазан Елебаев жыр-реквиемінде мәңгілікке қалдырды. Рамазан Елебаевтың шығармасын алғаш рет филармония әртістері майдангерлерге ұйымдастырған концерттерінде жазушы Жүсіпбек Елебеков естіген.

Рамазан Елебаев медицина бөлімінің санитарлық нұсқаушысы болып жауынгерлермен шабуылға шыққан сайын, оқ тигендердің жарасын таңып оларға көмектесетін. Әлсін жараланған жауынгерлерді емдеп, оларға қарайласуға келгенде кейде өліктерді, окопта бомба мен снарядтармен жатқан жас жауынгер-барлаушыларды көрген кезде Рамазанның есіне Төлеген түсе берген. Төлегеннің ерлігіне арнап ән шығаруға ниеттеніп, біраз уақыт өтіп композитордың көкейіне жаңа әуен үзіктері келе бастады. Ол музыканың туу процессі екенін ұқты. Ән келген сайын өз баянын қолына алып, ыңылдап,

ұмытпас үшін айтып жүрген екен. Филормония әртістері ішінде Жүсіпбек Елебековпен кезінде бірге қызметтес болған екен. Сол жылдары Жүсіпбекпен кездесіп, өзінің көкейінде жүрген жаңа ән бар екенін және ол ән Төлегенге арналғанын баяндайды. Әнді естіген әнші Жүсіпбек қатты әсерленеді. Кең тыныспен баяу басталып, қайғыдан ашу-ызаға шарықтаған ән жоқтау сарынына ұқсас қайырмамен аяқталады. Жас қазақ әні осылай туады. Бұл ән туралы Жүсіпбек: «Мен бұл әнді шырқаған сайын кең жазықты еркін басып, таңғы шуаққа қарсы келе жатқандай боламын. Рамазанның қазасынан кейін, бұл ән бүкіл елге одан қалған мұра деп білемін»- деп айтып кеткен. Алматыға оралған Жүсіпбек Елебеков, опера және балет театрында өткен концерттердің бірінде бұл реквиемді бірінші болып орындады. Осы мезетте Латиф Хамиди оны әншіден жазып алып, кейіннен ол ән «Төлеген Тоқтаров» операсының негізгі тақырыптық түйіріне айналды.

«Төлеген Тоқтаров» 4 актілі операсының премьерасы Алматы қаласы Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театры, қазіргі Абай атындағы Қазақ Ұлттық опера және балет театрында 7 қарашада 1947-ші жылы қойылды.

Қойылым режиссеры - Күләш Байсеитова,
Қоюшы суретшісі - Владимир Колоденко,
Совет Одағының дирижеры - Григорий Столяров,
Қойылым жетекшісі - К. Жандарбеков,
Хормейстер - Л. Мельцанский

Кейіпкерлер мен сомдаған әртістер:

Төлеген - Үмбетпаев Анварбек

Баймат - Абдуллин Муслим

Зариф - Серкебаев Ермек

Жадай - Абдуллин Ришат

Люба-Жадайдың әйелі - Байсеитова Күләш

Жадайдың анасы Марфа – Ольга Симонова

Рамазан-санитар - Досымжанов Байғали

Ғайни-санитаршы - Тұрдыкулова Урия

Асан полковник - Кенжетаев Кәукен

Генерал - Абишев Ораз

Еремін - Мактағұлов. М

Канцель - Байсеитов Канабек

Унтер неміс армиясының офицері - Құрманбек Жандарбеков

Екінші, жаңа редакциясы 1963 жылы шығарылды. Режиссеры Әзірбайжан Мәмбетов, дирижеры Қазақ совет одағының дирижеры Тұрғұт Османов болды.

Опера сюжетінің ерекшелігі барлық бес суреттемеде де соғыс майданы көрсетіледі. Операда қатыгездік шайқастар, немістердің тергеу барысындағы азаптары мен өлімдер, сахнада пайда болған танктердің бірінің астына қолына гранат ұстаған Төлеген бейнесі, оның жарақаттануы - музыка арқылы жеткізу үлкен қиындықтар туғызды. Бұл опера туындауына себеп болған жағдай ол

композиторлардың майданнан келген Бауыржан Момышұлымен кездесуі. Бұл опера-Ұлы Отан Соғысы батырларының ерлігін әйгілеген ең алғаш және бірі әрі бірегей Қазақстандағы тұңғыш опералық шығармасы болды. Сюжетте жоғарыда айтылғандай Талғар полкінде болған барлаушы – автоматшы (атқыш) Төлеген Тоқтаровтың аямаған қатал соғыс жылдарында жасаған өшпес ерлігі көрсетіледі. Либреттосын жазған Әуезов соғыс кезеңіндегі дерек көзді мәліметтерге сүйене отырып, шиеленіскен шынайы оқиғаларға толған қазақтың жауынгер жігітінің өмірі мен қайсар бейнесін көрсете білді. Осы бейнеге сәйкес келген патриоттық үн мен музыкаға бай Ахмет Жұбанов пен Латиф Хамидидің бірге жазған туындысы болды. Туындыда негізгі басты кейіпкерден бөлек соғыс кезінде және одан кейін де кең тараған «Жас қазақ» әнінің авторы санитар Рамазан Елебаевтың да бейнесі мен образы ерекше суреттелген. Фронттағы көріністер қазақ аулындағы тыныш өмірімен қарама-қарсы салыстырылмалы түрде келтірілді. Ал музыкалық драматургиясы желісіндегі басты сарыны (лейтмотив) ретінде композиторлар «Жас қазақ» әні арқылы майдан жылдарындағы халықтың ортасында кең тараған «Москва» деген әнді шебер пайдаланып көрсетті. А.Жұбанов пен Л.Хамидидің «Төлеген Тоқтаров» операсы қатал, аяусыз майдан жылдары бүкіл халықты отаншыл мен патриоттық рухпен тәрбиелеуде маңызы көп болды.

Майдан өмірі мен көріністерін дәлме дәл айқын көрсеткен және әр интернационалдық ұлттан құралған әскер адамдарының, Отанын қорғау жолындағы ерлігін жеңіске жету жолындағы сенімін жеткізе білген. Опера жеңіспен аяқталғаннан кейінгі жылдардағы халық пен қоғам үшін ең маңызды оқиға болды.

«Төлеген Тоқтаров» драмалық композициясы осы мағынада үлкен қызуғышылық тудырады. Онда қазақ опера өнерінде тұңғыш рет қазіргі қазақ қызының бейнесін жасауға талпыныс жасалғаны көрінеді. Ғайни-ержүрек патриот, Төлегеннің адал досы. Неміс штабында тұтқынға түсіп, неміс фашисттерінен азап көрген ол операны қаһарлы ариясымен бастайды. «Азап от ішімдегі жеңген едім, ажалға арым сатпай көнген едім»- деп өзінің қаһарман сипатын көрсетеді. Жас ержүрек қыздың ариясы кеңестік барлаушы бейнесін драмалық түрде көрсетуді қамтамасыз етеді. Соғысқа өз еркімен келген Ғайни кездейсоқ немістердің тұтқынына түсіп қалады. Люба екеуі бір тұтқында болып, қайсар әйелдердің қайғылары ортақ болады. Олар өлсе де немістерге сатылмайтындарына ант береді. Ғайни өз ариясының ортаңғы бөлігінде өзімен бір полкте болуды армандаған сүйіктісі Төлегенге ойша үндеу айтады. Гармониялық даму айтарлықтай белсенді болып шарықтайды. Соған орай музыка да белсенді мінезді тудыртып көрсетеді. Ән кульминациясына келгенде жарқын триольдармен және ырғақты интонациямен толықтырылған. Бастапқы алғаш такттарында баяу күйзелісті әуенмен басталған ария, ортаңғы бөлігіне келгенде бүкіл диапазонды ашатын бір октава жоғары ноталармен жалғастырады. Ария төмен регистрлері мен



жоғарғы регистрді қатар алып жүреді. Алайда клавир түпнұсқасы, опера үзінділерінің сиректігінен, мәліметтің жетіспеушілігінен кей мәліметтер бойынша осы арияны “Любаның ариясы” деп те атайды, не болмаса бұл партия Ғайнидікі деп көрсетеді. Ғайни меццо-сопрано болғандықтан, бұл ария жоғарғы ноталары мен тесситурасы меццоға емес сопраноға жазылғандай көрінеді. Ғайнидің тағы бір «Мен Қазақстандық Ғайнимін» ариозосы өзі туралы айтатын жеке әні болып келеді. Ол Қазақстаннан өз еркімен майданға аттанып, медициналық батальонда қызмет етіп жатқанын баяндайды. «Мен Ғайни Қазақстан елден келдім, еркіммен жауға аттандым ерлерге ердім қан кешу дивизия өткен шақта» - деп баяндайды. Бірнеше жолдастарымен бірге барлау миссиясына шығып, тұтқынға түседі. Ариозо әуенін композиторлар халық рухында шығарған туынды. Бұл тақырып Батылдық тақырыбының рөлін орындай отырып, Ғайнидің ансамбльдік сахналардағы кейінгі мінездемесіне негіз болады. Екінші актінің бірінші дуэтіңде Ғайни жетекші рөл атқарады. Неміс офицері Канцель Ғайни мен Любаны тергейді де ештеңе айтпай, бәрінен бас тартқан қыздардың басына тапанша оқтап атуға ұмтылады. Осы сәтте Төлеген терезеден кіріп, неміс Канцельдің арқасына пышақ сұғып өлтіреді. Осы сахнада Канцельмен қақтығыс кезіндегі қыздың батыл және шешуші жауаптары осыған негізделген. Ғайни мен Любаны өлімнен аман алып қалғаннан кейін Ғайни Төлегенмен дуэт айтады. Мұндай жағдайда-азаттық пен тосын қуаныш, сүйіктісімен кездесу Ғайни әуеніне лирикалық толғанысқан сипат береді.

Жалпы Ғайни кейіпкерінің партиясын талдай отырып, кейіпкердің ержүрек те патриот, қаһарман да өжет, қайсар да батыл қыз деген мінездеме беруге болады. Ержүректілігінен бөлек оның Төлегенмен дуэттерінде лирикалық әуезді үнмен үндескендері, оның нәзік те таза ақ адам екенін аңғаруға болады. Ғайни партиясы сұрапыл майдан көрініс ішінде лирика-драмалық сюжетті және нәзік махаббат сезімдер тақырыбын қатар алып жүреді.

Сонымен композиторлар Төлеген мен Ғайни бейнелерін қазақтың мақтан тұтар батыр азаматтары ретінде сүйсіне суреттейді және оларды болашақ жастарға үлгі ретінде тамаша ария, ариозо, дуэттер арқылы жырлайды.

Әдебиет:

1. Ласточка казахской музыки//Казахстанская правда, 2006,16 июня
2. Композиторы и музыковеды Казахстана.
3. Справочник.Ред.сост.А.С.Кетегенова.АЛМА-АТА:, 1968.С.120-124
4. П.Аравин. «Ради жизни на земле». «Казахстанская правда»,26 марта 1963г.,№72 (11563)
5. «Опера о героическом подвиге» Н.Мельникова
6. «Совет одағының батыры Төлеген Тоқтаров,Герой Советского Союза Тулеген Тохтаров», Қапанов Болатбек, Өскемен: 2010 ж.

7. Қазақ опералары / Күзембай, Сара Әділгерейқызы Мұсағұлова, Гүлмира Жақсыбекқызы, Қасымова, Зульфия Маликқызы ... – Алматы : Жібек жолы, 2010. - 296 б
8. Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова [Текст]: [сборник статей, воспоминаний, отзывов : к 75-летию со дня рождения, композитора] / ; [сост.- ред. Н. С. Кетегенова ; отв. ред. Е. И. Аимбетова] ; М-во Культуры, информации и общественного согласия ; М-во образования и науки РК... – Алматы : Өнер, 2003. - 447 с.
9. Латиф Хамиди / ... – Алматы : Өнер, 2006. - 200 б., сурет.;– (Әйгілі адамдар. - Мәтін қазақ және орыс тілдерінде . . – 9965-768-51-Х (мұқ.) ссыла: <https://latifkhamidi.kz>

AbdyashimulY Aibek
Eginbayeva Toizhan

VOCAL - CHAMBER COMPOSITIONS BY N. TLENDIEV IN THE GENRE OF ETHICS, BALLAD

*Абдыашимұлы А.,
Егінбаева Т.Ж.*

өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор

Н. ТЛЕНДИЕВТІҢ ЭЛЕГИЯ, БАЛЛАДА ЖАНРЫНДА ЖАЗҒАН ВОКАЛДЫ – КАМЕРАЛЫҚ ШЫҒАРМАЛАРЫ

Нұрғиса Тілендиев – Қазақстанның музыка мәдениетінің жарқын өкілі. Оның өнері дәстүр мен қазіргі заманның синтезі болып табылады, бұл оған Қазақстанның музыкалық мәдениетінде жаңа құбылысқа айналған бірегей шығармалар жазуға мүмкіндік берді [1].

Оның музыкалық тілі бай және жан-жақты: әуезді қозғалыстың тегістігі мен кеңдігі динамикалық, ритакты пульсирленген эпизодтармен ауыстырылады. Н. Тілендиевтің шығармашылығының ауқымы халық музыкасындағыдай кең: мұнда сіз символикалық тотемиялық бейнелерді ("Аққу"), дала суреттерін ("Көш Керуен") және аңызға айналған тарихи тұлғаларды дәріптеуді, мысалы, ақын мен Батыр Махамбетке арналған шығармаларды айта аламыз.

Н. Тлендиевтің шығармашылығында вокалды - камералық жанр ерекше орын алады, олардың саны жүзден асады. Бұл туындылар композитордың лирикалық жаны, туған жеріне, дала мен тауларға деген сүйіспеншілігі, сондай-ақ әйел сұлулығына деген нәзік танданысы бейнеленген. Халық стилінде де, концерттік қазақ вальсі рухында да жазылған олар вокалистерге терең эмоционалды мәнерліліктен бастап техниканы шебер меңгеруге дейінгі өз қабілеттерінің барлық спектрін көрсетуге мүмкіндік береді.

«Қанатым» элегиясы - Нұрғиса Тілендиевтің музыкалық ойлауының тереңдігін және эмоцияларды музыкалық форма арқылы жеткізудегі шеберлігін бейнелейтін вокалдық-камералық шығармашылығының көрнекті

үлгісі. Шығарма екі тақырыптан тұрады, олардың әрқайсысының өзіндік сипаты бар.

Элегия, шығарманың жалпы көңіл - күйін бірден белгілейтін кеңейтілген кіріспеден басталады. 6/8 өлшемі музыкаға жұмсақ, тегіс вальс ритағын береді, бұл жеңілдік пен тыныштық сезімін тудырады. Кіріспе тыңдаушыны негізгі әуенге дайындайды, оны Тілендиевтің шығармашылығына тән ойлы лирика атмосферасына енгізеді. Композитор таңдаған соль мажор тональності жеңіл және қуанышты көңіл-күй сезімін күшейтеді, бұл шығарманың оптимистік түсіне баса назар аударады.

Элегияның бірінші тақырыбы тыныш баяндау түрінде ашылады. Вокалдық бөліктің әуені тегіс және айқын, оның лирикасы әуенді қайталайтын сүйемелдеумен ерекшеленеді, осылайша вокалдық бөлікке баса назар аударылады. Сүйемелдеу әуенді қолдап қана қоймай, оны органикалық түрде толықтырады, эмоционалды әсерді күшейтеді. Әуен элегия жанрына тән ойлы көңіл-күй мен нәзік қайғы-қасіретті жеткізетін жанды қарапайымдылығымен ерекшеленеді.

Вокалдық бөлімдегі екінші тақырып экспрессивті контрастка негізделген. Оның шешуші сипатына сүйемелдеуді өзгерту арқылы қол жеткізіледі: ол энергия мен драманы қосатын октавалық дыбысқа ауысады. Бұл тақырып неғұрлым сенімді және динамикалық болып көрінеді, бұл ішкі жеңу немесе жоғары мақсатқа ұмтылу сезімін тудырады. Дегенмен, негізгі кілт сақталады, ол әуенге жеңілдік береді және ұшу сезімін береді, тіпті шиеленіскен сәттерде де.

Шығарма виртуоздық үзіндімен аяқталады, онда Н. Тілендиев жарық пен көлеңкені, лиризм мен шешімділікті шебер үйлестіреді. Элегия бойында басым болатын негізгі кілт оптимистік көзқарасқа баса назар аударады және тақырыптар арасындағы тегіс ауысуларды пайдалану пішіннің тұтастығын тудырады.

«Қанатым» элегиясы - композитордың музыкалық тілдің қысқа, бірақ мәнерлі құралдарымен күрделі эмоционалды күйлерді қалай ашуға болатындығының жарқын мысалы. Бұл шығарма Нұрғиса Тілендиевтің вокалдық және камералық мұрасының байлығын көрсетіп қана қоймай, оның музыкасына қаныққан ұлттық рухтың көрінісі ретінде қызмет етеді.

«Махаббат таңы» элегиясы - композитордың тағы бір жарқын вокалдық шығармасы, онда ол қайғы мен үміт реңктеріне толы лирикалық көңіл-күйді нәзік жеткізеді. Шығарма айқын құрылымымен және оның эмоционалды мазмұнын терең ашуға мүмкіндік беретін мәнерлі әуезді тілімен ерекшеленеді.

Элегия 6/8 өлшемді арпеджирленген кіріспеден басталады, бұл музыкаға тегіс, біркелкі қозғалыс береді. Ре минор тональності төмендетілген екінші дәрежелі қолданумен ерекше музыкалық атмосфера туғызады. Бұл гармоникалық әдіс Тілендиевтің лирикалық шығармаларына тән жеңіл қайғы мен ішкі шиеленіс элементін дыбысқа әкеледі. 19 такттен тұратын кіріспе шығарманың негізгі көңіл-күйін орнатады, тыңдаушыны негізгі тақырыптарды дамытуға дайындайды.

Вокалдық партияның бірінші тақырыбы минорлы тональностте өрбиді және жұмсақ лирикамен ерекшеленеді. Әуен музыканың интимдік, ойластырылған сипатына баса назар аудара отырып, жүрекке жетеді. Әуеннің лирикалық сызығы оның қанықтылығына қарамастан, талғампаздықты сақтайтын және эмоционалды әсерді күшейтетін Фон ретінде қызмет ететін сүйемелдеумен бірге жүреді. Мұнда композитор дыбыстың нәзік нюанстарына назар аударып, толғану және сезімнің тереңдік атмосферасын жасайды.

Екінші тақырып, біріншіден айырмашылығы, шешуші болып естіледі. Оның мінезі әуендік сызықтың жоғарылауымен және вокалдық әуенге параллель жүретін сүйемелдеумен анықталады, оның экспрессивтілігін арттырады. Әуезді сүйемелдеу сызығы жоғары қарай жылжып, ұмтылыс пен жеңіл толқу сезімін тудырады. Әуеннің дәйекті сипаты шығармаға динамика қосады. Екінші тақырыптың белгілі бір көзқарасына қарамастан, ол шығарманың тұтастығын көрсететін жалпы лирикалық дыбысты сақтайды.

«Махаббат таңы» элегиясы Нұрғиса Тілендиевтің вокалдық - камералық шығармаларды жазудағы шеберлігін көрсетеді, олар форманың нақтылығына қарамастан күрделі және нәзік эмоционалдық күйлерді жеткізеді. Екінші кезеңнің төмендеуі және арпеджирленген сүйемелдеу сияқты тоналды және гармоникалық әдістерді қолдану композиторға ерекше эмоционалды бояуға қол жеткізуге мүмкіндік береді.

Н. Тілендиевтің басқа да вокалдық және камералық шығармалары сияқты бұл шығарма да дәстүрлі мотивтерді әрбір тыңдаушыға түсінікті әмбебап мәнерлілікпен үйлестіре отырып, қазақ музыкалық мәдениетінің дамуына елеулі үлесі болып табылады.

«Анам сенсің, туған жер» балладасы - Нұрғиса Тілендиевтің ең әуезді, туған жерге деген махаббатты білдіретін вокалдық-камералық шығармаларының бірі, онда композитор вокалдық партияны бай оркестрленген фортепианолық сүйемелдеумен шебер үйлестіреді. Шығарманың негізінде жарқын вокалдық және аспаптық бояулардың көмегімен берілген туған даланың бейнесі жатыр. Шығарма баллада түрінде жазылған, бұл оның драмалық негізін қалайды. Пианист екі қолмен орындайтын және үш октаваны қамтитын үзінділерге негізделген кеңейтілген концерттік кіріспе тыңдаушыны бірден ауқымды музыкалық кеңістікке әкеледі. До минор тональності музыкаға тереңдік береді, шығарманың қайғылы және лирикалық бояуын баса көрсетеді.

Кіріспеден кейін басталатын вокалдық бөлім балладаның негізгі тақырыбын ашады. Дауыс даланың үстінде қалықтап, оның шексіздігін жеткізгендей. Вокалдық желінің лирикасы мен мәнерлілігі қазақ халық музыкасының элементтерімен ерекшеленеді, бұл туралы айнымалы өлшемдерді қолдану (6/8 және 9/8) айтады. Ұлттық музыкалық мұраға тән бұл әдіс шығармаға ерекше шынайылық береді.

Балладаның бірінші бөлімі эмоционалды тереңдікті вокал арқылы жеткізуге бағытталған. Әуен мәтіннің лирикалық табиғатын баса көрсете отырып, тегіс, бірақ ішкі шиеленіспен ашылады. Дауыс оқиғаны айтып тұрғандай,

әр фраза қайғы мен туған жерге деген сүйіспеншіліктің нәзік көлеңкесін алып жүреді. Вокалдық сызық сүйемелдеумен тығыз байланысты, ол өзінің қанықтылығына қарамастан, дауысты өшірмейді, керісінше оған мәнерлі фон жасайды.

Балладаның екінші бөлігінде вокалдық бөлік динамикалық болады. Композитор сүйемелдеуге өзгерістер енгізеді: пианисттің оң қолындағы жылдам он алтыншы ноталар шегіртке шырылдауын бейнелейді, ал сол қолындағы тақырыптың параллель қозғалысы шөптердің сыбырлауы мен дала желінің дыбыстық үлгісін жасайды. Бұл бөлімдегі вокал жел соққандай еркін естіледі, бұл даланың шексіздігі туралы әсерді күшейтеді.

«Анам сенсің, туған жер» балладасы - бұл тек вокалды - камералық шығарма ғана емес, дауысы идеяның басты экспоненті болатын шынайы өнер туындысы. Вокалдық партия орындаушыдан тек техникалық дағдыларды ғана емес, сонымен қатар эмоционалды мазмұнды терең түсінуді талап етеді. Мұнда дауыс оқиганы айтып қана қоймай, әр тыңдаушы табиғатпен және туған жерімен байланысты сезінетін атмосфера жасайды.

Вокал мен сүйемелдеудің күрделі өзара іс-қимылы, өзгермелі көлемді пайдалану және гармоникалық шешімдердің байлығы бұл туындыны қазақ вокалдық камералық музыкасының ең жарқын үлгілерінің біріне айналдырады.

Сондай-ақ, «Көзім көрді аққудың жылағанын» балладасын қарастырайық. Нұрғиса Атабайұлының табиғатқа деген сүйіспеншілігі мен байқампаздығы оны терең мағына мен эмоционалды күшке толы шығармалар жазуға жиі шабыттандырды [2].

Бұл үш бөлімнен тұратын шығарма, онда Нұрғиса Тілендиев лирикалық вокалдық сызықты бай аспаптық текстурамен шебер үйлестіріп, мәнерлі музыкалық образ жасайды. Баллада аққудың символдық бейнесіне негізделген, ал кескіннің өзі қайғылы болып шықты.

Балладаның кіріспесі жұмбақ және мазасыз көңіл-күй тудыратын төменгі регистрден басталады. Фортепиано бөлігі баяу, мұқият ритақпен біртіндеп көтеріледі, бұл негізгі музыкалық бейнені ашуды меңзегендей. Бұл қозғалыс тыңдаушыны шығарманың атмосферасымен таныстырады және вокалдық партияның басталуына әкеледі.

Балладаның бірінші бөлімі вокалдық партия мен фортепиано сүйемелдеуінің тығыз өзара әрекеттесуімен сипатталады. Әуен пианисттің оң қолының бөлігінде толығымен дубляждалып, оның экспрессивтілігі мен интонациялық айқындылығын көрсетеді. Сол қолмен сүйемелдеу дыбыстың драмасын күшейте отырып, біршама мазасызмақты жеткізеді. Бұл бөлімдегі вокалдық бөлік тыныш әңгіме сияқты үнсіз естіледі, бұл шығарманы ойлану мен күту сезімімен толтырады.

Балладаның екінші бөлімі аққудың көтерілуі мен керемет ұшуын бейнелейтін әуенмен ашылады. Вокалдық сызық кеңейіп, шексіз аспанды бейнелейтін эмоционалды интонациялармен қаныққан. Сүйемелдеу әлдеқайда күрделі: оң қолдағы қуатты төрт дыбысты аккордтар және сол жақтағы

октавалар күш пен ұлылық сезімін білдіреді. Бұл партия вокалисттен музыкалық образға тән ауқым мен ұшуды жеткізу үшін ерекше шеберлікті талап етеді.

Шығарманың ортаңғы бөлігі әр түрлі аккорд құрылымымен қаныққан, ол вокалдық сызыққа қосымша қолдау көрсетеді және тыныш сәттерге керемет контраст береді. Мұнда дауыс эмоционалды тереңдікке толы еркін естіледі, ал аспаптық бөлік музыкалық бейненің күші мен энергиясын көрсетеді.

Балладаның финалы кіріспе тақырыбына қайта оралып, шығарманы төменгі регистрде бірдей сүйемелдеумен аяқтайды, бұл тұйық шеңбер сезімін тудырады. Вокалдық партия тыныштық сезімін алады, біртіндеп үнсіздікке айналады. Мұнда дауыс музыкалық кеңістікте еріп, соңғы тыныштық пен үйлесімділікті жеткізетін сияқты.

«Көзім көрді аққудың жылағанын» балладасы Нұрғиса Тілендиевтің вокалдық - камералық шығармаларды жазудағы композициялық көзқарасының нәзіктігін көрсетеді. Бұл шығармадағы дауыс эмоционалды мазмұнды жеткізуде және музыкалық бейненің тереңдігін ашуда шешуші рөл атқарады. Талап етілетін вокалдық сызық пен бай фортепиано құрылымы бұл баллададан тек техникалық шеберлікті ғана емес, сонымен қатар эмоционалды сезінуді қажет етеді.

Нұрғиса Тілендиевтің вокалдық және камералық шығармалары ұлттық және әлемдік музыкалық мәдениеттің бірігуінің жарқын үлгісі бола отырып, Қазақстанның музыкалық мәдениетінде маңызды орын алады. Олар композитордың туған жерімен, табиғатымен және мәдени мұрасымен терең байланысын, сондай-ақ оның музыка арқылы күрделі эмоционалды және философиялық бейнелерді жеткізу қабілетін көрсетеді. Н.Тілендиевтің әрбір шығармасы элегиялық әуен, лирикалық баллада немесе концерттік романсы болсын, бірегей. Оның шығармашылығы тек техникалық шеберлікті ғана емес, сонымен қатар терең адамгершілікті, тыңдаушылардың жүрегінде резонанс туғыза білуді көрсетеді. Егжей-тегжейге, вокалдық мәнерлілікке және нәзік музыкалық тілге назар аудару оның шығармаларын қазақ вокалдық музыкасының дамуына елеулі үлес қосады.

Нұрғиса Тілендиевтің вокалдық-камералық мұрасын зерделеу оның шығармашылық жолын тереңірек түсініп қана қоймай, композитордың музыкада өмір, табиғат және адам сезімдері туралы өз ойларын қалай бейнелегенін көруге мүмкіндік береді. Оның шығармашылығы қазақ музыкалық мәдениетінің байлығының тірі куәсі бола отырып, музыканттардың жана буындарын шабыттандыруды жалғастыруда.

Әдебиет:

1. Аравин, Ю. Гений XX века: Нургиса Тлендиев. Казахстанская правда, опубликовано на сайте Казинформ, 2020, https://www.inform.kz/ru/geniy-hh-veka-nurgisatlendiev_a2761541.
2. Рахимжан Н. Жизнь, посвященная музыке: со дня рождения Нургисы Тлендиева исполнилось 95 лет. Вечерний Алматы, 1 апреля 2022,

<https://vecher.kz/ru/article/jizn-posviashennaia-muzyke-so-dnia-rojdeniia-nurgisy-tlendieva-ispolnilos-95-let.html>.

3. Н. Тлендиев – Алатау сборник песен и романсов на казахском языке. Издательство «Жазушы», Алма – Ата 1972 г.
4. Н. Тлендиев – «Құстар әні» әндер жинағы. «Жалын» баспасы, Алматы – 1976.

Abenova Aida, Akparova Galiya

MUSIC FOR THE PLAY BAYAN SULU AND KOZY Korpesh BY THE KAZAKH MUSICAL AND DRAMA THEATER NAMED AFTER KALIBEK KUANYSHBAYEV

Абенова А.М.,

Акпарова Г.Т., өнертану кандидаты, профессор

**ҚАЛИБЕК ҚУАНЫШБАЕВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ МУЗЫКАЛЫҚ
ДРАМА ТЕАТРЫНЫҢ «БАЯН СҰЛУ – ҚОЗЫ КӨРПЕШ»
СПЕКТАКЛІНЕ МУЗЫКА**

«Қозы Көрпеш пен Баян Сұлу» эпосы – қазақ мәдениетіндегі ең танымал және жүректі тербететін, жиі Ромео мен Джульеттамен салыстырылатын әсерлі махаббат хикаяларының бірі. Сюжеттің негізінде – Қозы Көрпеш пен Баян Сұлудың адалдық, құрбандық және тағдырмен күресу тақырыптарымен көмкерілген қайғылы махаббат хикаясы жатыр.

Эпостың заманауи қойылымдарына театр спектакльдері, мюзиклдар мен балеттер кіреді. Қазіргі уақытта режиссерлар мен жазушылар классикалық тарихты заманауи контекстке бейімдеп, жаңа сахналық шешімдерді қолдана отырып, шығармадағы түпнұсқалық мәнді сақтап қалады.

Көрнекті көркемдік бейнелеу мысалдарының бірі — Ғабит Мүсіреповтың шығармасы негізінде қойылған «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» музыкалық драмасы, Қалибек Қуанышбаев атындағы Қазақ музыкалық драма театрының сахнасында режиссер Гульназ Балпеисова тарапынан ұсынылған. Режиссердің шешімі бойынша спектакльдің атауы «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» деп өзгертілді.

«Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» трагедиясы Қ. Қуанышбаев атындағы театрында алғаш рет 2000 жылы қойылды, режиссері Әзірбайжан Мәмбетов. Ал 2013 жылы Тәуелсіздіктің 22 жылдығының қарсаңында осы спектакльге қайта мойын бұрды. Бұл жолы шығарманы жас режиссер Сайлау Қамиев мюзикл жанрында сахналады [1, 58 б.].

Гульназ Балпеисова – жас режиссер, Вахтангов атындағы академиялық театрдың көркемдік жетекшісі Римас Туминас шеберханасының түлегі бұл шығарманың сахналануына өзіне тән ерекше көзқарасын және шеберлігін енгізді. Режиссер туралы қысқаша ақпарат. 2016 жылы Гульназ Борис Щукин атындағы Театр училищесін актерлік шеберлік және режиссура мамандықтары бойынша Н. Дворжецкая мен Р. Туминастың жетекшілігімен бітірді. Евгений Вахтангов атындағы театрының сахнасында қойылған спектакльдер: Иван

Буниннің әңгімелеріне негізделген «В Париже», А. Стриндбергтің пьесасы бойынша «Фрекен Жюли», «Стефан Цвейг. Новеллы» спектаклінде «Лепорелла» новелласын және Оскар Уайльдтың «Саломея» шығармасы. Римас Туминастың көмекшісі-стажері ретінде ол А.С. Пушкиннің романына негізделген «Евгений Онегин» және Л.Н. Толстойдың «Война и мир» қойылымдарында, сондай-ақ Ж.Б. Мольердің «Мнимый больной» спектаклінде Сильвиу Пуркаретемен, М.А. Булгаковтың «Бег» пьесасында Юрий Бутусовпен бірге жұмыс істеді.

Осылайша, елеулі режиссерлік тәжірибесі бар Гульназ Балпеисова «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» музыкалық драмасының қойылымына терең түсінік пен шығармашылық көзқараспен қарады. Оның бұрынғы жұмыстары мен жинақталған режиссерлік дағдылары классикалық сюжетке жаңа көзқараспен қарауға мүмкіндік берді, қойылымға ерекше сипат беріп, кейіпкерлердің тереңдігі мен олардың эмоционалдық сезімдерін ашты.

«Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» қойылымы – бұл тек дәстүрлі эпостың интерпретациясы ғана емес, постмодернизм, символизм және ұлттық бояу элементтері қиылысып жатқан нағыз көркемдік эксперимент. Қойылым тек сюжет желісін сақтап қана қоймай, жаңа мәндер қосып, заманауи көрерменге ерекше сахналық шешімдер арқылы жүгінеді. Театр сыншысы Айсылу Сагитованың айтуынша, «әйгілі эпосты постмодерндік сараптауға ұшыратып, материалды жетілдірмей, керісінше, оны уақыттан тыс, ескірмейтін етіп жасап көрсетіп, режиссер бұзақы спектакль жасайды, онда кейіпкерлердің күйіп-жанған сезімдері мен лапылдаған құштарлықтары үстірт емес [1].



Сурет №1. «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» қойылымының афишасы.

Қойылымның басты ерекшеліктерінің бірі – оның визуалды құрамдас бөлігі, мұнда режиссер күрделі декорацияларды, символдық костюмдер мен жарық эффектілерін қолданады. Мысалы, сахнаның ортасында ұзын бассейн орналасқан, ол қойылымның бірнеше кезеңдерінде сюжеттің әртүрлі аспектілерін бейнелейді: өмір өзенінен бастап кейіпкерлердің әлемдерін бөлетін тосқауылға дейін. Сонымен қатар, қойылымның маңызды бөлігіне музыкалық интерпретациялар кіреді, олар кейіпкерлердің ішкі сезімдерін ашып көрсетеді.

Қойылымдағы көптеген көріністер терең символдық мағынаға ие. Мысалы, Баян Сұлу мен Қозы Көрпешті бейнелейтін ағаш пен жолбарыс өздерінің мәдени архетиптерімен байланысты табиғат күші ретінде көрсетеді. Режиссер бұл бейнені олардың махаббаты жер бетінен тыс екенін көрсету үшін пайдаланады.

Қойылымда музыка басты орын алады және махаббат драмасының атмосферасын құрудың ең маңызды элементі болып табылады. Бұл спектакльде «Малердің № 5-ші симфониясынан бастап Майкл Джексон мен Джон Леннонның шығармаларына дейін» көптеген музыка бар [2].

Спектакль атмосферасын құруда және көрермендерді қазақ халқының мәдениетіне терең бойлау үшін халық аспаптар ансамблімен толықтыру аса маңызды рөл атқарады. Ансамбль музыкалық сүйемелдеуден бөлек оқиғалардың драматизмін күшейте отырып, сахна кеңістігінің ажырамас бөлігіне айналады. Халық аспаптар ансамблі Қ. Қуанышбаев атындағы қазақ ұлттық музыкалық драма театрының жаңа ғимаратында 2021 жылдың ақпан айында құрылды. Халық аспаптар ансамблінің дирижері әрі жетекшісі Мәдениет саласының үздігі – Мырзақұлова Маралжан Қазбекқызы [3].

Ансамбль театр қабырғасында жеке концерттер қойып, спектакльдерді сүйемелдеумен айналысады. Домбыра, қобыз, прима-қобыз, шертер, баян, саз сырнай, сыбызғы сияқты халық аспаптарынан бөлек бас-гитара, барабан жинағы және флейта сынды аспаптардың қосылуы ансамбльдің музыкалық диапазонын кеңейтті. Бас-гитара мен барабан жинағы заманауи элементтерді қосып, дәстүрлі музыкаға жаңа реңк берді. Бұл өзгерістер ансамбльдің шығармашылығын байытып, жастар арасында ұлттық музыкаға деген қызығушылықты арттыруға көмектеседі. Ансамбль репертуары халық күйлері мен әндері, фольклорлық және классикалық шығармалармен қатар қазіргі заманғы жанрларды қамтып, тыңдармандарға қызық болып табылады. Аспапта орындаумен қатар, ансамбль мүшелері авторлық шығармалар жазатын жас композиторлармен ерекшеленеді.

Ансамбль 17 талантты жас музыканттардан құралған. Ансамбль мүшелерін атап өтсек: Сахы Нұрболат, Жиеналин Дастан, Қайырбек Әлібек, Хамзин Данияр (домбыра); Абенова Аида, Қабиева Дариягүл, Жақыпбек Мәнсия, Хуан Ажар (прима-қобыз); Нұрлан Әлемгүл (қобыз); Бағдат Алтынай, Санабаева Аружан (шертер); Самифолла Бекзада (жетіген); Абдикеев Тимур (сырнай), Имашева Ақбота (флейта), Шөкенов Темірлан, Шәріп Бидаулет (ұрмалы аспаптар), Таңатаров Данияр (бас-гитара).

Қойылымда ансамбль құрамына енген дәстүрлі қазақ аспаптарының үні мен заманауи музыкалық композициялар үйлесім табады. Бұл ерекше үйлесім көрермендерді ежелгі қазақ мәдениетіне баулуға, сондай-ақ қойылымға әмбебап сипат беретін жаңа, заманауи бірлестіктер құруға мүмкіндік береді.

Алғашқы сахналардың бірінде, барлық кейіпкерлер сахнада қараңғылықта қозғалмай тұрған кезде, глюкофон мен singing bowls (ән салушы тостаған) аспаптарының дыбыстары естіледі. Бұл аспаптар ғарыштық кеңістік пен мистикалық әлемнің атмосферасын қалыптастырады, сюжет арқылы көрермендер осы әлемге саяхаттайды. Музыка екі әлем – жер беті мен рухани әлем арасындағы көпір ретінде қызмет етеді, бұл оқиғаның кейіпкерлері өмір мен өлімнің шекарасында тұрғанын еске салады.

Халық аспаптар ансамблі Құрманғазының «Кісен ашқан» күйін орындап жатқанда, Қарабай мазасыз ұйқыға кетеді. Сахна құпиялы бейнелерге толы: іштері от сияқты жарқырап жанып тұрған баяу қозғалыстағы аяғы ауыр әйелдер. Олардың Қарабайға жақындауы оның ішкі қорқынышы мен аландаушылығын тудырады, бұл сахнадағы шиеленісті күшейтеді.

Жантықтың музыкалық тақырыбы ерекшеленіп тұрады – бұл теріс кейіпкердің әрбір қадамы қобыздың өткір дыбыстары мен жетіген аспаптарымен сүйемелденеді. Бұл музыкалық элементтер басқа сахналардан бөлек естіледі, оның зұлымдық рөлін айқындап, контрастты болып келеді.

Спектакль барысында Мәскеу композиторы Олег Синкин жазған Вахтангов театрының «Саломея» қойылымынан музыкалық үзінді орындалады.

«Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» қойылымына «Саломея» спектаклінен музыканы енгізу – қызықты көркемдік тәсіл. Бұл тәсіл ерекше көңіл-күй қалыптастыру немесе көрермендерге эмоциялық әсерді күшейту үшін қолданылуы мүмкін. Алайда, бұл шешім маңызды көркемдік және мәдени астарларды қамтиды, оларды ескеру қажет. Құштарлық, бұзылу және трагедия тақырыптарымен байланысты «Саломея» музыкасын Қозы Көрпеш пен Баян Сұлу арасындағы қарым-қатынастың эмоциялық немесе символдық аспектілерін айқындау үшін пайдаланылуы мүмкін.

Карабай мен Жантық арасындағы диалог сахнасында «Саломея» композициясының үзіндісі орындалады – қыл-қобыз және прима-қобыз аспаптарымен бірге ұрмалы аспаптардың қосылып орындауы, сахнаға терең мистикалық және шиеленісті атмосфера қосады.

Сурет №2 ноталық мысал

Саломея 7 покрывал

О. Синкин

Баян Сұлудың жүрегіне үміттенуші кандидаттардың сахнасы Құрманғазының «Адай» күйімен сүйемелденеді. Бұл сахнада музыка маңызды рөл

атқарады. Әрбір үміткер өз күшін, дағдыларын және артықшылықтарын көрсетіп, махаббаты үшін күресуге дайын екендіктерін білдіреді. Бұл сахна кейінірек Майкл Джексонның «You are not alone» әнінің баяулатылған темпте орындалуымен айтарлықтай контраст туғызады, бұл жігіттердің арасындағы ұрыста ерекше комедиялық атмосфераны қалыптастырады.

Қызықты көркемдік шешімдердің бірі — заманауи поп-музыканың қосылуы, бұл спектакльге комедиялық және постмодернистік реңк береді. Мысалы, Жантықтың үміткерлермен танысу сахнасы «Smooth Criminal» әнімен сүйемелденеді, бұл спектакльдің осы бөлігіне ойындық және ирониялық сипат қосады.

Жетігенде орындалған «Ақ баян» халық әні Баян Сұлу бейнесінің маңыздылығын көрсетеді. Музыка оның шешуші сәттердегі рөлін айқындап, эмоциялық тереңдік қосады. Режиссер Гульназ Балпеисова басты кейіпкерлердің есімдерінің тәртібін әдейі өзгертіп, Баян Сұлуды бірінші орынға шығарады, бұл оның эпосты интерпретациялаудағы ерекше орнын айқындайды. Дәстүр бойынша эпос «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» деп аталады, бірақ атаудағы акценттердің өзгеруі режиссердің басты кейіпкердің ішкі

дүниесі мен трагедиясына назар аудару ұмтылысын білдіреді. Бұл өзгеріс қазіргі заманғы көзқарасқа сәйкес, Баянды негізгі кейіпкер ретінде ашады.

Спектакльдің дыбыстық картиналары кейіпкерлердің ішкі күйін, олардың күресін, махаббатын және азаптарын бейнелеуге бағытталған. Спектакль барысында композитор ретінде танымал Олег Синкиннің шығармалары орындалады. Композитордың шығармалары тек музыкалық фон ретінде ғана емес, сондай-ақ махаббат, күйреу және трагедия сияқты мағыналардың символы ретінде қызмет етеді, бұл оларды қазақ эпосының негізгі тақы-рыптарымен жақындастырады. Спектакльдің негізгі сахналарының бірі – Қодардың Қарабайдың малына шабуыл жасауы, ол О. Синкинның «Табуны» композициясымен сүйемелденеді. Музыка агрессивті және қарқынды болып, кейіпкердің ішкі ашу-ыза мен қайшылықтарын айқын көрсетеді. Бұл шығарма тек кейіпкерлер арасындағы қақтығысты емес, сонымен қатар Қодардың жан дүниесіндегі күресті де ерекше көрсетеді, оны терең әрі көпқырлы етіп суреттейді.

Қозы мен Қодардың арасындағы жарқын және серпінді шайқас сахнасында О. Синкинның «Драка» композициясы орындалады. Қызықты ерекшелігі – түрлі-түсті құрғақ холи бояулар қолданылып, ерекше көркемдік әсер береді. Музыкадағы ырғақты соққылар мен жылдам темп оқиғаның эмоционалды жарылысы мен динамикасын айшықтап, қақтығысты жарқын әрі есте қаларлық көрініске айналдырады.

Лирикалық сахналарда О. Синкиннің шығармалары махаббат пен жақындықтың атмосферасын құрып, тыңдаушыны ерекше сезімдерге баулиды. Мысалы, Қозы мен Баян тыныштықта бақытты сәттерді өткізгенде, олардың сезімдеріне тән «Горы» атты махаббат лейтмотиві орындалады. Бұл әуен олардың бақытты махаббаттарының мәңгілік екендігін сездіреді.

Алайда музыка жиі трагедияның хабаршысы болып табылады. Қозыны өлтірген сәтте композиция кенеттен үзіліп, өлімнің келуін бейнелейтін паузамен тоқтайды. Баян мен singing bowl (ән салушы тостаған) үндері үнсіздікте орын алып, өмірдің тоқтаған пульсін бейнелейді. Баянның көз жасы «Горы» лейтмотивінің қатты дыбыстарымен бірге, оның жүрегіндегі ауыр азап пен үмітсіздікті барынша терең жеткізеді.

Спектакльдың кульминациялық сәттерінің бірі – зорлау сахнасындағы «Смерч» композициясы. Бұл сахна өз ерекшелігімен жадымызда қалады, себебі Баянның Қодармен тартып алған киімі желмен тербеліп, әдемі көрініс жасайды. Әуен біртіндеп күшейіп, драмалық шиеленісті тудырып, көрерменді трагедиялық оқиғаларға дайындайды. Бұл көрініс музыкалық сүйемелдеу арқылы толықтырылғанда, көрерменге терең эмоциялық әсер қалдырады.

Соңғы көріністер қайғы мен жоғалтудың терең сезімімен аяқталып, ғарыштық дыбыстар естіледі, бұл шексіздік пен ашық аяқталудың сезімін тудырады. Музыка тек ілесуші құрал ғана емес, спектакльдің басты кейіпкері ретінде көрерменді барлық эмоциялық өзгерістер арқылы жетелеп, терең әсер қалдырады.

Сонымен, Олег Синкиннің композициялары спектакльде тек музыкалық фон ғана емес, эмоционалды әсерді күшейтіп, кейіпкерлерді тереңірек

түсінуге көмектесетін толыққанды драматургияның бөлігі болып табылады.

Музыка спектакльді көпқабатты өнер туындысына айналдырады, мұнда дыбыстар мен әуендер кейіпкерлердің сөздері мен іс-әрекеттерімен тең маңызды оқиғаны баяндайды. Композитордың шеберлігінің арқасында әрбір сахна жарқын әрі есте қаларлықтай, көрермендердің жүрегінде терең із қалдырады.

Спектакль соңында Баян Қозының өлі денесінің жанында, оның өлімі Баянды ішкі күйзеліс пен бос кеңістікке қалдырғандай, мүсіндей тұрып қалады. Ансамбль орындауында Густав Малердің №5 симфониясы орындалады, ол біртіндеп жазбаға ауысады. Музыканың күшеюі трагедияның аяқталғанын, оның өткен шақта қалғанын білдіреді. Көрерменді терең ойға қалдырып, перде жабылады.

Қ. Қуанышбаев атындағы Қазақ ұлттық музыкалық драма театрында көрсетілген «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш» спектаклі – дәстүрлі қазақ эпостарының жаңа формада қайта ойластырылып, ұсынылуының үлгісі. Гульназ Балпеисова қазақтың дәстүрлі мәдени элементтерін заманауи музыкалық және сахналық шешімдермен үйлестіріп, классикалық театрдың әуесқойларына да, жаңа және ерекше нәрсе іздегендерге де қызықты боларлық ерекше туынды жасады.

Қойылымдағы музыка спектакльдің ажырамас бөлігі болып табылады, ол драматизмді күшейтіп, көрермендерге кейіпкерлердің сезімдерін тереңірек түсінуге көмектеседі. Дәстүрлі аспаптар мен қазіргі заманғы композициялар арасындағы үйлесім ерекше атмосфера жасайды, көрермендерді махаббат пен өлімнің араласқан мистикалық әлеміне батырып, оқиғаның уақыттан тыс жалғасатынын сездіреді.

Әдебиеттер:

1. Әбединова С. Театрға тағзым. Монография. 1 кітап. – Алматы: «Ақжүніс» баспасы, 2016. – 272 б.
2. Сагитова А. Казахская классика на современной сцене //Петербургский театральный журнал. <https://ptj.spb.ru/blog/kazakhskaya-klassika-na-sovremennoj-scene/>
3. [Электрондық ресурс]: Қалибек Қуанышбаев атындағы Қазақ ұлттық музыкалық драма театры. – Қолжетімді: <https://kaztheatre.kz> (қараған күні: 25.12.2024)

Abilhairova N.Zh., Kurmangalieva M.S.

KUDDUS KUZHAMYAROV: THE ROLE OF CLASSICAL MUSIC IN THE DEVELOPMENT OF KAZAKHSTAN

Абілхайырова Н.Ж.,

Курманғалиева М.С., өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры
**ҚҰДДЫС ҚОЖАМИЯРОВ: ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ КЛАССИКАЛЫҚ
МУЗЫКАНЫҢ ДАМУЫНДАҒЫ РӨЛІ**

Құддыс Қожамияров – Қазақстандық композитор, педагог және музыка қоғамының қайраткері. Ол тек қазақстандық музыкалық мәдениеттің ғана

емес, сонымен қатар ұйғыр мәдениетінің де дамуына ықпал еткен тұлға. Ұйғыр халқының музыкалық өнері мен қазақ музыкасының синтезін жасаушы, қазақтың ұлттық фольклорын дәріптеген композитор ретінде танылған Қ.Қожамяровтың ректорлық қызметі мен музыкалық шығармашылығы Қазақстанның мәдени өмірінде үлкен орын алады. Осы мақалада Құддыс Қожамяровтың Қазақстандағы музыкалық білім беру жүйесін дамытуға қосқан үлесі, опералары мен шығармаларының музыкалық мәні, сондай-ақ оның ұлт музыкалық мәдениетінің қалыптасуына қосқан елеулі ықпалы қарастырылады.

Құддыс Қожамяров 1918 жылы 21 мамырда Алматы облысы, Еңбекшіқазақ ауданындағы Қайназар ауылында дүниеге келген. Ол өзінің алғашқы музыкалық білімін Алматы музыкалық училищесінде алған, бұл оқу орнын 1939 жылы фортепиано класы бойынша аяқтады. Ұлы Отан соғысы жылдарында Кеңес армиясы қатарында қызмет атқарған Қ.Қожамяров, соғыстан кейін музыкалық білімін Алматы мемлекеттік консерваториясында жалғастырды, онда композиторлық мамандық бойынша профессор Е.Г. Брусилковскийдің жетекшілігімен оқыды. Кәсіби білімін одан әрі жетілдіру үшін Мәскеу консерваториясына барып, атақты профессор В.Я. Шебалиннен композиция өнерін үйренді.

Қ. Қожамяровтың шығармашылық жолы тек ұйғыр музыкалық мәдениетінде ғана емес, сонымен қатар кең ауқымда, өзінің Отанында да, шет елдерде де кең танылды. Оның шығармашылығында ұлттық нақыштар мен әлемдік музыкалық дәстүрлерді үйлестіре білуі оны халықаралық деңгейде танымал етті. Мәселен, оның «Чин-Томур» балеті мен симфониялық сюитасы көптеген шетел сахналарында орындалып, жоғары бағаланды. Сонымен қатар, композитордың оркестрмен бірге орындалатын труба концерті мен камералық оркестрге арналған симфониясы да үлкен ықыласқа ие болды.

Құддыс Қожамяров тек шығармашылықпен айналысып қана қоймай, қоғамдық және педагогикалық қызметтерді де абыроймен атқарды. Ол Алматы консерваториясының ректоры (1957-1967), композиция кафедрасының профессоры және меңгерушісі (1969-1991) болды. Сондай-ақ, Қожамяров Қазақстан Коммунистік партиясы Орталық Комитетінің мүшесі (1961-1967), КСРО-ның әдебиет және өнер саласындағы Лениндік сыйлығы жөніндегі комитеттің мүшесі (1959-1966), Алматы халық депутаттары Кеңесінің депутаты (1954-1959) және ҚазКСР Жоғары Кеңесінің депутаты (1960-1967) қызметтерін атқарды. Ол Қазақстанның Композиторлар одағының басқарма мүшесі, кейіннен КСРО Композиторлар одағының басқарма мүшесі болып тағайындалды.

Қ. Қожамяров сондай-ақ ҚазКСР республикалық сыйлықтары бойынша комитеттің мүшесі, «Родина» қоғамдық ұйымының басқарма мүшесі және шет елдермен достық қоғамының белсенді мүшесі болды. Оның музыкалық өнердің дамуына қосқан үлесі орасан зор, ол бұл туралы жиі мақалалар жазып, баспасөз беттерінде жариялап отырды.

Құддыс Қожамияров – өз заманында өнер мен қоғамда үлкен із қалдырған, нағыз халық қайраткері, ұстаз әрі көрнекті тұлға. Оның шығармашылық мұрасы, әсіресе Қазақстанның тәуелсіздік алған кезеңіндегі көп ұлтты мәдениетінің дамуына қосқан үлесі ерекше. Қожамияровтың туындылары бүгінгі күні де еліміздің музыкалық мәдениетінің құнды және ұмытылмас байлығына айналды.

С.Ә. Күзембай «Қазақ опералары» кітабында Қ.Қожамияровтың шығармашылығы туралы былай дейді: «Композитордың шабытты музыкасы, терең менгерілген өзіне жақын ұйғыр халқының рухани дәстүрі ежелгі жазбаларды және тынымсыз заманауи өмірді жан-жақты қамтуға мүмкіндік береді. Ұйғыр ауыз мәдениетінің стильдік және жанрлық ерекшелігін игеріп, оның музыкалық-поэтикалық негіздерінің жаңа қырын тауып, алуан түрлі тақырыптар мен сюжеттерді жазып, композитор көп ұлтты Қазақстан мәдениеті музыкасының асыл қазынасын айтарлықтай байытты» [6, с.122]

Қазақ музыкалық-ауызекі поэтикалық дәстүріне негізделген туындылар қатарында Қ.Х. Қожамияровтың 1972 жылы жазған «Қазақ биі», 1986 жылғы «Екі күйі» және 1958 жылы эстрадалық оркестрге жазылған «Қазақ биі» сияқты шығармалары ерекше орын алады [5].

Сонымен қатар, қазақ мәдениетінің әсері мен оның іздері басқа жанрларда да көрініс табады. Мысалы, композитордың шығармашылығында ұлттық дәстүрлер мен қазіргі заманғы музыкалық үрдістердің үйлесімі айқын байқалады. Олардың ішінде 1960 жылы Нұрғиса Тілендиевпен бірлесіп жазылған опера «Алтын таулар», 1953 жылы жазылған драмалық спектакльге арналған музыка «Алия Молдағұлова», 1970 жылы жазылған «Семиречье гүлде» ораториясы, А. Тажибаевтың сөздеріне жазылған «Алатаудың ойлары» хор поэмасы, Ж.Жабаевтың сөздеріне жазылған «Жалғызаттың әні» және М. Алимбаевтың сөздеріне жазылған «Алматы – көрікті астана» хоровые шығармалары да бар [1].

Қ. Қожамияровтың өткен және қазіргі шығармаларының жарқын образдары кәсіби музыка өнерінің әртүрлі жанрында жазылды. Оның «Назугум» (К. Хасановтың либреттосы, 1956), «Алтын таулар» (Н.Тілендиевтің авторлығымен қоса, Қ.Байсейітов пен Қ.Шаңғытбаевтың либреттосы, 1960), «Садыр Палван» (М.Абдурахмановтың либреттосы, 1977), опералары, симфониялық дүниелері, «Ризвангүл» поэмасы (1950), «Мэшрәп» (1972), «Песн о свободе» (1954), «Ватан» және басқалары осындай стильде жазылған [6,с.124]

Арнайы тапсырыспен жасалған Қазақстан мәдениетінің жетістіктерін айқын көрсететін туынды – Н. Тлендиев пен К. Қожамияровтың «Алтын таулар» операсы, 1960 жылы аяқталған. Сол жылы опера Абай атындағы Қазақ мемлекеттік опера және балет театрының сахнасында қойылды. Алайда премьерадан кейін ол репертуардан алынды. Дегенмен, премьерадан кейін, бұл опера симфониялық оркестр, камералық хор, елордалық филармония солистерінің орындауында аталған туынды концерттік нұсқада қайта қойылды. «Алтын таулар» опера жанрында жазылған Нұрғиса Тілендиевтің жалғыз туындысы болса, Құддыс Қожамяровтың қазақ композиторымен

біріге жазған тұңғыш шығармасы. Басты әрі негізгі партияларды: Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткерлері Қияқбай Асанбаев, Татьяна Хасьянова, Азамат Жылтырғузов орындады. Бұл туындыны қайта жаңғырту идеясы Е. Рахмадиев атындағы Астана филармониясының директоры Сәкен Абдірахмановқа тиесілі. Қоғамдық және отбасылық драмаға негізделген бұл опера туралы, концерттік қойылымды дирижерлеген Астана қаласы әкімдігі мемлекеттік филармония симфониялық оркестрінің бас дирижері Ерлан Бақтыгерей былай деді: «Бұл әлі жас Нұрғиса Тілендиев туындысы дер едім. «Алтын таға, «Қыз Жібек» кинофильмдерінен алынған алғашқы әуендері құлаққа өте жағымды, ұғымды да, таныс саз» -, дейді [2].

Жарты ғасырдан астам уақыт өткен соң опера тыңдарманға қайта оралды, әзірге тек концерттік орындауда. Либретто күрделі: малшы-көшпелі Жаяу, оның әйелі Халима, бес жасар ұлы Әли және сәби қызы Жаухар көшіп кетуді жоспарлайды, бірақ коллективтендіруден құтылу үшін қар көшкіні малшыны және оның отарын жыраға алып кетеді. Халима мен Жаухар аман қалады, Әли де ғажайыппен тірі қалады, бірақ анасы мен әпкесінен бөлек. Оны геологиялық экспедицияның жетекшісі Орлов тауып, кейін асырап алады.

Жылдар өтеді, тың эпопеясы басталады. Мәскеуден тың жұмысшылар қатарында жас агроном Олег Орлов келеді. Бірқатар оқиғалар орын алып, финалында қартайған профессор Орлов өзінің Қазақстанда болған кезеңін, қазақ баласы Әли – Олег туралы баяндайды. Халима жоғалған ұлын табады, Жаухар – бауырын. Туынды сол уақыттардың дәстүрі бойынша аяқталады – Коммунистік партияға деген мадақтаумен, халыққа жарқын болашаққа жол ашқаны үшін алғыс айтады [4].

Құддыс Қожамияровтың музыкалық білімін жетілдіру жолындағы алғашқы қадамы оның көрнекті ұстазы, профессор Евгений Григорьевич Брусилловскийдің басшылығымен Алматы консерваториясында алған білімінен кейін жалғасты. Консерваторияны тәмамдаған соң, Қ. Қожамияров кәсіби шеберлігін арттыру мақсатында Мәскеу консерваториясында білім алу үшін екі жыл бойы оқып, өзінің музыкалық дағдыларын әрі қарай жетілдірді.

Елуінші жылдардың екінші жартысынан бастап Құддыс Қожамияров педагогикалық қызметпен айналысуды бастады. Бұл қызметінде ол өзіне тән ұқыптылық пен жауапкершілік танытып, ұстаздық міндетін барынша жауапкершілікпен атқарды. Құддыс Қожамияровтың педагогикалық жұмысында оның асқан қажырлылығы мен жаңа қоғамды құру жолындағы ұстанымдары айқын көрініс тапты. Ол тек кәсіби білім беру ғана емес, сонымен қатар болашақ композиторларды кең ауқымды мәдени және қоғамдық міндеттерді түсініп, шығармашылық тұрғыдан дамытуды да мақсат етті.

Құддыс Қожамияровтың студенттерге деген ықылас пен қамқорлығы, олардың шығармашылық қабілеттерін дамытуға бағытталған жұмыстарын ерекше атап өтуге болады. Мысалы, оның жетекшілігімен білім алған студенттер Баяхунов пен Базарбаев, қазіргі таңда өздерін кәсіби композитор

ретінде танытып, музыкалық шығармашылығымен ғана емес, сондай-ақ өнер мен қоғамдық қызметтің өзара байланысын терең түсініп, республика мәдениетінің өркендеуіне қомақты үлес қосып отыр. Бұл студенттердің шығармашылық табыстары, олардың жоғары азаматтық және кәсіби ұстанымдары бүгінгі күні де елдің мәдени өмірінде маңызды орын алып отыр.

Құддыс Қожамияровтың педагогикалық әдістемелері мен білім беру тәсілдері оның терең теориялық білімін және композиция пәнімен байланысқан музыкалық теорияны жан-жақты меңгеруін көрсетті. Ол композицияның негіздерін ғана емес, сонымен бірге оны жан-жақты талдай алатын және өнердің қоғамдағы рөлін түсінетін болашақ музыканттарды даярлауға ерекше назар аударды.

Құддыс Қожамияровтың педагогикалық қызметі, әсіресе, композиторлық шығармашылығында коммунизм құрылысшыларының ерлік еңбекпен өмірін көркемдік тұрғыда бейнелеуді басты міндет ретінде қарастыруы оның шығармашылығына үлкен әсерін тигізді. Оның оқушылары мен шәкірттері, сонымен қатар музыкалық мәдениетке қосқан үлестері Қазақстан композиторларының соңғы үшінші съезінде жоғары бағаланып, олардың музыкалық ойлау және шығармашылық жаңашылдығы жұртшылықтың назарын аударды. Композитордың педагогикалық қызметінің нәтижелері шығармашылығы мен теориялық пәндерді үйлестіруі арқылы жеткен табыстары Қазақстанның музыкалық мәдениетін дамытуда айтарлықтай маңызды болды.

Жоғарыда айтылған деректерге дәлел, академик Ахмет Қуанұлы Жұбанов «Өскен өнер» кітабында «Дарындылық пен еңбекқорлық» атты тақырыпта Құддыс Қожамияровтың шығармашылығы туралы өз ойын қалдырды: «Құддыс Қожамияров – еңбекқор адам. Әкімшілік және қоғамдық жұмыстармен өте көп шұғылдануына қарамастан, Құддыс Қожамияров музыканың барлық жанрларында жемісті еңбек етуде. Бұған оның съезге ұсынған туындылары куә. Оның студенттік шақта диплом жұмысы ретінде бастап, кейін 1955 жылы сахнада қойылған «Назугум» операсы Қазақ әдебиеті мен өнерінің 1958 жылғы Москвадағы онкүндігінің программасына енгізілді. Ал Құддыстың Нұрғиса Тілендиевпен бірлесіп жазған екінші операсы тың жерлерді игеру тақырыбына арналды. Бұл операның творчестволық жетістіктері СССР Композиторлар одағы секретариатының 1960 жылы декабрьде Алматыға келіп өткізген жиынында атап көрсетілді. Композитор Құддыс Қожамияров республиканың көрнекті өнерпаздарының бірі болып табылады. Оның жекелеген туындылары Совет Одағына және одан тыс жерлерге мәлім болды [3, б.124-126].

Құддыс Қожамияров – Қазақстан музыка мәдениетінің аңызға айналған тұлғасы. Оның бай шығармашылық мұрасы ұйғыр музыкасының дамуына ғана емес, сонымен қатар Қазақстандағы өнердің өркендеуіне де айтарлықтай үлес қосқан маңызды кезеңді құрайды. Композитор ретінде оның еңбектерінің мәні тек бірінші кәсіби ұйғыр композиторы болғанымен шектелмей, сонымен бірге ұйғыр кәсіби музыкасының негізін қалаушы болуында. Құддыс Қожамияров өз шығармашылығында ұлттық дәстүрлер мен заманауи музы-

калық үрдістерді органикалық түрде ұштастыра білген. Осылайша, оның шығармалары қазақ және ұйғыр мәдениеттерінің өзара ықпалдастығын тереңінен көрсетіп, екі халықтың музыкалық мұрасын байыта отырып, кең ауқымда танылды.

Әдебиеттер:

1. Акеньтева С. Композиторская деятельность Куддуса Кужамиярова: <https://musicnews.kz/kompozitorskaya-deyatelnost-kuddusa-kuzhamiyarova/>
2. Елордада «Алтын таулар» операсының тұсауы кесілді: <https://youtu.be/ZRJOaTpy2Ew?si=omi5WBeE7n92Z0ee>
3. Жұбанов А.Қ. Өскен өнер. – Алматы: Ғылым, 1985. – 248 б., 124-126 Б.
4. Кадыров Б. Возвращенная жемчужина выдающегося композитора прозвучала в Национальной картинной галерее: <https://kazpravda.kz/n/vozvrashchennaya-zhemchuzhina-vydayushchegosya-kompozitora-prozvuchala-v-natsionalnoy-kartinnoy-galeree/>
5. Казахстанская энциклопедия. К. Кужамьяров: http://ru.encyclopedia.kz/index.php/Кужамьяров,_Куддус_Ходжамьярович
6. Күзембай С.Ә., Қазақ опералары. – Алматы: «Жібек жолы», 2010. – 296 б. 122-124 Б

Abraev Ruslan, Kuzbakova Gulnara

REQUIEM IN THE WORKS OF SOVIET COMPOSERS

Абраев Р.Б.

Кузбакова Г.Ж., кандидат искусствоведения

РЕКВИЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Принятие русской культурой нового для себя католического жанра во многом было предопределено двухвековой традицией создания в русской музыке произведений *in memoriam*. Значительные по яркости и художественному своеобразию сочинения «памяти» были созданы П.Чайковским, С. Рахманиновым, А. Аренским, Д. Шостаковичем и другими.

Как и в реквиеме, обращение композиторов к сочинениям мемориального характера вызвано особой жизненной ситуацией — смертью человека или гибелью людей в трагических обстоятельствах. Таким образом, фактором, определяющим появление реквиема именно в недрах мемориальной музыки, стала схожесть образно-смысловых составляющих.

В 30-е годы XX века впервые появляется целый ряд траурных хоровых произведений нового типа, обобщающего характера, отражающие нерв своего времени. В них оптимистический дух и устремленность в будущее идут рука об руку с трагическими переживаниями неизбежных утрат во имя высоких идей революции.

Основная часть таких произведений связана со смертью революционных деятелей, например, 3-я симфония – «Реквием» памяти В.И. Ленина Д. Кабалевского (слова Н. Асеева, 1933), «Реквием памяти В.И. Ленина» Л. Ходжа-Эйнатова (слова М. Светлова, 1934), «Реквием памяти С.М. Кирова» М. Юди-

на (слова композитора, 1935). Практически все сочинения написаны для оркестра с участием хора, где хоровые эпизоды представляют собой обобщенное выражение авторской идеи. В основном, произведения этого времени, так называемые реквиемы, ничего общего с каноническим жанром не имели.

Лишь вторая половина XX века стала временем становления и расцвета католического реквиема в советской музыкальной культуре. Почву для утверждения латинского реквиема подготовили серьезные сдвиги в общественном сознании, и прежде всего художественная потребность прикоснуться к вечным темам, не прячась за ширму инструментальных образов и концепций. «Взгляд на мир с высокой моральной и философской точки зрения - черта новая для многих композиторов «бывшего» государственного устройства. Отойдя от идеологических лозунгов и общественных призывов, они открыто заинтересовались вечными проблемами» [1].

Непростая историческая обстановка в советском государстве в 70-80-е годы вызвала у художников противоречивые эмоции: с одной стороны, главенствует ощущение кризиса и тупика, с другой - необходимость отыскать выход из этого состояния. Главным вопросом искусства становится вопрос о духовной сути человека, переплетенный с социальным анализом действительности.

Обращение к вечным темам и образам в искусстве данных десятилетий явилась одной из причин возрождения целого ряда старинных жанров. В связи с чем можно выделить два направления: первое - обращение к старинным ритуальным формам: мессе, реквиему, кантате; второе - усиление интереса и новое отношение к тематике, сюжетам и образам Библии.

Также, своего рода импульсом к написанию реквиемов советскими композиторами в 70-х годах стало появление в западноевропейской музыке таких произведений как «Военный реквием» Б. Бриттена (1962), реквием Д. Лигети (1965), *Requiem Canticles II*. Стравинского (1965). Все эти сочинения стали примером оригинальной трактовкой жанра, демонстрирующие индивидуальный подход к интерпретации ритуальной формы. Сложные по структуре, многозначные по смыслу, эти композиции оказались созвучными настроениям, царившим в советской музыкальной культуре.

Важно отметить, что появлению реквиемов советских композиторов предшествовали попытки преломления образного строя и семантических черт католического жанра в симфонической музыке. Симфонии Шостаковича в данном случае не единственный пример. В 1957 году А. Локшиным была написана Первая симфония (реквием на латинские тексты), что, по сути, стало симфонизированным реквиемом. Глубоко трагическая идея раскрывается композитором как драматическое взаимодействие полярных сфер, складывающееся в противоречивую картину человеческой жизни. Локшин строит композицию не в виде самостоятельных законченных номеров, а в форме вариаций средневековой секвенции *Dies irae*.

Характерной чертой музыки XX века на религиозные тексты стало значительное расширение ее образно-смыслового диапазона. Нередко это про-

исходит через совмещение канонического текста с другими литературными источниками, так возникают формы сосуществования разных языковых культур. Если в XIX веке отступление от литургического слова было явлением исключительным, то в XX композиторы смело экспериментируют с ним, принося в трактовку жанра новую идейную направленность, тем самым трансформируя его.

Отказ от латыни в литургической музыке для многих композиторов имел глубокие основания. Так, свое нежелание писать реквием на канонический текст Э. Денисов объясняет тем, что: «во-первых, <...> латынь - мертвый язык; во-вторых, я не мог избрать его в качестве основы своего сочинения; поскольку на традиционный текст реквиема уже написано множество замечательных, великих произведений» [2]. Отрицательное отношение к латинскому тексту высказал и Г. Канчели, получив заказ на сочинение реквиема: «Канонический латинский текст был для меня абсолютно неприемлем, потому что это заранее заданная форма, то есть опять-таки оковы» [3].

Полярной точки зрения придерживаются композиторы, которые остановили свой выбор на каноническом тексте католической литургии. Латинский язык означал преемственность традиций Римской церкви. Само обращение к литургическому тексту приносит в реквием, как и в другие близкие по природе жанры, особый колорит звучания. Известно высказывание И. Стравинского о латыни, в связи с работой над оперой «Царь Эдип»: «Какая это радость сочинять музыку на условный, почти что ритуальный язык, верный своему высокому строю!... Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом» [4]. Как и Стравинский, большое значение воздействию латинского языка на слушателей придавал и А. Шнитке. «Латинский текст несет некую магическую нагрузку. Его воздействие сильно на человека, знающего подробности, смысл каждого слова, и на непосвященного. Это уже музыка сама по себе» [5].

Для многих композиторов литургическое слово является не только специфическим выразительным элементом, но и играет важную конструктивную роль в драматургии. Так, для А. Караманова обращение к латинскому реквиему - это «возможность проявления через каноны жанра самобытного симфонического подхода». «Просто я чувствовал, что латинский текст - это допустимо, я могу здесь размахнуться как настоящий симфонист, а тот же самый русский текст, для меня не годится» [6]. При этом композитор сохраняет все составляющие компоненты текстового канона. «Реквием мой написан на католический текст, где не упущена ни одна буква, ни одна точка - весь текст полностью. Я не посмел вольничать, сокращать его или прерывать другими текстами» [6].

Таким образом, несмотря на разность подходов композиторов к выбору текстового источника, литургическое слово остается основой жанра. Следовательно, в многообразии реквиемов, созданных во второй половине XX века, именно текст является определяющим фактором сохранения и изменения традиции жанра: от значительной близости к исходному образцу (канонический

латинский текст) до совершенно свободного музыкального толкования (смешанные тексты).

К образцам первой группы относятся реквиемы А. Караманова, А. Шнитке, С. Беринского, В. Артемова, В. Платонова (2002), С. Слонимского (2003); ко второй - Э. Денисова, А. Попова, М. Броннера (1994), А. Сильвестрова (1997).

По замыслу воплощения большинство реквиемов XX века являются «реквиемами по всему человечеству», как охарактеризовал свое сочинение Д. Лигети. Соотнесение идейного содержания со злободневными проблемами современного мира становится закономерным и актуальным явлением. В этом смысле показателен начальный замысел реквиема Э. Денисова, который задумывался композитором как «реквием нашего времени» или реквием В. Артемова, посвященный памяти жертв сталинских репрессий.

XX век также внес свои коррективы и в отношении человека к таинству смерти. Глубокие размышления над темой смерти - при этом смерти не только физической, но и духовной - становятся одной из центральных идей в содержании реквиема. Смерть, до этого рассматриваемая только как страшный, но естественный итог жизни, в новом веке получила новое прочтение. «Став в XX веке проблемой социальной, и выступая как зло, порожденное определенными формами человеческих отношений, следствием деспотической власти, смерть (вместе с утратой религиозного сознания) потеряла свой мистический облик. Она все чаще трактуется композиторами как массовая насильственная гибель» [7].

Ярким образцом индивидуального преломления канонических традиций жанра стал реквием А. Караманова. Обращаясь к вечным темам жизни и смерти, добра и зла, композитор создал произведение, в котором соблюдены все каноны жанра. При этом обращение к католической традиции он объяснял так: «это концертный реквием, но это богослужение. Это симфоническое богослужение» [6].

Среди образцов католической музыки, оригинальностью замысла и глубиной постижения литургического жанра отличается реквием А. Шнитке. С одной стороны, композитор создал произведение, продолжающее традиции жанра заупокойной мессы (текстовая основа, номерная структура, контрастная драматургия, семантика отдельных частей). С другой стороны, обращаясь к старинному жанру, композитор путем сложных полистилистических преобразований выводит его на новый уровень. В произведении ярко проявились основные черты, характеризующие современный этап развития реквиема.

При всей близости к канону формы произведение является новаторским - Шнитке вводит в композицию реквиема новую часть *Credo*, которая нарушает идиллическую атмосферу заключительных номеров. Это генеральная кульминация, смысловой центр всего произведения. Переосмысление традиционной концепции отразилось и на самой логике общего развития произведения - происходит перераспределение характерных для реквиема семантических функций частей (драматично звучит *Kyrie*, лирически возвышенно *Sanctus*,

сдержанно сурово *Benedictus*). Преобладание экспозиционности над развитием способствует лаконичности, ясности и строгости облика сочинения.

Продолжая традицию жанра (ведущая роль хора и органа), композитор в то же время расширяет ее возможности за счет использования новых музыкальных средств. Прежде всего, обращает внимание необычный инструментальный состав реквиема: струнная группа оркестра заменена двумя гитарами, в *Credo* композитор вводит ударную установку, в *Hostias* - электрогитару и бас-гитару. Сочетание тембров органа, фортепиано, электрогитар, духовых и ударных создает особый колорит, близкий к эстраднему стилю.

Сочинение Шнитке затрагивает острейшие проблемы современной жизни (в качестве главной — столкновение духовного и бездуховного), и характеризуется глубоким проникновением в исторический материал, как с точки зрения жанра, так и с точки зрения активного внедрения полистилистики. Исторически разные стили здесь пропущены сквозь призму индивидуального композиторского мышления.

Реквием Шнитке стал примером нового, оригинального прочтения традиционного жанра, в содержании которого переплелись философско-религиозная семантика жанра и личностные мотивы.

Ярким образцом канонической трактовки жанра является реквием В. Артемова для солистов, хора мальчиков, смешанного хора и оркестра. «Обращение к реквиему было для композитора символом сопричастности русской трагедии трагедиям мировой истории, приобщения к вечным духовным ценностям, окончательное постижение которых происходит только на пороге жизни и смерти» [8]. Сочинение написано на латинский текст, со строгим структурным следованием разделам заупокойной службы.

Исключительно концептуальное значение в реквиеме Артемова приобретает идея *Lux aeterna* — вечного света. Она реализуется как бы в нескольких этапах: собственно *Lux aeterna*, *Requiem aeternam* и заключительный *In Paradisum*. Включение Артемовым в качестве эпилога песнопения *In Paradisum* - единственный пример изображения в русской и советской музыке «небесного Иерусалима».

Примером оригинальной интерпретации жанра может служить реквием С. Беринского, который стал для композитора основой для воплощения сложной драматургической задачи: соединить эмоционально насыщенное высказывание (авторский голос) с идейным содержанием реквиема. Сохранив основные признаки жанра (латинский текст, структурную последовательность, исполнительский состав), реквием Беринского звучит как монолог, размышление о трагичности жизни и конечности бытия.

Уникальное жанровое решение представляет и реквием Э. Денисова, который можно отнести в группу произведений, основанных на совмещении различных текстовых пластов. В результате получилась сложная смысловая и стилистическая музыкальная композиция, глубоко оригинальная по замыслу и художественному воплощению.

Поэтической основой сочинения Денисова является цикл стихотворений Франсиско Танцера под названием «реквием». Композитора привлекла их общечеловеческая значимость, а также оригинальность замысла поэта - путь от рождения до смерти, воплощенный через систему слов-символов. Общечеловеческое значение этого пути, идея единства различий подчеркнуты использованием отдельных слов на разных языках - немецком, английском и французском. Композитор расширяет языковое пространство сочинения введением текстов из католической литургии, библии и канонического латинского реквиема.

Своеобразие концепции реквиема Денисова заключается в том, что, следуя поэтическому оригиналу, композитор рассматривает человеческую жизнь как цепь вариаций. Несогласие композитора с вопросом в заключительной части поэтического цикла Танцера (Бог хорошо, хорошо Бог?) послужило основанием для введения религиозных текстов. Так, ответом на вопрос является *solo* тенора из воскресной мессы: «За тех, кто ищет Свет, кто на пути веры». Подобная позиция композитора, предполагающая самостоятельное прочтение поэтического первоисточника вплоть до кардинальной перемены его идеи, характерна не только для реквиема, но и для многих других сочинений Денисова.

В произведении отсутствует драматическая сердцевина католического реквиема - *Dies irae*. Кульминацией цикла становится заключительная часть *Крест* - собственно реквием, состоящий из трех частей латинской заупокойной службы: *Requiem aeternam*, *Confutatis* (на французском языке) и *Lux aeterna*. Это смысловой центр всего сочинения, где заключительные разделы реквиема наполнены символами света и Бога - компактным, возвышенным хоровым и оркестровым *tutti*, преодолением языковой разноголосицы предыдущих частей. Следуя друг за другом, они образуют цикл в цикле (*Requiem aeternam* и *Lux aeterna* — это первая и заключительная части канонического реквиема).

Реквием Денисова не литургическое произведение, а скорее дань классической традиции. В попытке создать собственную концепцию жанра композитор делится своими взглядами на важнейшие проблемы бытия, и обнаруживает в них глубочайшие противоречия.

Анализ рассмотренных выше реквиемов показывает, что в каждом случае это индивидуальный взгляд композитора на возможности интерпретации жанрового канона, где определяющими факторами становятся оригинальность драматургического замысла, стилистические особенности художественного языка автора. Вместе с тем, несмотря на многообразие концепций, каждое индивидуальное решение направлено на сохранение традиции жанра (за исключением реквиема Э. Денисова).

Представленные сочинения принадлежат к числу сложнейших партитур нового времени, вобравшего в себя практически все новейшие техники и приемы композиции. Новые условия существования не нарушили сути канонических образов реквиема, более того, Шнитке, Беринский, Артемов стремятся

сохранить строгую выдержанность его образной системы. В таких частях, как *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Lacrimosa*, ярко прослеживаются исторически сложившиеся жанровые признаки, которые безошибочно угадываются даже при абстрагировании от текста.

Однако в результате сложного драматургического развития происходит и переосмысление отдельных частей реквиема. Так, иную трактовку приобретает *Sanctus* в реквиемах Шнитке и Артемова. Вместо привычного для этого раздела торжественного ликования звучит лирическое умиротворение.

Интересный пример представляет часть *Domine Jesu Christe* из реквиема Артемова. Композитор трактует католический текст, опираясь на традиции православных песнопений отпевания и панихиды (хоральная фактура, звучание хора *a cappella*, кадансы, завершающие каждую фразу, гармония).

Образно-тематическое содержание реквиемов советских композиторов второй половины XX века разнообразно. Исследуя этот вопрос, Ю. Габай пишет: «в каждом жанре можно выделить стабильное смысловое ядро, неизменно определяющее структурно-семантические качества всех произведений данного рода; жанровое содержание рассматривается как семантический вариант, сущностный для жанра, определяющий его специфику» [9]. Следовательно, одна из главных причин обращения композиторов к столь сложному жанру и в наши дни остается его смысловое содержание, в центре которого - размышление о жизни и смерти.

Глубокими размышлениями о человеке, живущем в переломную эпоху, о времени и судьбах Отечества проникнут реквием С.Слонимского. Как памятник еврейской культуре, направленный против всякого насилия, непонимания и равнодушия, звучит музыка «Еврейского реквиема» М.Броннера.

Ярким примером сочетания традиций и совершенно новых условий существования (на театральной площадке) является реквием В. Мартынова, который изначально задумывался как музыка к спектаклю А. Васильева «Моцарт и Сальери» и имел прикладное значение. Постановщики решили ввести в канву сюжета звучание заупокойной мессы, где музыка и действие героев представляют собой два пласта. Сочинение интересно тем, что в нем пересекаются два мироощущения, два понимания заупокойной мессы - Моцарта и Мартынова

Таким образом, реквием стал отражением трагических событий мира и человеческого бытия. В его содержании переплелись философская и религиозная семантика жанра, театральное действие и личностные мотивы.

Отличительной особенностью реквиемов XX века стало расширение его жанровой сферы. Соединяя принципы симфонического мышления с традициями жанрового канона, композиторы создают оригинальные сочинения, имеется в виду работа, как с оркестровыми тембрами, так и с элементами инструментального стиля (включение в партитуру развернутых построений, постлюдий, интермедий). Композиторы экспериментируют с оркестровыми составами, то увеличивая их до значительных масштабов (В. Сильвестров, М. Броннер), то сокращая до камерного ансамбля (А. Попов, В. Платонов).

Особым знаком реквиема нового времени стало введение в вокально-симфоническую партитуру тембра фортепиано, который трактуется композиторами и как лирический монолог - голос автора (В. Сильвестров), и как яркий звукоизобразительный элемент (А. Попов). С другой стороны, композиторы наряду с использованием современных инструментальных тембров синтезатора, электрогитары, бас-гитары, саксофона и ударных обращаются и к старинным инструментам – орган, клавесин.

Реквием прошел сложный путь адаптации на новой для себя почве, прежде чем достиг кульминации своего развития во второй половине XX века. Сама линия зарождения и укоренения жанра на советской почве естественно корректировалась не столько стилистическими устремлениями русской музыкальной культуры, сколько духовно-религиозными традициями, социальными событиями, оказавшими значительное влияние на его эволюцию.

При рассмотрении эволюции жанра реквиема можно выделить две тенденции в его интерпретации (по М. Арановскому): первая обусловлена стремлением сохранить жанровый канон (идейное содержание, латинский текст, цикличность формы, исполнительский состав), обновляя его изнутри; вторая отмечена попыткой, найти новые, альтернативные канону пути дальнейшего развития жанра.

Многообразие концепций, разнообразие форм, принципиально отличающийся подход к выбору текстовой основы стали проявлением широких возможностей творческого самовыражения композиторов в их глубоко личном понимании жанра, осмыслении вечных тем и сюжетов.

В русской музыкальной культуре реквием синтезировал в себе черты западноевропейской традиции и русской художественной ментальности, которые в процессе ассимиляции и взаимопроникновения соединились в новом варианте. Как итог можно сформулировать следующие обобщения:

1. Соотнесение католического жанра с событиями истории, привнесение в жанр темы национальной судьбы.

2. Философско-этическая концепция внесла в драматургическое содержание католического жанра элементы православной культуры - молитвенное слово, псалмодия, колокольность, хоральность.

3. Концептуальным значением драматургического развития реквиема становится движение к кульминации *Lux aeterna* — вечного света.

4. Вплетение в католический текст элементов национального музыкального языка - обращение к фольклору и лирическим монологам исповедального характера.

В процессе эволюции реквием стал жанром, способным отразить все мировоззренческие черты времени. При этом главной движущей силой его развития и сегодня остается философско-этическая концепция. Внутренняя глубина и безграничность трактовки вечных сюжетов оставляет место для новых высказываний будущих поколений композиторов, где каждый художник имеет возможность переосмыслить жанр по-своему. В этом многообразии ав-

торских концепций, оригинальности решений и заключена жизнь жанра, его дальнейшее развитие.

Литература:

1. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальных композиций: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. – стр. 432 - ISBN 5-94457-008-3.
2. Паисов Ю.И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России// Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. ст., исслед., интервью. - М.: Композитор, 1999.-Вып. 1.- стр. 150-190.-ISBN 5-85285-182-5.
3. Канчели Г. Эпизоды воспоминаний// Альфреду Шнитке посвящается. - М.: Композитор, 2006. - Вып. 5- С. 19-23. - ISBN 5 85285-846-3
4. Алфеевская Г. Царь Эдип Стравинского (к проблеме неоклассицизма)// Теоретические проблемы музыки XX века. - М.: Музыка, 1978.- стр. 126-168
5. Батюк И.В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Очерки. М.: Моск. гос. Конс., 1999. - стр. 192 - ISBN 5 89598-054-6
6. Караманов А. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / ред. и сост. С.С. Крылатова. М.: Классика-XX1, 2005. – стр. 364 - ISBN 5-89817-082-0
7. Мохова Н.К. О последнем крупном произведении Стравинского //И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания: сб. статей. М.: Сов. композитор, 1985.- стр. 226-248
8. Евдокимова Ю. В. Артемю. Requiem// Аннотация к компакт-диску «В.Артемю Реквием». - (p) «Мелодия, 19J89 (с) Мелодия», 1991
9. Габай Ю. К проблеме семантического инварианта жанра. Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. Л.: ЛГИТМ и К, 1980. - стр. 5-22

Azilkiyasheva Balnur

Baibek Aigul

CREATIVE AND INTERACTIVE ASSIGNMENTS IN EXPLORING THE KARA OLEN GENRE IN THE ETHNOSOLFEGGIO COURSE

Borambaeva Kunimgul

Kassymova Aigul

PECULIARITIES OF INTERPRETATION OF KAZAKH FOLK SONGS IN CHORAL SINGING

Борамбаева Күнімгүл,

Касымова Айгүл

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В ХОРОВОМ ПЕНИИ

С каждым годом проблемы музыкальной аранжировки становятся всё более актуальными и значимыми, поскольку в новом столетии наблюдается рост роли и расширение масштабов аранжировочной работы в разнообразных

жанрах и областях музыкального искусства. Динамика и тенденции развития культуры в современном обществе свидетельствуют о том, что в будущем удельный вес обработок и переложений авторской и фольклорной музыки будет неуклонно возрастать. Аранжировкой занимаются многие музыканты различных специальностей, в том числе руководители и исполнители хоровых коллективов.

В стремлении разнообразить репертуар хоровых коллективов, современные аранжировщики активно работают в нескольких актуальных направлениях. Среди них:

1. Переложение авторских хоровых произведений для другого состава.
2. Переложение шедевров европейской инструментальной музыки для хора.
3. Переложение сольных вокальных произведений.
4. Обработка массовых и эстрадных песен, джазовых и поп-хитов, создание попури и сюит на их основе.
5. Обработка и переосмысление казахских народных песен.
6. Гармонизация и обработка лучших образцов народных кюев.

В поле зрения аранжировщика оказывается множество произведений, которые отличаются по стилю, технике композиции, манере письма и художественным принципам.

В сфере адаптации авторских хоровых произведений для других составов задача аранжировщика заключается не столько в демонстрации виртуозности, сколько в проявлении внимательности и изобретательности в техническом плане. Необходимость в таких адаптациях может быть обусловлена внутренними причинами, такими как нехватка или избыток определённых вокальных групп в хоре. К сожалению, в последнее время из-за недостатка мужских голосов в музыкальных учебных заведениях и даже в высших учебных заведениях стали преобладать женские хоры.

Уровень аранжировок, которые создаются для небольших хоров, часто оказывается ниже, чем хотелось бы. Это связано с тем, что руководитель хора не стремится к решению серьёзных музыкальных задач, а просит аранжировщика сделать произведение более удобным для исполнения небольшим коллективом. В таких условиях аранжировщик должен проявить изобретательность и умение приспособить музыку к возможностям коллектива, которые обычно невелики.

Вторая сфера — это адаптация инструментальных, вокальных и оркестровых произведений для исполнения хором *a cappella*. В отличие от первой, она требует творческого подхода и в большей степени ориентирована на решение художественных и эстетических задач.

Третья область — переложение сольных вокальных произведений. Этот вид аранжировки объединяет в себе принципы переложения инструментальной музыки (в случае переноса фортепианного сопровождения в хоровые партии) и обработки казахских народных песен (выбор словесного текста куплетов, подтекстовка вокальных партий).

В настоящее время обработка популярных, эстрадных и джазовых песен пользуется большим спросом у слушателей. Однако этот вид обработки не столько связан с принципами хоровой аранжировки, сколько с особенностями эстрадного исполнения. В процессе обработки используются такие приёмы, как «скэт-пение», вокальная имитация ударных и других эстрадных инструментов. Этот вид обработки ориентирован на небольшие вокальные ансамбли, состоящие из трёх-десяти человек. В таких ансамблях каждый участник исполняет свою самостоятельную вокальную партию. Важную роль в обработке играет знание принципов джазовой гармонии, особенно в условиях пяти-, шести-, семиголосия. Однако общие принципы обработки схожи с работой над любым вокальным сочинением, включая фольклорные образцы.

В хоровом искусстве существует ещё одна важная сфера деятельности — это работа с казахскими народными песнями. Композиторы и хормейстеры создают на их основе новые произведения, которые могут быть как традиционными, так и современными. Также существует традиция обработки народных кюев и инструментальных произведений, которые были созданы народными композиторами в далёком прошлом. Эта область работы также требует научного подхода и теоретического обоснования.

Хоровая аранжировка казахских народных песен предполагает максимальное сохранение характерных стилевых особенностей вокального сочинения. При этом учитывается состав коллектива, для которого делается аранжировка, степень его мастерства. Принимаются во внимание закономерности сценического воплощения казахской народной песни. При написании хоровых партитур рекомендуется следующий порядок работы:

- прослушивание аудиозаписи исполнения народной песни.
- запись нотного текста, с расшифровкой ритмического рисунка и интонационного текста.
- работа над поэтическим текстом песни, направленная на приспособление его для концертного исполнения. При этом учитываются формообразующие структурные особенности народно-песенного материала, художественные поэтические приёмы, характерный подголоски;
- анализ мелодики, ритмики, ладовой организации, вида многоголосия;
- оформление партитуры для конкретного количества участников исполнения с учетом их исполнительских возможностей. При этом учитывается ритмическая, мелодическая основа, ладовая организация, вид многоголосия.

Можно использовать облегчённый вид изложения народно-песенного сочинения. Данный вид обработки используется руководителями детских хоровых коллективов. При аранжировке учитывается возраст участников, уровень их подготовленности, что влияет на степень упрощения звучания народной песни. Приём облегчённого изложения партитур предназначен для работы с начинающими коллективами. При работе над партитурой предполагается максимальное сокращение количества подголосков. Мелодическая линия облегчается за счет упрощения распево, исключения сложной ритмической основы.

При более высоких исполнительских возможностях вокального коллектива аранжировщик должен хорошо ориентироваться в конкретной песенной традиции и обладать композиторскими способностями.

В процессе переложения хоровой партитуры с одного состава на другой, можно использовать транспонирование нотного материала. Например: при переложении песни с женского состава на детский общая tessitura повышается, что влечет за собой транспонирование в более высокий лад. При переложении с женского состава на смешанный или мужской ансамбли в партитуре появляется басовый ключ, изменяются tessитурные условия диапазона хоровых голосов.

В работе хорового аранжировщика, важным является умение создать партитуру высокой художественной ценности, способствующую наиболее полному раскрытию идейно-образного содержания и эмоционального строя песни. Надо сказать, что создание эффектной по выразительности и полноценной по художественно-эстетическим качествам звучания партитуры всегда момент творческий, поэтому-то аранжировщику необходимо еще и владение основами композиторской техники. Внести в оригинал некоторые изменения, создать различные варианты музыкальной ткани, присочинить те или иные отсутствующие элементы и ввести их в партитуру - дело нелегкое, требующее определенных навыков и умения.

Что же касается фактурной организации хоров *a cappella*, то это, пожалуй, один из самых сложных жанров исполнительского мастерства, где сочетаются важные теоретические положения о типах и видах изложения звуковой ткани, ее параметрах и элементах, функциях голосов, рассматриваемых с точки зрения их сочетания, соотношений, характера, вокализация поэтического текста и исполнительские возможности певческих голосов.

A cappella - большое искусство, которое достигается только спетостью хорового коллектива и профессионализмом руководителя. Существует множество вариантов развития произведения - *a cappella*, например: последовательное развитие от двухголосия к четырехголосию, чему соответствует смена тембрового колорита и конкретных приемов (интервальное дублирование, унисонный зачин и хоровой подхват, смешанный тип многоголосия). Можно использовать минимум выразительных средств, которые вполне органичны для этого жанра: строгая диатоника, тональная устойчивость, натурально-ладовые обороты, что и создает общий колорит сочинения. Все зависит от фантазии и творческого полета.

Жанр *a cappella* богат и колористическими находками, интересными тембровыми сочетаниями. Изменяя тембральную окраску темы смещением ее в разные регистры, постепенно усложняя хоровую ткань увеличением количества голосов от двухголосия до восьмиголосия, сменой видов изложения, волновым фактурным нарастанием и спадом, сгущением и разрежением звуковой ткани, можно достичь изобразительных эффектов, вызывая ассоциации с усиливающимися и затухающими порывами ветра?.

Хоровые партии можно трактовать по-разному, - в зависимости от их вокальных особенностей и функциональных задач, в результате чего каждый голос наделяется индивидуализированной мелодической линией, образуя в сочетании с другими, пластичную звуковую ткань, отличающуюся чистотой и ясностью голосоведения, плавностью и осмысленностью.

В арсенале а саррелла самые разнообразные вокально-хоровые средства: пение на слоги, гласные звуки, закрытым ртом, glissandi, имитация инструментальных приемов. В произведениях можно вставить яркие фонические эффекты резкой смены регистра и гармонической краски, разделение исполнительского ансамбля на два семантически обособленных пласта, контрастное чередование тембровых групп, многогранное использование солирующих голосов, чистых и смешанных тембров различных партий, звучащих как по-рознь, так и в унисонном изложении. А саррелла. значительно расширяет вокально-технические ресурсы хора, используя кластеры, glissandi, говор, щелчки языком, выкрики, свободное линейное развертывание голосов, неточную фиксацию звука. Важно тонко чувствовать специфику хорового пения а саррелла, что проявляется в тесной взаимосвязи поэтического слова и музыки, вокальной природе мышления, глубоком знании певческих голосов (применение преимущественно удобных тесситур, мелодичность голосоведения, эффективное использование вокально-тембровых красок), естественных природных свойств исполнительского ансамбля, разнообразия регистров и тембров всего хора и каждой индивидуальной партии.

Вокальная аранжировка - сложная, увлекательная, интересная творческая работа, требующая немалых музыкальных знаний и умений, большой фантазии и вдохновения, постоянного личностного развития. Аранжировка - есть импровизация, индивидуализация исполнителя, выплеск творческой натуры, своеобразный музыкальный язык, без которого мир музыки был бы серым и не интересным.

Литература:

1. Борамбаева К. С. Касымова А.А. Менің өлкем [Ноталар] : балаларға арналған әндер және сүйемелдеумен орындалатын хор шығармалары. - Нұр-Сұлтан : "Булатова А. Ж." ЖК, 2022. - 90 б.
2. Борамбаева Күнімгүл. Кең далам [Ноталар] : хорға арналған өңдеулерінің жинағы. Қазақ ұлттық өнер университеті. - Нұр-Сұлтан : "Булатов А. Ж." ЖК, 2020. - 173 б. - ISBN 979-0-803858-46-5
3. Ивакин М. Аранжировка для ансамбля и хора.- М., 1980.
4. Ленский А. Искусство хоровой аранжировки. – М., 1980.

Davletyarova Azhar

Akparova Galiya

**GOSUDARSTVENNYY KVARTET IM.G.ZHUBANOVOI:
ON THE QUESTION OF REPERTOIRE AND PERFORMANCE SKILLS**

Давлетьярова А.,

Акпарова Г.Т., кандидат искусствоведения, профессор

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КВАРТЕТ ИМ. Г. ЖУБАНОВОЙ :
К ВОПРОСУ О РЕПЕРТУАРЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ МАСТЕРСТВЕ**

В современном мире струнный квартет остаётся одной из самых значимых и классических форм камерной музыки, успешно адаптируясь к изменениям культурных особенностей и предпочтений публики. Проявления квартетной музыки можно найти практически во всей мировой музыкальной практике, что свидетельствует о её глобальном значении и адаптированности. Струнные квартеты сегодня – это не только хранители классической традиции, но и новаторы, чьи репертуары включают в себя произведения современных композиторов и даже переосмысление популярной музыки. В поиске новой аудитории они часто выступают на неожиданных площадках – от классических концертных площадок до независимых театральных сцен, от арт-галерей до онлайн-платформ. При этом они продолжают участвовать в престижных музыкальных фестивалях и концертных турах, предлагая слушателям богатый спектр жанров и стилей.

Среди наиболее ярких и значимых квартетов в мировой практике значатся такие коллективы, как Juilliard String Quartet (США), Emerson String Quartet (США), Tokyo String Quartet (Япония/США), Borodin Quartet (Россия), Arditti Quartet (Великобритания), Quatuor Ébène (Франция), Shanghai Quartet (Китай/США) и другие. Они демонстрируют разнообразие подходов к интерпретации и исполнению музыки, а также показывают впечатляющую глубину репертуара, охватывающего различные эпохи и стили, что свидетельствует о их адаптивности и универсальности в музыкальной интерпретации.

В данной работе ключевое внимание направим на изучение одного из ведущих коллективов Казахстана – не только в квартетном исполнительстве, а в целом на современной музыкальной сцене. Государственный квартет им. Газизы Жубановой (см. рисунок 1) ярчайший пример профессионализма и статуса в казахстанской музыкальной культуре. Именно данный коллектив представляет собой эталон квартетного исполнительства в стране. Истоки квартета находятся в 1988 году, а уже в 1995 году коллектив приобрел статус государственного. Его создание стало важным этапом в развитии академического музыкального искусства в стране, отражая стремление к интеграции национальных традиций с мировыми стандартами. Название коллектива в честь выдающегося казахстанского композитора Газизы Жубановой символизирует глубокую приверженность ансамбля идеям сохранения и развития казахской музыкальной культуры.



Рисунок 1 – Государственный квартет им. Газизы Жубановой

Как отмечает в своей работе С. Атагельдиева: «Поколение квартетистов XX века выдвинуло квартетное искусство на мировой уровень. Ключевой фигурой и движущей силой нового квартета и квартетного искусства в Казахстане является Ернар Мынтаев – художественный руководитель государственного квартета РК. [1, с. 54]. В связи с этим считаем необходимым обозначить роль и вклад Государственного квартета им. Газизы Жубановой непосредственно в рамках мирового художественного процесса.

Вообще, важно подчеркнуть, что именно Газиза Жубанова одна из первых отметила большой потенциал данного коллектива, предсказав им мировую славу [2, с. 46]. В годы своего руководства Алма-Атинской государственной консерватории она активно участвовала в продвижении казахстанских музыкантов на международные площадки. Так, она обратила особое внимание и на данный квартет и вовсе стала идейным вдохновителем данного коллектива.

Образовательный путь Государственного струнного квартета им. Газизы Жубановой – это история, воплощенная в высоком профессионализме, неустанном стремлении к совершенству и освоении лучших мировых традиций камерного исполнительства. Музыканты прошли обучение у выдающихся педагогов и приняли участие в мастер-классах ведущих мировых квартетов, что позволило коллективу обрести уникальный художественный облик и профессиональную зрелость. Так, на официальном сайте квартета указан его учебный путь [3]:

— 1990 – 1995 годы: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы;

— 1999 – 2004 годы: обучение у профессора В. Берлинского (Квартет им. А. Бородина);

— 2004 – 2006 годы: Escuela Superior de musica Reina Sofia, г. Мадрид, Р.Шмидт (Hagen Quartet);

— 2010 – 2012 годы: Академия музыки в г. Базель, Швейцария (класс профессора Райнера Шмидта);

— Участие в мастер-классах: Amadeus Quartet, Bartok Quartet, Smetana Quartet, Alban Berg Quartet, Yanagek Quartet, Mosaic Quartet, Hagen Quartet.

Так, из представленного становится очевидно, что особую роль в формировании коллектива сыграло обучение его участников в ведущих музыкальных школах мира. Музыканты получили фундаментальную подготовку в Московской консерватории у легендарного Валентина Берлинского, одного из основателей Квартета им. А.Бородина. Позже они продолжили своё профессиональное развитие под руководством Райнера Шмидта, участника знаменитого квартета Hagen, в магистратуре одной из лучших консерваторий Европы. Этот уникальный образовательный опыт, сочетающий советскую исполнительскую

школу с европейскими традициями камерного музицирования, позволил квартету обрести собственное неповторимое звучание. Тонкое понимание стилистики разных эпох, высокая ансамблевая культура и техническая виртуозность стали отличительными чертами коллектива.

Государственный струнный квартет на протяжении многих лет формировал своё уникальное звучание, черпая вдохновение на фундаменте ведущих мировых традиций квартетного исполнительства. Этот коллектив, сумел достичь выдающихся результатов и стал примером для молодых музыкантов, которые стремятся к профессиональному совершенству. Международный статус квартета подчеркивает и список завоеванных наград, среди которых числятся:

- Международный конкурс камерных ансамблей и струнных квартетов «Золотая осень» (Украина, 1993 год);
- Международный конкурс струнных квартетов им. Д.Шостаковича (Санкт-Петербург, 1996, 1999, 2001, 2004 годы);
- Международный конкурс им. В. Беллини (Италия, 2001 год);
- Международный конкурс камерной музыки в городе Осака (Япония, 2005 год) и многие другие.

В целом, география гастрольных поездок ансамбля впечатляет своим размахом. Музыканты регулярно выступают как в крупных городах Казахстана, так и за рубежом, демонстрируя высокий уровень мастерства и художественной зрелости.

За годы существования квартет выступил в престижных концертных залах разных стран, включая Великобританию, Францию, Германию, Австрию, Испанию, Италию, Россию, Турцию, Египет, Японию, Катар, Беларусь, княжество Лихтенштейн и многие другие. Каждый концерт становится ярким событием, где слушатели знакомятся как с мировым классическим репертуаром, так и с произведениями казахстанских композиторов, что особенно ценно для популяризации национальной культуры.

Исследователи Г.Мусагулова и В.Дуйсенгалиева подчеркивают: «Государственный квартет считается одним из лучших камерных ансамблей Казахстана, его отличает высокое исполнительское мастерство, виртуозная техника игры, красота звука, тонкое чувство стиля и ансамблевая культура» [4, с. 35]. По нашему мнению, это во многом связано и с ценностными ориентирами самих участников коллектива. Так, в ходе интервью [5] с художественным руководителем Государственного струнного квартета имени Газизы Жубановой Ернармом Мынтаевым стало очевидно, что для него главным ориентиром в музыке является не стиль, а сам процесс воздействия на слушателя. Он считает, что музыка, независимо от её исторического периода, должна пробуждать в людях чувства, заставлять их задуматься, переживать и сопереживать. Вместо целенаправленного создания уникального стиля, квартет акцентирует внимание на глубокой работе над произведением. Это включает детальную проработку интонации и штрихов, а также поиск выразительных образов и характеров. Только после тщательной технической подготовки музыканты переходят

к анализу произведения и его художественной интерпретации, что, по мнению Е.Мынтаева, и составляет суть их профессионального подхода.

Здесь также важно отметить и подходы к формированию репертуарной политики коллектива. Государственный квартет им. Газизы Жубановой – это тот коллектив, который исполнил все шедевры квартетного жанра, включая все квартеты Л. Бетховена и Б. Бартока. Очень примечательно, что коллектив во многом фокусирует свое внимание именно на признанных произведениях в мировой практике. Однако, с точки зрения продвижения казахстанской музыкальной культуры, коллектив особое место уделяет отечественному репертуару в своем творчестве. Очень показательно, что казахстанскую музыку коллектив исполняет не только на отечественной сцене, но и за рубежом. Так, например, в европейском турне 2019 года коллектив в квартет в качестве обязательной программы исполнил Струнный квартет №1 Г.Жубановой, а также обработки песен Абая и кюев Курмангазы [6]. В целом, репертуарная политика для коллектива представляется крайне важной задачей. Как отмечает участник квартета Б.Сайлаубайұлы в своей магистерской диссертации: «Выбор репертуара для квартета является стратегическим процессом, который определяется не только музыкальными предпочтениями и интересами аудитории, но и важными культурными событиями, такими как юбилейные даты. Ернар Мынтаев играет ключевую роль в этом процессе, принимая решения о программе концертов и выборе музыкальных произведений для исполнения» [7, с. 29].

На протяжении всей истории своей деятельности квартет активно взаимодействовал с казахстанскими композиторами, которые сочиняли произведения в квартетном жанре именно для них. Сегодня коллектив активно сотрудничает и с современными авторами – К. Шилдебаев, А. Токсанбаев, Б. Дальденбай, А. Жайым, С. Абдинуров, Е. Усенов, Г. Узенбаева, А. Абдинуров. Помимо этого, они также взаимодействуют и с традиционными музыкантами и коллективами, реализовывая совместные проекты. Крайне важно и то, что Государственный квартет им. Газизы Жубановой активно поддерживает молодых авторов, включая их произведения в свой репертуар. Так, они одни из первых исполнили транскрипцию казахской народной песни «Елім-ай» молодого композитора А. Сагимбаева. Их исполнение демонстрирует не только техническое мастерство музыкантов, но и их тонкое понимание музыкальной драматургии. Квартет сумел передать эмоциональную многослойность произведения, объединяя в своём исполнении элементы национальной традиции и современного академического подхода.

В первом разделе (см. Нотный пример №1), где основная тема звучит изначально в партии виолончели, музыканты подчёркивают выразительность человеческого тембра этого инструмента. Виолончель словно передаёт голос народной памяти, полный глубокой скорби. Исполнители акцентируют внимание на плавности линий, тщательно прорабатывая интонацию и легато, чтобы подчеркнуть печальный характер мелодии. Это исполнение стало особенно впечатляющим благодаря тонкой работе над динамическими оттенками, поз-

воляющими максимально раскрыть трагическую природу темы. Восходящая четырехступенная интонация песни даёт композитору возможность перейти к началу активного первого раздела, где мелодия преобразуется за счёт изменения штрихов, динамики и метроритма. Музыканты чётко выделяют драматический рост напряжения, делая переход от скорбной фабулы к суровому, патетическому звучанию. Их исполнение напоминало традиционное звучание тереме-кюя, что добавило произведению яркий национальный колорит. При этом квартет сохранил ансамблевую согласованность, чётко следуя изменениям в темпоритме и артикуляции.

Нотный пример №1

Violin I *pp*

Violin II *pp*

Viola

Cello *mf* *lamento*

Во втором разделе (см. Нотный пример №2), где тема претерпевает ладовую трансформацию и приобретает ближневосточные интонации, исполнение квартета стало более созерцательным. Музыканты создали атмосферу внутреннего спокойствия и философского размышления. Особое внимание уделялось плавным динамическим переходам и смене звуковых красок, что позволило раскрыть новый характер произведения.

Нотный пример №2

Vln. I *mp*

Vln. II *mf*

Vla.

Vc.

Финальный раздел (см. Нотный пример №3) потребовал от квартета высочайшего уровня технической подготовки. Virtuозные пассажи, насыщенные быстрыми сменами штрихов и динамики, были исполнены с поразительной точностью и выразительностью. Здесь музыканты сумели передать яркость и энергетику, создавая ощущение, что музыка буквально искрит. Завершение произведения в мажорном ладу звучало неожиданно, но при этом органично благодаря выверенному исполнению, подчеркивающему оптимистичный финал.

Нотный пример №3

The image shows a musical score for a string quartet, labeled 'Нотный пример №3'. It consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first measure is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Так, исполнение «Елім-ай» Государственным струнным квартетом имени Газизы Жубановой стало не только ярким примером их мастерства в интерпретации произведений, но и свидетельством важной миссии коллектива – поддержки творчества молодых композиторов. Выбор транскрипции А. Сагимбаева демонстрирует стремление квартета расширять репертуар за счёт новых работ, в которых сохраняется связь с национальными музыкальными традициями. Ансамбль не только показывает техническое совершенство и тонкое чувство драматургии, но и способствует продвижению нового поколения композиторов, раскрывая глубину их замыслов и делая их произведения доступными широкой аудитории.

Государственный струнный квартет имени Газизы Жубановой выделяется своей способностью гармонично сочетать казахские музыкальные традиции с современными стандартами исполнительства. Коллектив демонстрирует глубокое понимание национального наследия, органично интегрируя его в классические и современные произведения, что придаёт их звучанию особый тембральный колорит, передающий дух казахской степи. Музыканты уделяют исключительное внимание интонации и штрихам, достигая высочайшего уровня ансамблевого взаимодействия, благодаря чему тонко передают эмоциональные нюансы музыки – от классических произведений Й. Гайдна и Л. Бетховена до современных сочинений казахстанских композиторов. Гибкость подхода к разным стилям и эпохам позволяет квартету одинаково успешно исполнять технически сложные произведения Д. Шостаковича и Б. Бартока, а также лиричные работы В. Моцарта и Ф. Шуберта. Такой подход не только подчёркивает высокий профессионализм коллектива, но и делает их выступления доступными для широкой аудитории, открывая новые грани камерной музыки. Основанные на синтезе технического мастерства, глубокой интерпретации и уважения к культурным корням, исполнительские особенности квартета способствуют сохранению и популяризации казахстанской музыкальной традиции на международной сцене.

Таким образом, Государственный струнный квартет им. Газизы Жубановой является уникальным явлением в музыкальной культуре Казахстана. За годы своей деятельности коллектив зарекомендовал себя как яркий представитель казахстанского искусства на мировой сцене, сочетая глубокую связь с национальными традициями и мастерское владение современными исполнительскими стандартами. Квартет не только сохраняет наследие, исполняя

классические произведения и музыку казахстанских композиторов, но и активно расширяет горизонты камерного искусства, поддерживая молодых авторов и представляя их творчество широкой аудитории. Эта активная позиция делает коллектив важным участником не только национального, но и международного музыкального процесса.

Литература:

1. Атагельдиева С.Д. «Жанр струнного квартета в камерно-инструментальной музыке Казахстана (на примере квартетов Г. А. Жубановой). Магистерская диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук по специальности 6М040200 – Инструментальное исполнительство. – Алматы, 2017.
2. Кетегенова Н.С. О жизни и творческой деятельности Г.А. Жубановой Сборник статей, воспоминаний, отзывов «Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова». – Алматы: Өнер, 2003. – 448 с.
3. Kazakh Quartet. Официальный сайт. – Электронный ресурс. – <http://kazakhquartet.com> (дата обращения 10.12.2024).
4. Мусагулова Г., Дуйсенгалиева В. Творческая деятельность Г.А. Жубановой в контексте современного исполнительского искусства (к 95-летию со дня рождения) // Saryn art and science journal. №4 (37). 2022. – С. 29-38.
5. Ернар Мынтаев: «Главное для нас – это работа над музыкой, образом, характером». – Новая музыкальная газета. – Электронный ресурс. – <https://musicnews.kz/ernar-myntaev-glavnoe-dlya-nas-eto-rabota-nad-muzykoj-obrazom-harakterom/> (дата обращения 10.12.2024).
6. Kazakh Quartet впервые выступил в Брюсселе. – Forbes. – Электронный ресурс. – https://forbes.kz/news/newsid_199497 (дата обращения 15.12.2024).
7. Сайлаубайұлы Б. Государственный струнный квартет им. Г. Жубановой: история и репертуар. Магистерская диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук по специальности 7М02102 – Инструментальное исполнительство. – Астана, 2024. – 70 с.

Dalisheva Banu

REINTERPRETATION OF J.S. BACH'S WORKS FOR FLUTE

Далишева Б.Д.

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С. БАХА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ

Иоганн Себастьян Бах, известный своими сочинениями в различных жанрах, оставил заметное наследие и в области флейтовой музыки. Хотя Бах, пожалуй, больше всего известен своими произведениями для органа, его вклад в репертуар флейты не менее значителен. На протяжении своей выдающейся карьеры, он создавал разнообразные произведения для флейты, демонстрируя свое непревзойденное владение мелодией, гармонией и контрапунктом.

В 1963 году под руководством Ханса-Петера Шмитца были опубликованы тома в составе «Нового собрания сочинений Баха». В этой обширной коллекции, сопровождаемой важным отчетом, используются самые современные

научные методы для подтверждения подлинности произведений. Среди этих подлинных произведений - партита ля минор (BWV 1013), две сонаты для флейты и basso continuo BWV 1034 ми минор и BWV 1035 Ми мажор, а также две сонаты для флейты и harpsichord obbligato (клавесина) BWV 1030 си минор и BWV 1032 Ля мажор. Кроме того, включение трио-сонаты Соль мажор для двух флейт и генерал-баса BWV 1039 подчеркнуло мастерство И.С.Баха в создании сложной музыки для флейты. [1]

Однако заметными упущениями в подборке Х. Шмитца являются две дополнительные сонаты для флейты и harpsichord obbligato (клавесина), а именно, BWV 1020 соль минор, BWV 1031 Ми-бемоль мажор, а также трио-соната Соль мажор для флейты, скрипки и basso continuo BWV 1038 и соната до мажор для флейты и basso continuo BWV 1033. Эти исключения были вызваны широко распространенными сомнениями в его подлинности, о чем свидетельствует заявление Фридриха Блуме.

Более того, когда Альфред Дюрр взялся за редакторскую работу по составлению этих сонат для «Беренрайтер», вместо того чтобы намеренно углубляться в спорный вопрос об аутентичности, его главной целью было осознать трудности и обогатить репертуар флейтовой музыки эпохи Баха. Публикация сборника под редакцией Х. Шмитца стала важным достижением в исследованиях, проложив путь к дальнейшему изучению и анализу флейтового репертуара И.С. Баха.

Партита ля минор (BWV 1013) - яркий пример изобретательности и разнообразия Иоганна Себастьяна Баха как композитора, демонстрирующую его способность адаптировать форму с набором танцевальных движений, обычно написанных для клавишных и струнных инструментов, к выразительному потенциалу флейты. Это произведение имеет огромное значение в творчестве композитора, отражая его глубокое понимание инструмента и его более широкие композиционные задачи. Партита ля минор написанная в то время, когда сольный репертуар флейты был относительно небольшим, выделяется как новаторское произведение. Она демонстрирует способность И.С.Баха писать для флейты в оригинальном стиле, в полной мере используя ее тембровый диапазон и выразительный потенциал. Партита состоит из 4 частей: Аллеманда, Куранта, Сарабанда и Бурре. Каждая часть соответствует стилизованной танцевальной форме эпохи барокко, но в то же время пропитано сложностью и эмоциональной глубиной, характерными для композитора.

Соната си минор для флейты и harpsichord obbligato (BWV 1030) демонстрирует превосходное композиторское мастерство Иоганна Себастьяна Баха и является непреходящим памятником как флейтовой, так и сонатной литературе. Соната си минор состоит из трех частей: Andante, Largo e dolce, Presto. Современные преподаватели часто считают эту сонату кульминацией обучения студентов, осознавая ее техническую сложность и глубокую музыкальную глубину. Напротив, эксперты эпохи барокко воспринимают сонату си минор как «технически доступную». [2] Обдуманый выбор И.С. Баха тональности си минор для этой сонаты свидетельствует об остром восприятии тембра ин-

струмента. В своих кантатах И.С.Бах отдавал предпочтение выразительному звучанию си минора, часто используя его в качестве фона для пронзительных вокальных соло.

Соната Ми-бемоль мажор для флейты и harpsichord obligato (BWV 1031). Её изящная структура, сложное взаимодействие инструментов и лирическая красота отражают глубокое понимание выразительных возможностей как флейты, так и клавесина. Хотя подлинность сонаты была предметом научных споров, некоторые приписывали ее Карлу-Филиппу Эммануэлю Баху и другим современникам, произведение воплощает композиционные особенности и художественные ценности. Соната состоит из 3 частей: *Allegro moderato*, *Siciliano* и *Allegro*. Каждая часть демонстрирует утонченный подход к сонатной форме. Кроме того, выбор Ми-мажора для этой сонаты очень важен. Эта тональность, с ее теплой и звучной природой, обеспечивает палитру, соответствующую экспрессивной природе музыки. Для Иоганна Себастьяна Баха сочинение таких произведений для флейты и клавесина было исследованием звукового потенциала этих инструментов. Сделав клавесин равноправным партнером, И.С. Бах повысил статус обоих инструментов и получил возможность вести сложные музыкальные диалоги. Такой подход не только продемонстрировал его композиторские способности, но и способствовал эволюции сонатной формы.

Соната Ля мажор для флейты и harpsichord obbligato (BWV 1032) - важное произведение в камерном репертуаре Иоганна Себастьяна Баха. Подлинность некоторых сонат, приписываемых Баху, вызывает споры, но эта соната широко признана как подлинное произведение мастера. Соната, состоящая из 3 частей: *Vivace*, *Largo e dolce*, *Allegro* отличается элегантной структурой и гармоничным взаимодействием. Каждая часть подчеркивает различные аспекты композиторского гения Баха и его глубокое понимание инструмента. Эта тональность, с ее яркой природой, хорошо сочетается с выразительным тембром флейты. Тональность усиливает лирические элементы сонаты, позволяя флейте и клавесину блистать. Кроме того, соната отражает более широкие художественные ценности композитора и его стремление создавать технически сложную, глубоко выразительную музыку. Сложный контрапункт, сбалансированное взаимодействие инструментов и эмоциональная глубина являются примерами качеств, определяющих музыкальное наследие И.С.Баха.

Соната До мажор для флейты и basso continuo (BWV 1033) демонстрирует свою способность сочетать простоту с глубокой музыкальностью, хотя подлинность некоторых его сонат для флейты вызывает сомнения, BWV 1033 как правило, считается его композиционным подходом и полномасштабным примером в камерной музыке эпохи барокко. Состоящая из четырех частей: *Andante*, *Allegro*, *Adagio*, *Menuetto I, II* - эта соната демонстрирует мастерство Баха в создании контрастных произведений, которые исследуют различные настроения и технические требования, сохраняя при этом общее музыкальное повествование, элегантный и утонченный стиль структуры инструментальных произведений. Как тональность, До мажор часто является ключом к ясности

звучания, что делает ее идеальным выбором, призванных продемонстрировать естественный тембр флейты и ее выразительный потенциал. Использование Бахом этой тональности позволяет музыке течь естественно, подчеркивая способность флейты издавать чистый, звучный тембр. Кроме того, соната До мажор является примером более широкой художественной философии композитора, которая стремится сбалансировать техническую сложность с глубиной выражения. В этой сонате И.С.Бах показывает, что даже в кажущихся простыми структурах, есть достаточно сложные места для творческого самовыражения и интерпретации нюансов. Такой подход характерен для композиторского стиля, где слияние формы и эмоций создает музыку непреходящей красоты и значимости.

Соната ми минор для флейты и basso continuo (BWV 1034), написанная во время пребывания в Лейпциге и отражающая его глубокое понимание музыкального потенциала и способность приносить эмоциональную глубину в камерную музыку, является свидетельством зрелого стиля композитора. Соната ми минор состоит из четырех частей: *Adagio ma non tanto*, *Allegro*, *Andante*, и *Allegro*. Эта традиционная форма «*Sonata da Chiesa*» (церковной сонаты) подчеркивает способность композитора сочетать лирическую выразительность с технической виртуозностью, предлагая флейтистам и исполнителям возможность исследовать тонкое взаимодействие мелодических и гармонических элементов. В контексте творчества Баха соната ми минор важна по нескольким причинам. Во-первых, это свидетельствует о глубоком знакомстве Баха с поперечной флейтой, которая набирала популярность в начале XVIII века. Сочиняя для этой флейты, он внес свой вклад в развитие репертуара и исследовал его выразительный потенциал. Соната также отражает понимание технических возможностей инструмента, о чем свидетельствуют резкие пассажи быстрой части и лирическая красота медленной. Кроме того, соната ми минор демонстрирует мастерство владения сонатной формой и способность придать ей эмоциональную и интеллектуальную глубину. Использование ми минора, тональности, которая часто ассоциируется с мрачными настроениями, позволяет композитору выразить широкий спектр эмоций, от острой меланхолии первой части до безграничной радости финала. На протяжении нескольких последних десятилетий эта соната исполняется чаще других и является одной из технически сложных сонат творчества И.С.Баха.

Соната Ми мажор для флейты и basso continuo (BWV 1035) - эта соната, написанная И.С.Бахом в конце творческого пути, когда он находился в Лейпциге, демонстрирует его полное понимание взаимодействия флейты и basso continuo. Состоит из четырех частей: *Adagio ma non tanto*, *Allegro*, *Siciliano*, и *Allegro assai*. Каждая часть раскрывает мастерство флейты уравнивая лирическую выразительность и технические требования, а также дает представление о творческом процессе и стилистической эволюции композитора. В контексте творчества соната Ми мажор особенно важна по нескольким причинам. Во-первых, она демонстрирует исследования Баха поперечной флейты, инструмента, который становился все более популярным. Соната также отражает

утонченное понимание формы и структуры. От нежного *Adagio* до энергичного *Allegro*, использование контрастных партий демонстрирует мастерство композитора в достижении баланса и развитии тем, поскольку каждая часть дополняет другую, делая произведение разнообразным и единым, демонстрируя его способность создавать целостное и динамическое повествование. Кроме того, соната демонстрирует приверженность Баха стилистическим тенденциям своего времени. Использование сицилийской танцевальной формы, популярной в эпоху барокко, и включение в сонату выразительных лирических частей сочетают традиции и инновации. Этот синтез старых и новых элементов является важным аспектом композиторского гения, позволяя его музыке находить отклик в разных эпохах и стилях.

Трио-соната Соль мажор для флейты, скрипки и *basso continuo* (BWV 1038), исполняется и исследуется не так часто, как некоторые другие камерные произведения Иоганна Себастьяна Баха, особенно в контексте его исследования инструментальных сочетаний и фактур, но эта соната используется для понимания его композиционных приемов, стилистических особенностей и предпочтений. Построена в типичной форме из четырех частей: *Adagio*, *Vivace*, *Largo* и *Presto*. Соната позволяет Баху продемонстрировать разнообразие влияний и стилей, что делает его впечатляющим образцом камерной музыки в стиле барокко. Каждая часть дает представление об умении сочетать сложный контрапункт с выразительными мелодиями и эффективно сочетать звучание различных инструментов. В более широком контексте творчества композитора трио-соната содержит ценную информацию о его подходе к камерной музыке и экспериментах с различными сочетаниями инструментов. Написанная в лейпцигский период его творчества, когда он был глубоко вовлечен в создание как духовной, так и светской музыки, эта соната отражает его разнообразие и способность адаптировать свой композиционный стиль к различным контекстам и ансамблям. Сочетание флейты, скрипки и баса несколько необычно в камерной музыке. Этот выбор инструментов свидетельствует об интересе Баха к изучению уникального тонального контраста и взаимодействия между флейтой и скрипкой. Соната также демонстрирует способность создавать интеллектуально привлекательную, глубоко выразительную музыку, сочетающую технические требования с лирической красотой. Кроме того, трио-соната Соль мажор подчеркивает синтез итальянских и немецких стилистических элементов, созданных Бахом. Влияние итальянских композиторов эпохи барокко, особенно Вивальди, проявляется в энергичных и виртуозных внешних движениях, в то время как внутренние движения демонстрируют глубокую выразительность и утонченность контрапункта, характерные для музыки немецкого барокко. Это смешение стилей демонстрирует международный музыкальный кругозор Баха и его способность преодолевать границы в своем творчестве.

Произведения для флейты Иоганна Себастьяна Баха представляют собой разнообразную и богатую часть его творчества, демонстрирующую как стилистическую последовательность, так и целый ряд технических требований.

Каждая соната имеет свои отличительные черты, но в них отражаются мастерство в смешении стилей, новаторский подход к инструментальному творчеству и его способность создавать технически сложные и в то же время музыкально глубокие композиции.

Сонаты для флейты Баха часто представляют собой синтез итальянских и немецких стилистических элементов. Например, соната си минор (BWV 1030) и соната Ми мажор (BWV 1035) вобрали в себя мастерские и витиеватые элементы, характерные для итальянского барокко, и особенно выделяются своими быстрыми частями. Напротив, в медленных частях этих сонат, таких как «Adagio» в си минорной и «Siciliano» в Ми-бемоль мажорной, есть глубокий и выразительный аналог, характерный для немецкого барокко.

Большинство сонат И.С.Баха для флейты построены в соответствии с традиционными 4 частями (медленно-быстро-медленно-быстро), но есть и вариации. Например, Ля мажорная соната (BWV 1032) содержит неполную 1-ю часть из-за отсутствия фрагментов рукописи, что привело к различным реконструкциям. Несмотря на такие вариации, соната в целом демонстрирует способность композитора сохранять баланс между лирическими и технологически сложными фрагментами, создавая контрастные настроения в рамках одного произведения.

Выбор тональности играет важную роль в технических требованиях к его сонатам для флейты. Например, соната ми минор (BWV 1034) и соната си минор (BWV 1030) особенно хорошо соответствуют возможностям барочной флейты, используя естественный резонанс инструмента и его аппликатуру. И наоборот, в сонате Ми мажор (BWV 1035) и трио-сонате Соль мажор (BWV 1038) представлены более сложные тональности, требующие развитой ловкости пальцев и точной интонации, особенно в высоких регистрах.

Техническая виртуозность является отличительной чертой сонат для флейты И.С. Баха. Быстрые части, такие как «Allegro assai» из BWV 1035 и «Presto» из BWV 1030, требуют от исполнителей ловкости, точности и выносливости. Кроме того, сложный контрапункт и ритмическая сложность, особенно в первых частях BWV 1030 и BWV 1035, требуют высокого уровня мастерства в интерпретации и музыкальности. Напротив, медленные части подчеркивают выразительность и тонкую фразировку. Например, «Siciliano» в BWV 1031 и «Largo e dolce» в BWV 1032 отличаются глубоким пониманием барочного стиля и эмоциональным наполнением благодаря тонким динамическим вариациям.

Изучение произведений Иоганна Себастьяна Баха для флейты демонстрирует богатую гармоническую структуру и сложный контрапункт, его исключительное мастерство в сочинении и новаторский подход к камерной музыке. Эти произведения характеризуются высокими техническими требованиями, глубиной выразительности и сложным взаимодействием инструментов, что дает исполнителю высокие навыки и глубину практики игры в стиле барокко. Предпочтение И.С.Баха определенных тональностей, свидетельствует

об осознании возможностей и ограничений флейты, что еще больше подчеркивает его вдумчивый композиционный подход. [3]

Подлинность и хронология этих сонат были предметом обширных научных исследований, и результаты указывают на возможную правку и более поздние реконструкции, отражающие эволюцию стиля композитора с течением времени. Таким образом, произведения для флейты И.С.Баха вносят значительный вклад в литературу. Они дают исполнителям и исследователям возможность глубоко понять его музыкальный язык и искусство камерной музыки в стиле барокко, и являются непреходящим свидетельством его гениальности.

Литература:

1. Аддингтон С. Флейта Баха //The Musical Quarterly. – 1985. – Т. 71. – №. 3. – С. 264-280.
2. Амброуз Дж. Сонаты на флейте Баха: Недавние исследования и наблюдения исполнителя // Бах. – 1980. – С. 32-45.
3. Фрэнсис Дж. Что Бах написал для флейты и почему //Музыка и письма. - 1950. - Т. 31. – №. 1. – С. 46-52.

Dauirbay Ainur, Kuzbakova G.Zh.

ORCHESTRAL PERFORMANCE OF THE OBOE IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS (ON THE EXAMPLE OF P.I. TCHAIKOVSKY AND N.A. RIMSKY - KORSAKOV)

Дәуірбай А. Е., Кузбакова Г. Ж., өнертану кандидаты

ОРЫС КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ ГОБОЙДЫҢ ОРКЕСТРЛІК ОРЫНДАУШЫЛЫҒЫ (П.И. ЧАЙКОВСКИЙ ЖӘНЕ Н. А. РИМСКИЙ – КОРСАКОВ МЫСАЛДАРЫНДА)

Оркестрлік гобой орыс музыка мәдениетінде ерекше орын алады, оркестр шығармаларының эмоционалды тереңдігі мен экспрессивтілігін жасауда маңызды рөл атқарады. Көптеген басқа үрлемелі аспаптардан айырмашылығы, гобой тек жарқын әуезді жолдарды ғана емес, сонымен бірге көңіл-күйдің ең нәзік кезеңдерін, жеңіл қайғыдан терең мұңдылыққа дейін жеткізе алады. Оның дыбысы бір уақытта жанды және жұмсақ, ХІХ ғасырдағы композиторлардың симфониялық палитрасының ажырамас бөлігіне айналды.

Бұл зерттеуде П.И. Чайковский мен Н.А. Римский-Корсаковтың шығармашылығына ерекше назар аударылды. Орыс классикалық музыкасының бұл көрнекті композиторлары гобойды әртүрлі музыкалық контексттерде өзінің әлеуетін ашып, өзінше пайдаланды. Чайковскийде гобой көбінесе лирикамен және жеңіл меланхолиямен байланысты, оны оның симфониялары мен балеттерінен байқауға болады. Римский-Корсаков өз кезегінде ұлттық мотивтерге баса назар аударды және гобойды түрлі-түсті бейнелерді жеткізу үшін қолданды, оның партиясын ерекше әуен мен драмамен қанықтырды.

Бұл жұмыстың мақсаты - Чайковский мен Римский-Корсаков шығармаларындағы оркестрлік гобойдың рөлін талдау, оны қолдану ерекшеліктерін анықтау және осы композиторлардың оркестр өнерінің дамуына қосқан үлесін бағалау.

Орыс классикалық музыкасы Батыс Еуропаның музыкалық дәстүрлерінің әсерінен байып, сонымен бірге өзінің жеке басты ерекшелігін сақтай отырып, күрделі де көп қырлы даму жолынан өтті. Гобой оркестр аспабы ретінде оркестр тоқымасына ерекше дыбыстық бояулар әкеліп, орыс музыкалық мәдениетінде маңызды орынға ие болды. XVIII және XIX ғасырларда, Ресейде композиторлық белсенділік күшейіп, алғашқы ірі симфониялық шығармалар пайда болған кезде, гобой күрделі эмоционалды нюанстарды жеткізе алатын экспрессивті құрал ретінде белсенді түрде қолданыла бастады.

Орыс композиторлары гобойдың мүмкіндіктерін бірте-бірте ашып, оны оркестрлік дыбыстың маңызды бөліктерінің біріне айналдырды. Аспап көбінесе лирикалық, меланхолиялық және тіпті пасторлық мотивтерді орындау үшін қолданылып, шынайылық пен рухани тереңдік сезімін тудырды. Гобой басқа үрлемелі және ішекті аспаптармен тамаша үйлесіп, әуезді желіге жұмсақтық пен бір мезгілде мәнерлілік қосады.

«Құдіретті үйінді», композиторлары, сондай-ақ П.И. Чайковский және Н.А. Римский - Корсаков Ресейдің оркестрлік өнерінің дамуына айтарлықтай үлес қосты. Олардың шығармаларында гобойды қолдану оның дыбыстық палитрасы нәзік сүйемелдеуден бастап жетекші рөлге дейін әртүрлі болуы мүмкін екенін көрсетіп, шығарманың эмоционалдық шарықтау шегіне баса назар аударады. Осылайша, гобой орыс классикалық музыкасының дыбыстық бейнесін байыпта отырып, оркестр тілінің маңызды бөлігіне айналды.

П.И. Чайковскийдің шығармаларындағы гобой эмоционалды тереңдік құруда және музыкалық баяндау драмасын күшейтуде маңызды рөл атқарады. Композитор бұл аспапты көңіл-күйдің ең нәзік реңктерін беру үшін пайдаланды, оны симфониялары мен балеттеріндегі негізгі мәнерлеу құралдарының біріне айналдырды. Гобой көбінесе лиризм мен мұңдылықтың символы ретінде қызмет етеді, ал оның жұмсақ және жанды дыбысы сезімтал және ойлы бейнелерді беруге мүмкіндік береді.

Мысалы, «Аққу көлінде», гобой трагедия мен шиеленіс атмосферасын жеткізу қажет болған сәтте ойнайды. Оның бөлігі шығармаға эмоционалды экспрессивтілік қосады, образдардың мұңдылығын баса көрсетеді және кейіпкерлердің жалғыздығы туралы әсерді күшейтеді. Чайковскийдің симфонияларында да гобой лирикалық интермедиялар жасау үшін қолданылады, бұл кезде негізгі оркестрлік ағын тыныш, рефлексиялық эпизодтарға беріледі.

Чайковский гобойды басқа аспаптармен, әсіресе ішекті аспаптармен шебер үйлестіреді, бұл дыбысқа жылулық пен тереңдік береді. Шарықтау сәтінде гобой кенеттен алдыңғы орынға шығып, оркестр палитрасының орталық бөлігіне айналады. Бұл аспаптың ерекше тембрін ғана емес, сонымен қатар эмоционалды қанықтылық сезімін тудыратын драмалық әсерді күшейтеді. Сонымен, Чайковский шығармаларында гобой оркестрге қосымша ғана

емес, композитордың ішкі әлемі мен көңіл - күйін жеткізетін негізгі экспресивті аспаптардың бірі ретінде қызмет етеді.

Гобой Н.А. Римский-Корсаковтың оркестрлік шығармаларында маңызды орын алады, композиторға жарқын ұлттық бейнелер жасауға және музыкалық кенепке терең мәнерлілік беруге көмектеседі. Римский-Корсаков өзінің симфониялық поэмалары мен операларында гобойды халықтық мотивтер мен дәстүрлерді жеткізу үшін қолданды, бұл музыкаға шығыстық мәнер берді, бұл оның жұмысының ерекшелігі болатын. Бұл аспап композиторға ежелгі орыс және шығыс аңыздарының атмосферасын жасауға, әсіресе ерекше эмоционалды тереңдік пен нәзіктікті қажет ететін бейнелерді ерекшелеуге мүмкіндік берді.

Гобойды қолданудың жарқын мысалдарының бірі оның «Шехеразада» симфониялық поэмасы болып табылады. Бұл шығармада гобой әңгіменің нәзік, лирикалық желісін баса көрсету, шығыс әуенін жеткізу қажет сәттерінде естіледі. Мұндағы гобой басқа үрлемелі аспаптармен, әсіресе флейта мен кларнетпен тығыз араласып, әуенді шығыс өрнектеріне ұқсайтын біртұтас музыкалық кеңістік жасайды. "Шехеразададағы" гобойдың дыбысы ерекше жұмбақ пен жұмсақтыққа ие, ол тыңдаушыны "Мың бір түн" ертегілер әлеміне шолу жасайтындай көрінеді [1].

Римский-Корсаковтың "Садко" және "Патша қалыңдығы" сияқты опералық шығармаларында гобой тағы маңызды рөл атқарады. Бұл композиторға кейіпкерлердің ішкі әлемін, олардың сезімдері мен тәжірибелерінің реңктерін жеткізуге көмектеседі. Гобой бөлігі көбінесе лирикалық және мұнды бейнелерді беру құралы ретінде әрекет етеді, кейіпкерлердің өзіне тән ерекшеліктерін көрсетеді. Мысалы, «Садкода» гобой романтика мен азғантай мұң атмосферасын тудырып, басты кейіпкердің мұңды сезімі мен ұмтылысын береді.

Римский-Корсаков гобойды үлкен шеберлікпен пайдаланады, оның әртүрлі эмоциялары мен реңктерін жеткізу үшін тембрлік мүмкіндіктерін ашады. Ол көбінесе гобойды басқа аспаптармен біріктіреді, осылайша олардың дыбысы бірін-бірі толықтырады және күшейтеді. Оның шығармаларындағы гобой - бұл жай ғана сүйемелдеу аспабы емес, музыкаға нәзіктік, шынайылық пен тереңдік әкелетін оркестрлік баяндаудың толыққанды қатысушысы. Осылайша, Римский-Корсаковтың оркестрлік шығармаларындағы гобой композиторға ұлттық және лирикалық реңктерді эмоционалдылық пен бейнелеудің жоғары дәрежесімен жеткізуге мүмкіндік беретін қуатты мәнерлеу құралы қызметін атқарады. Н.А. Римский-Корсаков – туған жердің күйлерінен, бала кезінен қарапайым, белгілі сюжеттерінен, эпостары мен аңыздарынан сусынданған көрнекті композитор. Ол бүгінгі күнге дейін өзекті болып табылатын көптеген тамаша туындылардың, сондай-ақ «Оркестр негіздері» оқулығын жасап шығарған [2].

П.И. Чайковский мен Н. А. Римский-Корсаковтың шығармаларында гобой оркестр музыкасына ерекше мәнерлілік пен бояулар байлығын бере отырып, маңызды орын алады. Бұл композиторлардың әрқайсысы гобойды

өзіне ғана тән стильде қолданып, оның эмоционалды, ұлттық бейнелерді берудегі мүмкіндіктерін ашқан.

П.И. Чайковский терең сезімдерді музыка арқылы жеткізе білуімен танымал, ал оның шығармаларындағы гобой көбінесе лирикалық күйлердің дирижері қызметін атқарады. Чайковский бұл аспапты меланхолия, ішкі жалғыздық және жеңіл мұң сәттерін ерекше атап өту үшін пайдаланады. Мысалы, оның «Аққу көлі» балетінде гобой шығармаға нәзіктік пен драмалық әсер беретін бөліктерді ойнайды. Чайковскийдің симфонияларында гобой лирикалық элементтерді және негізгі ойды көрсететін, кейде қайғылы атмосфераны ашуға көмектесетін сәттерге толы кезеңдерді орындайды. № 1,4, 5 симфонияларында және «Манфред» симфониясында қойылған тапсырма (гобой тұрғысынан драманы ашу) толығымен қызықты әрі толығымен орындалды деуге болады. Бұл шығармалардағы оркестр солистары (ең алдымен лирикалық сипатта) гобойдың орындаушылық және мәнерлі мүмкіндіктерінің иллюстрациялары ретінде пайдаланылуы мүмкін. Бұл солларға студенттің кәсіби шеберлігін дамытуға ықпал ететін көркемдік шеберліктің әдістері мен тәсілдері кіреді [5].

Чайковскийдің музыкасында гобой әуезді сұлулықты ғана емес, сонымен қатар нәзік эмоционалды нюанстарды жеткізе алатын аспапқа айналады, бұл композиторлық тәсілдің бірегейлігін көрсетеді [3].

Н.А. Римский-Корсаков, өз кезегінде, оның жұмысына тән ұлттық және шығыс мотивтеріне назар аудара отырып, гобойдың рөлін арттырады. «Шехеразада» симфониялық поэмасы сияқты шығармаларда гобой экзотикалық өң тудырып, шығыс атмосферасына ену үшін қолданылады. Оның дыбысы шығыс ертегілер жағдайын бейнелей отырып, жұмбақ пен сиқыр сезімін арттырады. «Садко» және «Патша қалыңдығы» сияқты опералық шығармаларда гобой кейіпкерлердің эмоциялары мен тәжірибелерін жеткізуге көмектесетін маңызды бейнелілік құралы ретінде әрекет етеді. Мұнда гобой ұлттық бейнелерді күшейтіп, оркестрге тұтастық пен ерекше жылы келбет қосады, бұл орыс дәстүрімен тығыз байланысты бейнелерді жасауға ықпал етеді.

Чайковский мен Римский - Корсаковтың гобойды қолдану тәсілдеріндегі айырмашылықтар олардың жеке стильдері мен музыкалық мақсаттарына байланысты. Чайковский гобойды терең көңіл – күй толқуларын жеткізетін және оркестрге нәзік жан – дүниенің көрінісін көрсете алатын аспап ретінде қарастырды. Оның музыкасы ішкі қайшылықтар мен мұңдылыққа толы, ал гобой оған эмоциялық мән мен драмалық сезім тудыруға мүмкіндік беретін аспаптардың біріне айналады. Римский - Корсаков болса, халық дәстүрі мен аңыздарынан нәр алған ұлттық бояу мен көріністерді жасауға мән береді. Оның гобойы тек лирикалық аспап қана емес, сонымен қатар шығыс экзотикасы мен ұлттық ерекшеліктерінің тасымалдаушысы болып табылады, бұл оның музыкасына сәуле мен бірегейлік береді.

XIX ғасырдағы орыс оркестрлік музыкасында гобой маңызды рөл атқарады, ол композиторлық дизайнның салмақтылығы мен жан-жақтылығын ашуға көмектесетін мәнерлі аспапқа айналды. Чайковскийдің шығарма-

ларында гобой ішкі толғану мен меланхолиялық көңіл-күйді жеткізетін аспап ретінде өз орнын табады. Римский - Корсаков үшін ол дыбыстардың түрлі-түсті және бай палитрасын жасай отырып, ұлттық және шығыс мотивтерінің рухын бейнелейді [4].

Екі композитордың орыс оркестрлік музыкасына қосқан үлесін асыра бағалау қиын. Олар, бір аспап арқылы сезімнің көптеген бояуларын қалай жеткізуге болатындығын, музыкаға ерекше атмосфера мен тереңдік бере алатындығын көрсетті. Олардың шығармаларындағы гобой - бұл оркестрдің бір бөлігі ғана емес, сонымен қатар тыңдаушыға әсер ете алатын, оның жан дүниесінде резонанс тудыратын музыкалық баяндаудың толыққанды қатысушысы. Чайковский мен Римский-Корсаков оркестр өнерінің шекарасын кеңейтіп, гобой тек лирикалық және ұлттық тақырыптардың аспабы ғана емес, орыс классикалық музыкасының қайталанбас үнін жасауда маңызды элемент бола алатынын көрсетті.

Әдебиеттер:

1. «Взгляды Н.А. Римского-Корсакова на гобой» <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2022/12/09/vzglyady-n-a-rimskogo-korsakova-na-goboy>
2. Безднова А.В. *Методическая разработка «Взгляды Н.А. Римского-Корсакова на гобое»* — Санкт-Петербург: Музыка, 2022. — 6 с.
3. Гозенпуд А.А. *Н.А. Римский-Корсаков: Темы и идеи его оперного творчества.* — Москва: Музгиз, 1957. — 185 с.
4. Григорьев С.С. *О мелодике Римского-Корсакова.* — Москва: Музгиз, 1961. — 196 с.
5. Кириценко Е.А. *Роль гобоя в симфоническом творчестве П.И. Чайковского* — Краснодар. // Культура и время перемен, 2019. — 4 с.

Jambayev Azimbek

KENES DUISEKEYEV: PIANO VARIATIONS AS A SYNTHESIS OF TRADITION AND MODERNITY

Джамбаев А.К.

КЕНЕС ДУЙСЕКЕЕВ: ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ КАК СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ

В творчестве композиторов Казахстана широкое применение нашел жанр вариаций, форма которой стала наиболее подходящей для синтеза фольклора и европейской традиции. Стремясь найти наиболее верные способы и пути соединения национально-характерных элементов с бытующими в классическом наследии приемами оформления музыкального материала, казахстанские композиторы постигают в непосредственном общении с народной музыкой основные принципы ее структурной организации, ладовые и ритмические особенности. Казахстанский исследователь Д.Жумабекова пишет, «что сюитные и вариационные формы активно приживались на казахской почве

уже на ранней стадии развития композиторского творчества. Этому способствовала сама «рассредоточенность» общей формы, опирающейся на идею циклизации миниатюр, объединенных общим тематизмом, либо контрастным жанровым составом» [2, с.195]. В золотой фонд камерно-инструментальной музыки вошли «Десять вариаций для фортепиано» Б.Байкадамова, «Вариации для скрипки и фортепиано на тему песни Абая «Кор болды жаным» Г. Жубановой, вариации на тему казахских народных песен «Лэйлім» М.Сагатов и «Елімай» Н.Мендыгалиева, четыре фортепианные миниатюры на темы дунганских народных песен Б.Баяхунова.

Показательны в этом аспекте вариации Кенеса Дуйсекеева. «Вариации» для фортепиано Кенеса Дуйсекеева одно из интересных фортепианных произведений, которые были написаны ещё в студенческие годы на втором курсе консерватории (1971). Годы учебы для композитора – это время поиска своего музыкального языка. По воспоминаниям композитора, после прослушивания «Вариаций» для фортепиано, музыку студента назвали «неказахской». Сам же автор объяснял это особенностями музыкальной культуры Кызыл-Ординской области, откуда он родом, а именно – особым ладовым строем мало изученного музыкального фольклора данного региона, своеобразие звучания которого он впитал в себя «с молоком матери». Вариации являются показательным примером стиля К.Дуйсекеева, где проявилась и опора на национальные истоки в сочетании с современным языком. Сущность его художественного метода состоит в многогранной разработке избранной темы фортепианными средствами: фактурные перевоплощения, ритмические метаморфозы, и метрические перевоплощения, противопоставления ладовых наклонений мажор-минор, регистровые, артикуляционные, динамические контрасты.

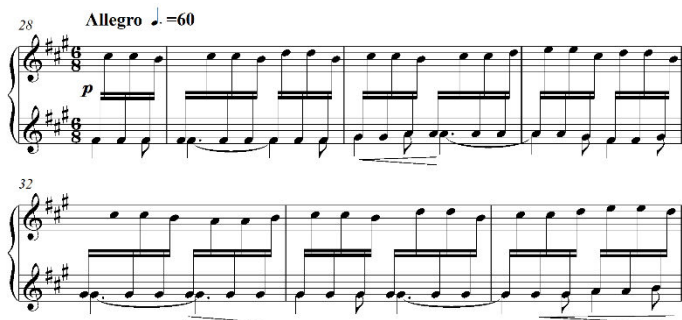
«Вариации» для фортепиано (fis-moll) – состоят из темы и шести контрастных вариаций и финала. Каждая вариация – своеобразная миниатюра, с индивидуальным содержанием, требующая от исполнителя моментальной эмоциональной перестройки. Композитор избирает вариации свободного типа. Каждая вариация в произведении имеет широкий диапазон изменений, в том числе в характере тематизма и музыкального развития, ладо-гармонии, формы, жанрового облика. Общность с темой, чаще всего, сохраняется благодаря интонационному единству.

Тема (Andante) – сдержанная по характеру мелодия, пунктирный ритм, звучание на *p*, медленный темп придают образу «замкнутый», несколько мрачный характер, в тоже время, отличающийся эпической красотой:

Во втором периоде (*Più mosso*), происходит смена красок. Низкий регистр уступает место высокому регистру, оживленный темп, легкость звучания придают образу просветлённость звучания.

Низкий регистр уступает место высокому регистру, оживленный темп, легкость звучания придают образу просветлённость звучания.

1 - Вариация – (Allegretto, *fis-moll*) виртуозная часть, написана в жанре токкаты со всеми вытекающими ее элементами: быстрый темп, моторно-репетиционная, *martellat*-ная техника с быстрым и четким чередованием отдельных звуков/созвучий, исполняемых попеременно обеими руками.



Начальные интонации темы звучат вначале вариации в левой руке. Далее они подвергаются фигурационному варьированию:

Написанная в простой 3-х частной форме, 2-я Вариация (Allegretto) раскрывает новый музыкальный образ. Она начинается с двухтактового вступления, основанного на оstinатной ритмической формуле, поверх которой звучит мелодия с живым и лирическим дыханием:



Идиллическое начало сменяется бурным порывом в среднем разделе. Меняется размер с 6/8 на 4/4, темп ускоряется, гаммообразные пассажи с диссонирующими аккордами добавляют музыке импульсивность и неукротимость.

В третьей части оstinатные кварто-квинтовые интонации переходят в правую руку, а мелодия в левой обогащается подголосками. Композитор использует полифонические приемы, включая инверсию темы. Вариация пронизана интонациями родного края, ритмами казахской музыки, что подчеркивается ладовыми оборотами, кварто-квинтовой интерваликой и единой оstinатной формулой, проводимой попеременно в обеих руках.



3-Вариация (Andante) своей повествовательностью и неторопливостью звучания, в сочетании с динамичностью развития ассоциируется с традиционным жанром терме. Вариация начинается с небольшого одноголосного вступления, неся функцию пролога. Однотонный ритм, нижний регистр создают сурово-эпический образ:

На фоне оstinатного ритма звучит задумчиво-трагическая по характеру тема. Поступенные восходящие и нисходящие мелодические мотивы звучат в пределах терции с длительной остановкой на последнем звуке. Тема насыщена подголосочной полифонией с элементами канона.

3-Вариация (Andante) сво-

ей повествовательностью и неторопливостью звучания, в сочетании с динамичностью развития ассоциируется с традиционным жанром терме. Вариация начинается с небольшого одноголосного вступления, неся функцию пролога. Однотонный ритм, нижний регистр создают сурово-эпический образ:

На фоне оstinатного ритма звучит задумчиво-трагическая по характеру тема. Поступенные восходящие и нисходящие мелодические мотивы звучат в пределах терции с длительной остановкой на последнем звуке. Тема насыщена подголосочной полифонией с элементами канона.



Вариация написана в простой трёхчастной форме с кодой. Средний раздел характеризуется драматизацией: тема звучит во фригийском ладу на фоне остиной ритмоформулы, усиливаясь аккордовым уплотнением. Постепенное развитие приводит к кульминации с

массивной аккордовой фактурой и широким звуковым диапазоном. Нарастающая динамика вливается в репризу, где тема обогащена полифоническими подголосками. Завершается вариация масштабной кодой с остиной ритмоформулой на фоне гармонических аккордов, оставляя ощущение напряжённого ожидания благодаря субдоминантовой гармонии.

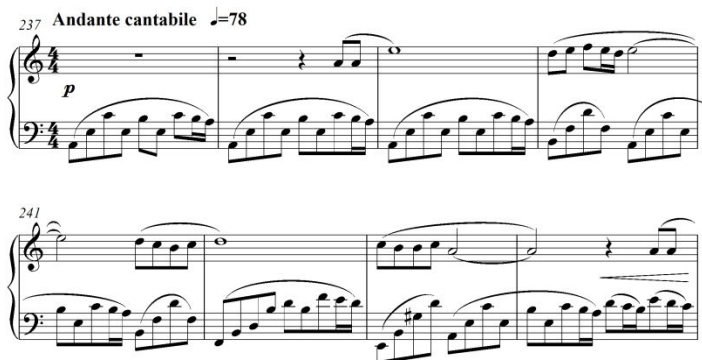
Музыкальный язык 4-Вариации (*Allegro moderato*) отличается упругим, волевым и мужественным характером. Движение основано на настойчивом маршевом ритме с мерным повторением. В партии левой руки звучат квинты, сопровождающие ритмически острую мелодию с пунктирным ритмом и синкопами. Всё звучит на резком *staccato* и *mf*:



Написана вариация в простой 3-х частной форме. Накопленная энергия первого раздела выливается в средний раздел патетического характера, в котором преобладает аккордовая фактура на фоне сонорно звучащих октавных ходов. Энергия,

активность, мощь – эпитеты характеризующие данный раздел. В третьей части, в репризе композитор возвращает нас к первоначальному образу.

5-Вариация (*Andante cantabile*, a-moll) – в простой 3-х частной форме. В этой вариации во всей полноте проявляется лирический дар композитора. Песенно-кантиленная, широкая мелодия, органически связанная с народными интонациями, звучит на фоне мягкого, ноктюрного аккомпанемента. Музыка поражает своей чистотой и красотой звучания:



В среднем разделе, кульминационного характера, тема продолжает развиваться в аккордово-октавном изложении. В третьей части 5 вариации, в репризе, тема насыщена хроматизмами и звучит в новом ритмическом оформлении, триолями.

6-Вариация (*Moderato*)

написана в простой 3-х частной форме, во фригийском ладу. Вариация начинается с 4-х тактового вступления, в котором звучат терпкие секундовые ин-

тонации на *rubato*. Эта мелодико-ритмическая формула станет источником развития динамизации музыки крайних разделов:

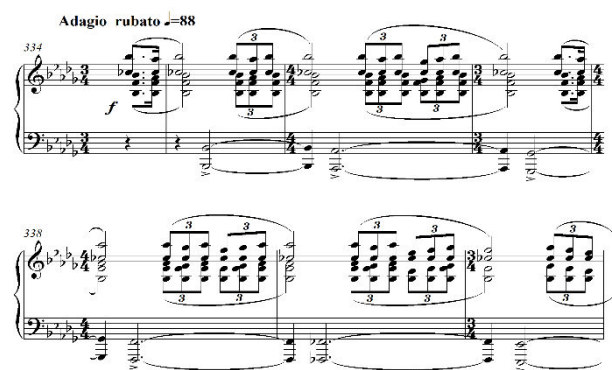
На фоне оstinатного, интонационно-ритмического рисунка, данного во вступлении, звучит декламационная по характеру мелодия. Образ обретает грубовато-скерцозный, гротесковый характер:



Вся вариация проходит в едином потоке движения. В сред-нем разделе фактура уплотняется, усложняется ритмическое разви-тие. Полиритмия, динамика звуча-ния *ff*, резкие кварто-вые комплексы аккордов создают внутреннюю, повышенную экспрес-сию и остроту звучания.

Финал – (*Adagio rubato*, *b-moll*) масштабная, завершающая часть произ-ведения, в котором объединились все его образы. По структуре представляет собой сложную трехчастную форму с вступлением и кодой.

Вступление (*Adagio rubato*) величаво-речитативного характера начина-ется с фанфарных аккордов Т-тонической гармонии. Нотки драматизма вносят цепочки кластерных аккордов в триольном поступенном изложении состоя-щие из секундовых и кварто-квинтовых интервалов на фоне октавных гармо-нических основ в басу:



Первая часть финала (*Vivo*) написана в токкатном жанре передающим кюевое начало. Кюевая семантика создается благодаря частой смены метроритма, непрерывным, моторным движением, а также кварто-квинтовой интерваликой. Композитор использует жанрово-характерный метод варьирования те-мы. Тематизм среднего раздела отли-чается интонационной и тонально-гармонической неустойчивостью. На фоне тонического органного пункта и подголосков в среднем голосе, звучит спо-койная отстраненная тема:



Третья часть финала – измененная, расширенная реприза. Взволнованно-драматизированная Кода финала начи-нается на *mf* с триольного повторения аккордов с постепенным крещендо, ко-торое доходит до *fff*.

«Вариации» Кенеса Дуйсекеева – яркое концертное произведение с ярким

национальным колоритом, обилием мелодического материала, темпо-ритмическим и фактурным разнообразием, широким охватом регистров. Коло-ритная образность, жанровая завершенность каждой вариации позволяет нам

рассматривать их как отдельные, завершённые пьесы. Приданию произведению большой целостности, несмотря на используемые различные жанровые характеристики, способствуют тематические связи. Несмотря на общую романтическую направленность вариаций музыкальный язык отличается разнообразием и современным звучанием.

К сожалению данное произведение не нашло пока свой путь на концертной эстраде и в педагогическом репертуаре. Но изданный композитором сборник своих фортепианных произведений предоставит возможность пианистам вернуться к замечательным и ярким произведениям. И в заключении приведем слова казахстанских музыковедов: «искусство Кенеса Дуйсекеева, впитавшего в себя огромный, по сути универсальный опыт европейской композиторской традиции, представляет собой поистине индивидуальный и самобытный композиторский стиль. Пройдя большой путь в творчестве, он познал много нового. Но главный его адресат – народ. И как подсказывает ему интуиция, душа этих людей ждет от музыки того, что идет от сердца к сердцу, что поддерживает веру в жизнь и надежду на лучшее. Вот такую музыку и стремится сегодня писать композитор Кенес Дуйсекеев, не ностальгически оглядывающийся назад, а смотрящий вперед, неустанно интересующийся всем новым, ярким и талантливым» [1, с.199].

Литература:

1. Бегембетова Г., Абдрахман Г. Кенес Дуйсекеев //Композиторы Казахстана (Творческие портреты композиторов Казахстана). – Алматы: «Алматы-Болашак», 2017. – С.184-201.
2. Жумабекова Д. «История смычкового (скрипичного) исполнительского искусства в Казахстане». Издательство «Композитор» Москва, 2015 г. 319 с.

Zhakayev ZH.

THE GOLDEN AGE OF THE FRENCH HORN: VIENNA CLASSICAL SCHOOL

Жакаев Ж.Қ.

ЗОЛОТОЙ ВЕК ВАЛТОРНЫ: ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Валторна – один из самых уникальных и выразительных инструментов в оркестре, который на протяжении своей истории занимал важное место как в военной музыке, так и в классическом музыкальном искусстве. Особое внимание к валторне как к музыкальному инструменту связано с развитием венской классической школы в конце XVIII – начале XIX века. Этот период принято считать «Золотым веком валторны», когда инструмент достиг своего музыкального и технического расцвета.

Венская классическая школа, которую представляют Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт и Людвиг ван Бетховен, сыграла ключевую роль в формировании современного звучания валторны. В этот период валторна стала не просто частью оркестровой группы, но и приобрела солирующие и тема-

тически важные роли в музыкальных произведениях, что открыло новые горизонты для ее выразительных возможностей.

Целью данной работы является исследование роли валторны в венской классической школе, выявление особенностей ее звучания и исполнения в произведениях крупнейших представителей этой эпохи. Актуальность исследования обусловлена необходимостью более глубокого понимания музыкальной техники и выразительных средств, использованных в произведениях венской классической школы, а также важностью сохранения и анализа музыкального наследия этого периода для современных исполнителей и теоретиков музыки.

XV-XVI века (эпоха Возрождения) стали периодом активного развития инструментального исполнительства. Медные духовые инструменты, благодаря совершенствованию конструкции и расширению технических возможностей, сыграли ключевую роль в этом процессе. Их проникновение в различные музыкальные жанры – от церковной музыки до светской, от торжественных процессий до камерных произведений – значительно обогатило звуковую палитру и стимулировало развитие новых композиционных техник. Постепенное усложнение музыкальной ткани требовало от исполнителей все более высокого мастерства, что, в свою очередь, стимулировало дальнейшее совершенствование инструментов и техники игры.

Появление профессиональных музыкантов и формирование первых оркестров в эпоху Барокко стимулировало развитие инструментального мастерства. Скрипка, благодаря своим виртуозным возможностям, быстро завоевала популярность среди композиторов и исполнителей. Медные духовые инструменты, хотя и уступали скрипке в гибкости, постепенно совершенствовались благодаря усилиям мастеров-инструменталистов. Именно их изобретательность и стремление к совершенству позволили расширить технические возможности медных духовых и сделать их более пригодными для исполнения более сложной музыки.

Валторна, произошедшая от охотничьего рога, долгое время была ограничена натуральным звукорядом. Однако благодаря изобретательности музыкантов, которые освоили технику закрытых и приглушенных звуков, звуковые возможности этого инструмента значительно расширились. Как отмечает А. Карс, это позволило валторне обрести большую мелодическую и гармоническую гибкость, превратив ее в полноценный инструмент оркестра [3].

Стремление к расширению выразительных возможностей инструмента привело к появлению валторн с кронами в первой половине XVIII века. Данное нововведение позволило музыкантам более свободно модулировать высоту звука. Яркое и блестящее звучание таких инструментов нашло широкое применение в произведениях композиторов эпохи барокко, однако именно инновация А. Хампеля, связанная с изменением конструкции инструмента, положила начало современному звучанию валторны. Перенос кроны в середину основной трубки и опускание раструба придали инструменту благородный тембр, сделав его востребованным в оркестрах венской классической школы.

Несмотря на то, что использование закрытых и приглушенных звуков значительно расширило звуковые возможности натуральной валторны, этот метод имел свои существенные ограничения. Музыкантам не удавалось получить полный хроматический ряд на протяжении всего диапазона инструмента, а звучание таких нот зачастую отличалось нестабильной интонацией и неоднородностью тембра. Исследователи отмечают, что усовершенствование «позволило извлекать хроматически измененные звуки и корректировать высоту нечисто звучащих 7-го и 11-го тонов натурального звукоряда. Однако звучание валторны, отличавшейся благородным и поэтичным тембром, становилось сдавленным, трескучим, поэтому композиторы редко применяли “закрытые” звуки» [2, с. 654].

Особое внимание заслуживает оркестровое использование натуральных валторн. Как отмечал Г. Берлиоз, композиторы, и в частности Л. ван Бетховен, крайне осмотрительно применяли закрытые звуки валторны, используя их преимущественно в сольных партиях для создания выразительных эффектов. Закрытые звуки представляли собой не просто средство для достижения определенной высоты, а скорее темброво-колористический прием, позволяющий обогатить звуковую палитру оркестра.

Тембровая выразительность натуральных валторн была особенно характерна для композиторов классического периода, которые ценили естественное звучание инструмента. В противовес этому, романтики часто использовали валторну подобно фаготу или кларнету, не учитывая специфику ее звукоизвлечения. Г. Берлиоз критиковал подобный подход, подчеркивая важность тонкой дифференциации между открытыми и закрытыми звуками валторны. Его замечания, актуальные и сегодня, свидетельствуют о том, что выбор технических приемов всегда должен быть обусловлен художественными соображениями [1].

Г. Берлиоз отметил, что «глубокое знание инструмента, хороший вкус и здравый смысл» позволят композиторам создавать произведения с учетом технических и тембровых особенностей. Его вывод имеет важное значение для композиторской практики при использовании натуральных валторн и остается актуальным и для современности: «Если закрытые звуки не предназначены для создания какого-либо особого эффекта, следует избегать, по крайней мере, тех из них, которые звучат слишком слабо и сильно отличаются от других звуков валторны». Г. Берлиоз также высказывается о валторновых ансамблях, имея в виду оркестровую группу валторн. Он замечает, что если раньше в оркестрах использовались только две валторны, то теперь композитор имеет в своем распоряжении целых четыре [1].

Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. Бетховен и другие композиторы своего времени едва ли могли услышать свои произведения в высокохудожественном исполнении, поскольку это стало возможным только с развитием более совершенных инструментов в наше время. Именно поэтому многие композиторы сначала с осторожностью включали закрытые и приглушенные звуки в свои произведения. Однако некоторые партии валторны в произведениях венских

классиков, использовавших натуральные валторны, свидетельствуют о стремлении авторов максимально раскрыть потенциал инструмента, насколько это было возможно на тот момент. Например, в финале 103-й симфонии Й. Гайдн использует знаменитый «золотой» ход валторн (см. Пример № 1):

Пример № 1. Й. Гайдн. Симфония № 103. Четвертая часть



Исполнительские возможности натуральной валторны, даже после введения инвенционных кронов и использования закрытых и приглушенных звуков, оставались довольно ограниченными. Техника игры, требующая частой смены кронов и чередования открытых, закрытых и приглушенных звуков, была крайне сложной для валторнистов. Эти трудности усугублялись наличием в партиях трелей, нередко полутоновых, что особенно затрудняло исполнение при губной трели, являющейся единственно возможной техникой на натуральной валторне.

Тем не менее, композиторы были способны создавать уникальные по своей выразительности темы для валторн, как, например, в Побочной партии Пятой симфонии Л. ван Бетховена, где инструмент раскрывается в полной мере, несмотря на технические ограничения. Это обстоятельство, вероятно, стало причиной постепенного изменения роли валторны в оркестре. Валторны начали занимать позицию связующего звена между семействами струнных, деревянных и медных инструментов, выполняя важную роль в оркестровом ансамбле и обеспечивая гармоничное сочетание разных групп инструментов [4].

Рост числа валторн в оркестровом ансамбле, от дуэта до квартета, был естественным следствием расширения возможностей инструмента. Основным источником этого расширения стала гармоническая модуляционность: с двумя валторнами исполнение модуляций было ограничено, даже если использовать все закрытые звуки; в то время как с четырьмя валторнами, наоборот, даже при стремлении ограничиться только открытыми звуками, добиться необходимого звучания было бы легко благодаря перекрещиванию строев. Использование четырех валторн разных строев в классицистском оркестре – это прием, который, по мнению Г. Берлиоза, заслуживает предпочтения в тех случаях, когда требуется большое количество открытых звуков [1].

Важно отметить историческую роль Йозефа Гайдна, которая в контексте концерта для валторны чрезвычайно важна, поскольку он стал одним из первых композиторов, которые заложили основы для развития этого жанра в рамках венской классической школы. Концерт для валторны, написанный Гайдном в 1796 году, является не только значительным произведением для валторны, но и важным этапом в истории концерта как жанра.

Й. Гайдн, как и многие другие композиторы его времени, активно экспериментировал с оркестровым составом и концертной формой. Его работа с концертом для валторны стала результатом не только творческих поисков, но

и прогресса в инструментальной технике. Важнейшей чертой концерта является то, что Й. Гайдн смог использовать возможности валторны на более высоком уровне, чем это было доступно в предшествующие десятилетия, и, в частности, подчеркнул её выразительность и гибкость как солирующего инструмента.

Одним из значительных достижений Й. Гайдна стало создание концерта, который не только демонстрировал возможности валторны как инструмента, но и структурно развивал форму концерта в целом. Он использовал разнообразные тембровые окраски, что придавало произведению большую выразительность, и создавал интонационное разнообразие, играя на контрастах между оркестром и солирующей валторной. Й. Гайдн также учитывал технические ограничения валторны того времени, предлагая валторнисту разнообразные, но выполнимые по сложности задачи, что способствовало развитию этого инструмента в оркестровой практике.

В 80-е годы XVIII века В.А. Моцарт написал четыре выдающихся концерта для валторны, и эта модель оказалась настолько успешной и убедительной, что сам Й. Гайдн вернулся к жанру концерта для валторны в конце 80-х годов того же столетия, написав Концерт для двух валторн.

По законам акустики на натуральной валторне возможно извлечение только звуков натурального звукоряда. Это ограничение, а также физиологические особенности игры на инструменте, вынуждали композиторов раннего периода использовать узкий спектр доступных звуков и ограниченный диапазон. Поэтому наиболее развитые и разнообразные по мелодическому рисунку темы, звуки которых извлекается наибольшее количество звуков – в верхнем регистре инструмента. Такая техника исполнения называется техникой кларино, а особые приемы интерпретации труб и валторн в этой технике, создающие ясные, легко узнаваемые экспрессивно-образные характеристики, которые неразрывно связаны с тембром инструмента и определённым комплексом выразительных средств, были названы стилем кларино.

В первой половине XVIII века, когда использование валторны становится обычным и распространённым явлением, в её трактовке можно выделить две ярко выраженные стилистические тенденции: охотничий стиль и стиль кларино. Хотя эти стили не всегда поддаются чёткому разделению и зачастую их характерные черты переплетаются, можно утверждать, что в первой половине XVIII века стиль кларино становится доминирующим.

Роль валторны в оркестре, заложенная в эпоху классицизма, стала фундаментом для последующего развития ее звуковых возможностей и исполнительских приемов в романтизме. Однако это не означает, что классическая валторна была каким-то образом менее совершенна или выразительна, чем ее романтическая наследница. Напротив, виртуозные партии валторны в произведениях Й. Гайдна, например, свидетельствуют о высоком уровне мастерства композиторов и исполнителей того времени. Совершенство звучания валторны в классической музыке было иным, но отнюдь не менее значимым.

В рамках анализа значимых вех эволюции валторны в классицистский период особое внимание заслуживает трактовка этого инструмента в оркестре В.А. Моцарта. Его использование валторны демонстрирует включение широкого спектра её выразительных средств в оркестровую ткань, при этом возрастает индивидуальная значимость инструмента и выявляются его наиболее характерные, типичные качества. Это обеспечивало необыкновенно насыщенное взаимодействие инструментальных звучаний в вертикали партитуры, её «симфонизацию», а также расширение и углубление художественно-образной сферы, в которой открываются глубинные пласты музыкального содержания.

Золотой век валторны в контексте венской классической школы стал важной вехой в истории музыкального исполнительства и инструментальной композиции. В этот период валторна, благодаря совершенствованию своей конструкции и технике игры, заняла центральное место в оркестровой практике, а также получила новое звучание и выразительные возможности. Сложные и многогранные произведения композиторов, таких, как Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. Бетховен и других представителей венской классической школы, стали настоящими испытаниями для исполнителей на валторне, требуя от них высокого мастерства и технической виртуозности.

Таким образом, венская классическая школа стала не только временем расцвета валторны как оркестрового инструмента, но и важным этапом в истории оркестровой музыки, где валторна обрела свое достойное место как инструмент, способный передавать глубокие эмоции и оказывать значительное влияние на музыкальное повествование. Работа композиторов и исполнителей того времени заложила основы для дальнейшего развития валторны в романтической и современной музыке, определив её важную роль в оркестровом звучании и продолжив традиции, которые сохраняются и по сей день.

Литература:

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://library.lgaki.info:404/2017.pdf> (дата обращения: 10.12.2024).
2. Благодатов Г. Валторна // Музыкальная энциклопедия в 6 т. /гл. ред. Ю. Келдыш. М., 1974. Т. 1. – С. 653–655.
3. Карс А. История оркестровки. М., 1990. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kompozitor.su/books/item/f00/s00/z0000002/> (дата обращения: 10.12.2024).
4. Харатьянц А., АЮ Харатьянц А.Ю. Особенности бытования медных духовых инструментов в западноевропейской музыке XVIII–XIX вв. // Культура и время перемен [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2019/1\(24\)/420.pdf](https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2019/1(24)/420.pdf) (дата обращения: 12.12.2024).

Zholdanova G.A.

THE FLUTE AS A SOURCE OF INSPIRATION IN THE WORKS OF WESTERN EUROPEAN COMPOSERS

Жолданова Г.А.

ФЛЕЙТА КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Флейта прошла удивительный путь в истории музыки – от тихого звучания древних духовых инструментов до блеска в современном концертном зале. Благодаря своему воздушному тону и тонкому резонансу инструмент обладает вневременной привлекательностью и вдохновляет композиторов на протяжении веков. Флейту часто сравнивают с человеческим голосом, ее способность передавать как интимность, так и величие делает ее естественной музыкой для творческого самовыражения.

В произведениях великих композиторов флейта выходит за рамки простого инструмента и становится рассказчиком, способным нарисовать яркие пейзажи, выразить глубокие эмоции и даже соединить физическую и духовную нить. Для Иоганна Себастьяна Баха флейта была средством для сложных контрапунктов и духовных размышлений. Для Вольфганга Амадея Моцарта флейта – средством элегантности и виртуозности, о чем свидетельствуют его концерты для флейты и камерные произведения. На рубеже XIX и XX вв. такие композиторы, как Морис Равель и Клод Дебюсси, использовали качества флейты для выражения звуков природы и взгляда на мир импрессионистов. Но привлекательность флейты не ограничивается историческим репертуаром. Современные композиторы продолжают расширять выразительные способности флейты, экспериментируя с новыми техниками, тембрами и формами [1].

Эпоха барокко и классический период стали поворотным пунктом в истории флейты, когда прогресс в ее конструкции вызвал рост выразительных возможностей. Из простого деревянного инструмента флейта превратилась в более сложный и универсальный инструмент. В творчестве И.С. Баха и В.А. Моцарта флейта была не просто вспомогательным инструментом, а основным голосом, способным передать глубокие музыкальные идеи. Значимость флейты в произведениях Баха подтверждает как его мастерство контрапункта, так и способность к эмоциональной композиции [1]. Его произведения свидетельствуют о способности флейты как инструмента к лирической экспрессии, и сложному диалогу. В них сочетаются захватывающие пассажи, демонстрирующими флейту как равноправного партнера клавесину. Использование флейты в произведениях Баха часто ассоциируется с духовностью, как будто этот инструмент является мостом между землей и Богом. Ее нежный и в то же время призрачный тон идеально подходит для духовного характера в произведениях Баха [2].

В.А. Моцарт, напротив, считал флейту инструментом элегантным и блестящим. Известно, что Моцарт не очень любил сочинять для флейты, но его

произведения для этого инструмента свидетельствуют об обратном. Концерт для флейты № 1 G-dur, К. 313, и Концерт для флейты № 2 D-dur, К. 314, – шедевры, в которых в полной мере использованы выразительные и технические возможности флейты как инструмента. Концерт для флейты с оркестром № 1 открывается ярким и жизнерадостным *Allegro maestoso*, в котором флейта играет главную роль в игривом диалоге партий. Во второй части, *Adagio ma non troppo*, флейта мелодично поет, вызывая чувство тоски и безмятежности. В энергичном *Rondo: Tempo di Menuetto* заключительной части демонстрируется ловкость и блеск флейты, провоцирующей исполнителя стремительными пассажами, требующими точности и деликатности. В камерной музыке особенно Квартет D-dur, К.285, демонстрирует способность флейты и струнных сочетаться таким образом, чтобы подчеркнуть красоту их тембров. Они отражают способность флейты как к сольному исполнению, так и к интимному диалогу, характеризуясь балансом технического блеска и выразительной теплоты. Это непреходящее наследие было закреплено работами Баха и Моцарта, которые показали, что флейта – инструмент, способный к очень глубокому и сложному выражению. Духовные и контрапунктические изыскания Баха и виртуозное и мелодическое мастерство Моцарта заложили основу для того, чтобы будущие композиторы рассматривали флейту как бесконечный источник вдохновения.

С развитием музыки в эпоху романтизма выразительные возможности флейты раскрылись с новой силой. Технические достижения, особенно инновационная конструкция, разработанная Теобальдом Бёмом в середине XIX в., превратили флейту в более универсальный и надежный инструмент. Более ровное звучание во всех регистрах, улучшенная интонация и большая гибкость позволили композиторам использовать весь потенциал флейты для отражения искусства эпохи, сосредоточенной на природе, эмоциях и возвышенном. В конце XIX – начале XX в. флейта вступила в свой «золотой век». В этот период флейта стала символом утонченности и была принята монархами и элитой по всей Европе. Ее мелодичная выразительность в сочетании с растущим техническим мастерством сделали ее символом артистизма и элегантности наравне со скрипкой. Игра на флейте стала обязательным условием для европейской аристократии. Такие монархи, как король Пруссии Фридрих Великий, энтузиаст флейты и меценат, уже за несколько столетий до этого утвердили престиж этого инструмента. В эпоху позднего романтизма эта традиция стала широко распространенным культурным явлением. Флейта считалась инструментом утонченности и интеллектуальных изысканий, а ее нежный тон символизировал как эстетическую чувствительность, так и техническое мастерство. На флейтах играли в придворных оркестрах, а репертуар расширился в соответствии со вкусами времени. О культурном подъеме флейты свидетельствует также увеличение количества учебных произведений, создание специальных школ и традиций, связанных с игрой на флейте. Во второй половине XIX в. появился ряд флейтистов-виртуозов и композиторов, которые сыграли важную роль в совершенствовании игры на флейте и расширении репертуара. Этот период невозможно описать без вклада братьев Доплеров.

Композиция Франца Дюпеля «*Andante et Rondo Op. 25*» и ряд оперных фантазий показали, что флейта может двигаться виртуозными пассажами, сохраняя при этом лирическую выразительность. Их совместные выступления по всей Европе доказали, что флейта - инструмент высочайшего уровня, как сольный, так и ансамблевый. Поль Таффанель, которого часто считают отцом современной французской школы флейты. Его наследие распространяется не только на его собственные сочинения, такие как «*Andante Pastoral et Scherzettino*», но и на его влияние как педагога и дирижера. Его пропаганда игры на флейте в Парижской консерватории помогла сформировать виртуозный и элегантный стиль, который сохранился в современном флейтовом исполнительстве. Его ученик Филипп Гобер, перенес это наследие в XX в., соединив романтическую лирику с чувствами раннего модернизма в таких произведениях, как «*Nocturne et allegro scherzando*». Чезаре Чиарди также внес свой вклад в романтический репертуар для флейты, сочетая итальянские мелодии с выдающейся техникой исполнения. Его Вариации «Русский карнавал» для флейты и фортепиано, Скерцо «Венецианский карнавал» для флейты и струнного оркестра, Фантазия «*La capricciosa*» для флейты и фортепиано продемонстрировали технические возможности инструмента, а его преподавание оказало влияние на целое поколение флейтистов в России и за рубежом. Такие композиторы, как Эрнест Кёлер и Вильгельм Попп, использовали достижения конструкции флейты в своих сочинениях. «*Der Fortschritt im Flötenspiel*» Op.33 Кёлера стал краеугольным камнем технического развития флейтистов. А такие шедевры, как виртуозные фантазии на темы из опер «Фауст» Гуно, «Трубадур» Верди, на темы «Риголетто» и «Серенада соловья» написанные Вильгельмом Попп, подчеркивают гибкость флейты и ее способность очаровывать слушателей.

В романтизме флейта часто выступала в роли голоса природы. Ее тон, напоминающий пение птиц или шелест ветра, идеально подходил для создания спокойствия и драматизма пасторальных пейзажей. Например, Трио для флейты, виолончели и фортепиано g-moll, op. 63 Карла Мария фон Вебера отражает способность флейты выражать нежность и интимность. Здесь флейта исполняет лирическую мелодию с оттенком человеческих чувств, дополненную гармонической основой виолончели и фортепиано. Голос природы с использованием флейты получает дальнейшее развитие в «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза. В III части «*Scène aux champs*» флейта играет выразительную роль, вызывая птичьи крики вместе с гобоем и другими духовыми инструментами. Эти моменты пасторальной безмятежности окрашены меланхолией, отражающей внутреннее смятение главного героя. Использование флейты как природного и повествовательного средства символизирует романтическое сочетание внешнего пейзажа и внутренних эмоций. Другой яркий пример – симфоническое творчество Роберта Шумана. В этих глубоких и продуманных симфониях парящие мелодии флейты перекликаются с глубоким самоанализом, характерным для стиля композитора. Его творчество подчеркивает двойственность инструмента как выразителя личности и как художника атмосферных сцен. В дополнение к пасторальным темам флейта также стала

средством выражения романтической тоски по сверхъестественному. Такие композиторы, как Мендельсон и Берлиоз, использовали этот инструмент для выражения потусторонних образов. В увертюре Мендельсона «Сон в летнюю ночь» ор. 21, флейта играет с паутиной легкостью, передающей неземное присутствие волшебных лесных фей Шекспира. Стремительные переливы и изящная фразировка демонстрируют способность флейты вызывать волшебство и таинственность. В оперном репертуаре флейта часто играет символическую роль. Например, в опере В.Беллини «Сомнамбула» флейта подчеркивает моменты мечтательной красоты и эмоциональной уязвимости. Аналогично, в операх Г.Доницетти флейта часто используется для усиления лирической интимности, например в «Лючия ди Ламмермур» где ее дуэт с сопрано отражает хрупкость героини. В этот период развитие флейты совпадало с развитием скрипки, особенно в качестве сольного инструмента. Оба инструмента выиграли от романтического акцента на лирику и техническую выразительность и стали средством личного и национального самовыражения. Подобно тому, как скрипачи, подняли инструмент до небывалых высот, флейтисты и композиторы, такие как Таффанель, Доплер и Кёлер, превратили флейту в инструмент, способный на аналогичные виртуозные приемы. Роль флейты в оркестре также менялась. Композиторы-романтики, такие как Й.Брамс, П.Чайковский и Н.Римский-Корсаков, написали для флейты важные партии и включили ее в драматическую структуру своих симфоний и балетов.

Эпоха импрессионизма принесла совершенно новый подход к исполнительству, рассматривая флейту не только как мелодический инструмент, но и как передающий свет, цвет и атмосферу. «Прелюдия к Послеполуденному отдыху фавна» Клода Дебюсси, пожалуй, самый яркий пример этого преобразования. Вступительное соло флейты – это томная, податливая мелодия, передающая чувственную, мечтательную сущность стихотворения Стефана Малларме. Хроматизм Дебюсси и характерная мягкость флейты создают атмосферу, в которой стираются границы между звуком и тишиной, сном и реальностью. Равель, которого часто ассоциируют с Дебюсси, использовал флейту в своей собственной уникальной манере. В его балете «Дафнис и Хлоя» роль флейты является ключевой. «*Lever du jour*» из третьей картины балета открывается изящным взмахом флейты, отражающим мягкий утренний свет. Оркестровки Равеля демонстрируют способность флейты переходить от едва слышного шепота к величественным фразировкам. Композиторы-импрессионисты также исследовали символический потенциал флейты. В коротком, но мощном сольном произведении Клода Дебюсси «Сиринкс» флейта олицетворяет роковую любовь между мифическим Паном и нимфами. Плавная мелодия произведения без сопровождения отражает импровизационную природу причитаний пастуха, а тональное развитие – стремление импрессионистов к таинственности и эмоциям. В этот период композиторы начали экспериментировать с тембром и динамикой для создания тонких текстур, и звуковая палитра флейты расширилась. Эти поиски проложили путь к инновациям XX века, а способность флейты улавливать нюансы стала определяющей характеристикой

импрессионизма. Непрерывность выражения независимо от того, вызывает ли флейта пышные пасторальные пейзажи романтического периода или абстрактные, мечтательные текстуры импрессионистов, она стала важнейшим инструментом для выражения невыразимого. Композиторы рассматривали этот инструмент как звукового хамелеона, вписывая его в оркестровые текстуры или выделяя в качестве убедительного сольного голоса.

С XX в. флейта и как инструмент, и как средство самовыражения переживает период глубоких экспериментов. Композиторы стремились раздвинуть границы традиционных возможностей флейты, исследуя новые техники, расширенные диапазоны и уникальные тональные возможности. Эти инновации не только подчеркнули универсальность флейты, но и переопределили ее роль в современной музыке, превратив ее в инструмент для абстрактных звуковых повествований и смелого эмоционального выражения. В середине XX в. такие композиторы, как Джордж Крам и Лучано Берио, стали пионерами расширенной техники, открыв новый окрас в звучании флейты. Характерный пример – «*Vox Balaenae*» («Голос кита») Крама. Написанная для флейты, виолончели и фортепиано с усилителем, она использует такие нетрадиционные приемы, как щелчки клапанов, пение во время игры и трепетание языком. Эти эффекты напоминают завораживающий крик кита, превращая флейту в голос природы. Аналогичным образом, «*Sequenza I*» Берио для флейты соло является образцом виртуозности и новаторства. В этом произведении Берио использует ослепительный набор приемов, включая *non vibrato*, быстрые динамические изменения и нетрадиционную артикуляцию. В результате получилось произведение, выходящее за рамки традиционных мелодических структур и представляющее флейту как инструмент для исследования чистого звука. Кайя Саариахо исследует способность инструмента передавать тонкие текстуры и изменчивые цвета в своих произведениях для флейты. Используя микрохроматику, воздушных тембры и мягкие мелодии композитор, создает неземные, почти потусторонние звуковые ландшафты. Флейта также играет центральную роль в крупных произведениях Саариахо, таких как опера «Любовь из далека» («*L'Amour de loin*»), здесь инструмент используется как символ расстояния и тоски, органично сочетаясь с электроникой и вокальными партиями для создания богатых, многомерных гармоний.

Путешествие флейты по музыкальной истории показывает ее неизменную способность стимулировать творчество и инновации. От раннего использования в барочном контрапункте до смелых экспериментов в современной музыке – флейта очаровывала и композиторов, и исполнителей. Ее способность передавать широкий спектр эмоций, от неземных до виртуозных, обеспечила ей статус одного из самых завораживающих инструментов в музыкальном лексиконе. Если заглянуть в будущее, то способность флейты к самоизобретению обещает сохранить ее на переднем крае музыкальных исследований, продолжая вдохновлять великих композиторов и исполнителей, воплощая их идеи в жизнь.

Литература:

1. Мликота-Диздаревич М. Роль флейтиста-солиста в XVIII, XIX, XX веках: сравнение качеств и ожиданий. София, 2021.
2. Райзенвивер А. Дж. Развитие флейты как сольного инструмента от Средневековья до эпохи барокко //Музыкальные предложения. – 2011. – Т. 2. – №. 1. – С. 2.
3. Фейдер Л. Развитие флейты от доисторических времен до наших дней //Исследования в области гуманитарных и социальных наук. – 2018.
4. Халпин Дж. Из секции оркестровой флейты //Flutist Quarterly. - 2006. – с. 38-42.

Kalybayev Abzal, Akparova Galiya

THE POEM FOR CELLO AND PIANO BY KENZHEBEK KUMISBEKOV

Калыбаев А.А.,

Акпарова Г.Т., кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

ПОЭМА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО КЕНЖЕБЕКА КУМИСБЕКОВА

Одним из популярных произведений в репертуаре казахстанских виолончелистов является «Поэма» для виолончели и фортепиано (1960) Кенжебека Кумисбекова. Также это сочинение известно в переложении для скрипки и фортепиано и прима кобыза и фортепиано. Камерно-инструментальное произведение К.Кумисбекова получило признание среди любителей музыки благодаря своей глубокой эмоциональности, мелодической насыщенности и выразительности. В этом произведении композитор смог объединить элементы казахской народной музыки с классической камерной традицией, создав произведение, наполненное лиризмом и драматизмом.

Кенжебек Кумисбеков является значимой фигурой в казахской музыкальной культуре, наследие которого включает произведения для оркестра казахских народных инструментов, симфонические сочинения, камерно-инструментальные и камерно-вокальные. «Казахский композитор-инструменталист, мастер народной музыки в стиле оркестровой поэмы» [2], так характеризуют один из моментов творчества композитора исследователи его творчества. Именно К.Кумисбеков впервые написал произведение для симфонического оркестра, назвав его «кюй-поэма» (Фараби сазы, кюй-поэма; Ой, толкыны, кюй-поэма).

«Поэма» для виолончели и фортепиано написана в простой трёхчастной форме. Эта структура включает:

— Первая часть, где звучит основная тема, определяющая трагический и задумчивый настрой произведения;

— Средняя часть, отличающаяся контрастным характером и более активной динамикой;

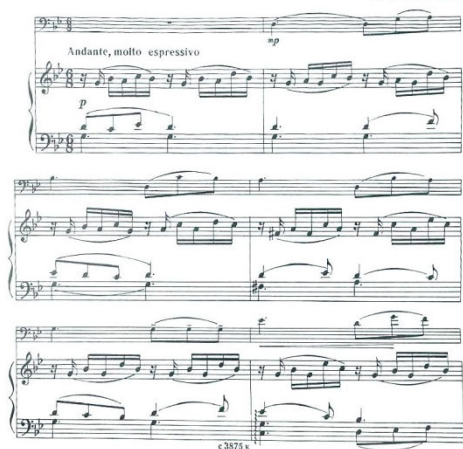
— Реприза и кода, где осуществляется возвращение к исходной теме с развитием её образного содержания.

Поэма для виолончели и фортепиано – это музыкальная форма, которая сочетает в себе лирические и повествовательные элементы. Подобное произведение может выразить широкий спектр чувств, от мягкой задумчивости до мощных драматических кульминаций. «Примечательно, что казахстанские композиторы в большинстве пишут именно в этом жанре «поэма» - инструментальная пьеса лирико-драматического характера, которая отличается свободой построения и эмоциональной насыщенностью» [1]. Произведение Кенжебека Кумисбекова отражает влияние казахской народной музыки, переданное через богатое звучание виолончели и выразительную гармонию фортепиано.

Фортепианное вступление, состоящее из одного такта, задаёт тон произведения. Оно вводит слушателя в атмосферу полной безысходности и печали. Первая часть (*Andante, molto espressivo*) по форме представляет собой период из 14 тактов. Минорная тональность (g-moll), в которой написана основная тема, подчёркивает драматизм и меланхоличный характер произведения. Основная мелодия строится на широких интервалах (секстах, септимах), а их заполнение последующими мелодическими ходами придаёт музыкальной ткани плавность и выразительность.

Мелодическая линия виолончели отличается особой гибкостью и экс-

Рисунок №1



прессивностью. Использование длинных нотных связок и плавных legato создаёт ощущение непрерывности музыкальной мысли. Композитор умело использует богатый звуковой диапазон виолончели, передавая через неё глубину эмоций. Указания *espressivo* подчёркивают необходимость индивидуального подхода к интерпретации (трактовка темпа и динамики), предоставляя исполнителю свободу для выражения собственного художественного взгляда. Контрасты между тихими (*pianissimo*) и громкими (*forte*) секциями требуют от исполнителя выразительности и контроля над инструментом.

том.

Гармоническая основа произведения создаётся партией фортепиано, которая поддерживает и развивает мелодическую линию виолончели. В ключевых эпизодах фортепиано становится лидирующим инструментом, раскрывая драматический потенциал произведения. Солист передает широкой амплитудой вибрации и целым ведением смычка, опеая каждый звук. Мягкая смена смычка органично сочетается с плавными переходами на верхних нотах. Широкая вибрация необходима и на выдержанных нотах и с мягкими переходами из позиции в позицию, опеая каждый звук. Художественная задача исполнителя – создать ощущение глубокой драматургии, раскрывая эмоциональный потенциал как сольной линии виолончели, так и взаимодействия с фортепиано.

Средняя часть в «Поэме» Кенжебека Кумисбекова начинается с 15 такта, обозначенного указанием *Più mosso*. Это указание свидетельствует о смене темпа и характера, что типично для средней части произведений в трёхчастной форме. Средний раздел разработочного характера и развивается на материале первой части.

Средняя часть является ярким контрастом к задумчивой и трагической

Рисунок №2



экспозиции первой части. В анализе этой части можно выделить несколько ключевых аспектов.

Более живой и подвижный темп, что меняет общий настрой произведения. Средняя часть отличается энергичностью и активностью, что служит контрастом к медленным и плавным линиям экспозиционной первой части.

Динамика становится более насыщенной: появляются частые *crescendo* и

diminuendo, что создает эмоциональное напряжение. Контрастные динамические переходы между *piano* и *forte* подчеркивают драматизм.

Мелодическая линия виолончели приобретает более импульсивный и ритмически четкий характер. Здесь композитор использует более короткие фразы и энергичные движения, которые передают эмоциональный всплеск.

В мелодии появляются синкопированные ритмы, более активные шестнадцатые длительности и акцентированные ноты, что придает музыке ощущение стремительности.

Гармоническое развитие становится более насыщенным за счет использования параллельно переменного лада с его функциональной системой.

Виолончель в этой части становится более активной, играя ведущую

Рисунок №3



роль в передаче эмоционального настроения. Используются такие исполнительские приемы, как акцентированные ноты, короткие фразы и более частое *vibrato*.

Фортепиано не только аккомпанирует, но и поддерживает мелодическое развитие, в ключевых моментах становится лидером. Например, быстрые пассажи в верхнем регистре подчеркивают драматическую напряженность.

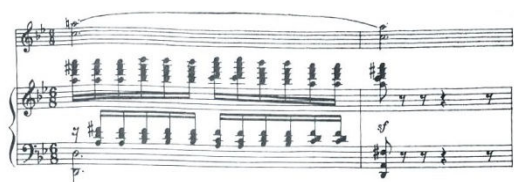
Композитор использует контраст между более плавными ритмами и энер-

гичными синкопами. Это создает ощущение движения и развития. Шестнадцатые ноты в партии виолончели подчеркивают виртуозность исполнителя. Ритмическая структура построена на ускоряющихся фигурах, что способствует нарастанию динамического напряжения.

В результате секвенционного развития происходит модуляция в с-moll с преобладанием звука «as», которые для g-moll воспринимается как неаполитанская вторая ступень.

В партии фортепиано наблюдаются аккордовые последовательности с резкими сменами гармоний, которые поддерживают драматическую линию виолончели и подводят к кульминации. Приводит смене тональностей.

Развитие музыкального материала приводит к кульминации. Высокий регистр и двойные ноты в партии виолончели создают напряжённую и драматичную атмосферу. В партии фортепиано звучат цепочки аккордов, насыщенные диссонантными гармониями, которые усиливают эмоциональную насыщенность произведения.



регистра и двойные ноты в партии виолончели создают напряжённую и драматичную атмосферу. В партии фортепиано звучат цепочки аккордов, насыщенные диссонантными гармониями, которые усиливают эмо-

циональную насыщенность произведения.

Рисунок №4



Каденционный фрагмент у виолончели solo написан в высоком регистре, который стремительно достигает басового звучания. Такой всплеск эмоций захватывает дух у слушателей. Особенность этого произведения заключается в экспрессивной мелодии.

Это вершина произведения, его кульминационный пик. Небольшая каденция исполняется в импровизационном

стиле, где последующие шестнадцатые звучат виртуозно благодаря использованию двух смычков. В этот момент возникают ассоциации

Рисунок №5



и с казахским кюем: когда домбрист достигает раздела саға – кульминационной зоны кюя – и, постепенно обыгрывая весь звукоряд, плавно спускается вниз к орта буын и бас буын. Спуск в 4 октавы.

Указания *espressivo* и *rubato* в средней части предоставляют исполнителю больше свободы для интерпретации. Контроль над динамикой и акцентами здесь крайне важен. Виртуозные пассажи требуют технического мастерства от исполнителя, особенно в партиях с шестнадцатыми нотами, где важна чистота интонации и точность ритма. Плавные смены позиций играют ключевую роль в исполнении. Эти переходы должны быть практически незаметны для слушателя, создавая ощущение «скольжения» по звукам.

Средняя часть играет ключевую роль в драматургическом развитии произведения, добавляя элемент напряжения и энергичности. После этого всплеска музыка возвращается к более спокойной репризе, создавая завершённость и ощущение кругового движения. В репризе вновь преобладают спокойные ритмические фигуры, что создаёт эффект завершённости и возвращения к исходному настроению.

Кода в «Поэме» Кенжебека Кумисбекова – это тонко выстроенный эмоциональный финал, который резюмирует лирическую глубину произведения. Она оставляет у слушателя ощущение завершённости, словно музыка медленно растворяется, возвращаясь к тишине. Она строится на переработке главной темы, представленной в более лаконичной и эмоционально насыщенной форме.

Камерное взаимодействие виолончели и фортепиано в «Поэме» строится на диалогической основе. Виолончель выполняет роль главного выразителя эмоционального содержания, в то время как фортепиано предоставляет как гармоническую основу, так и дополнительные текстурные элементы. Контраст между партиями инструментов подчёркивает драматическое развитие произведения. Фортепиано также играет ключевую роль в создании кульминационных моментов, когда текстура становится более насыщенной и динамичной.

«Поэма» для виолончели и фортепиано Кенжебека Кумисбекова – это не только шедевр казахстанской камерной музыки, но и пример синтеза национальной музыкальной традиции с классическими формами. Через лиризм, драматизм и виртуозность это произведение раскрывает глубину эмоционального мира композитора и демонстрирует богатство казахской музыкальной культуры. Оно продолжает оставаться популярным в репертуаре музыкантов, подтверждая свою художественную значимость и актуальность.

Литература:

1. Акшекина К. Виолончель в творчестве национальных композиторов // <https://daryn.online/article/658>
2. Майсеит Ч. Кенжебек Кумисбеков: душа, рожденная в музыке // [El.kz https://el.kz/ru/kenzhebek_kumisbekov-_dusha- rozhdennaya_v_muzyke_40208/](https://el.kz/ru/kenzhebek_kumisbekov-_dusha- rozhdennaya_v_muzyke_40208/)

Kunabil Nargiza

INTERNATIONAL COMPETITIONS FOR THE WIND INSTRUMENT

Кунабіл Н.Қ.

ГОБОЙ ҮРЛЕМЕЛІ АСПАБЫНА АРНАЛҒАН ХАЛЫҚАРАЛЫҚ БАЙҚАУЛАР

Гобой өзінің ерекше дыбысымен, бай тарихымен және репертуарының алуан түрлілігімен әлемдік музыкалық мәдениетте ерекше орын алады. Бұл аспап симфониялық оркестрдің, камералық ансамбльдердің және жеке қойылымдардың ажырамас бөлігі болып табылады. Гобойға деген қызығушылық қазіргі заманғы білім беру бағдарламаларын дамыту және ірі

халықаралық конкурстар өткізу арқылы кәсіпқойлар мен музыка әуесқойлары арасында артып келеді. Мұндай байқаулар аспапты танымал етудің, оның мәнерлі мүмкіндіктерін көрсетудің және талантты музыканттарды әлемдік сахнаға шығарудың маңызды факторына айналды.

Гобойшыларға арналған халықаралық байқаулар дағдыларды көрсету, тәжірибе алмасу және кәсіби өсу үшін маңызды алаң болып табылады. Қатысушылар өздерінің ойын қабілеттерін басқа музыканттармен салыстырғанда бағалап қана қоймай, танылған тәрбиешілер мен орындаушылардан пайдалы кеңестер алуға мүмкіндік алады [1].

Германиядағы ARD және Женевадағы халықаралық байқау сияқты байқаулар бағдарламаға заманауи және классикалық музыканың міндетті туындыларын қосады. Бұл техниканың дамуына, музыканың интерпретациясына және сахналық қойылымға ықпал етеді. Мұндай іс-шараларға қатысу жаңа мансаптық мүмкіндіктер ашады, соның ішінде оркестрлермен ынтымақтастық, альбом жазу және шеберлік сабақтарына қатысу жатады.

Халықаралық байқауларға қатысу музыканттардың кәсіби өсуіне ықпал етеді. Мұндай жарыстарға дайындық репертуарды егжей-тегжейлі зерттеуді, техникадағы шеберлікті және музыкалық интерпретацияның жоғары деңгейін талап етеді. Атақты музыканттардан тұратын қазылар алқасы позитивті жақтарды да, пысықтауды қажет ететін сәттерді де көрсете отырып, құнды кері байланыс береді.

Гобойшылар үшін беделді халықаралық жарыстар орындаушылық өнер көрсетілетін, кәсіби даму жүзеге асырылатын және жаһандық аренада танылуға қол жеткізілетін негізгі оқиғалар болып табылады. Бұл іс-шаралар талантты музыканттарды, танымал оқытушыларды және музыкалық саланың көрнекті қайраткерлерін жинайды. Байқаулар орындаушыларды таңдаудың жоғары деңгейімен, орындаудың қатаң стандарттарымен және классикалық және заманауи шығармаларды қамтитын әртүрлі репертуармен сипатталады [2].

Ең беделді байқаулардың қатарына ARD (Германия) байқауы, Женева халықаралық музыкалық байқауы (Швейцария) және Токио халықаралық байқауы (Жапония) жатады. Бұл іс-шаралар ұзақ тарихы мен тамаша беделіне ие, жеңімпаздарға рекордтық келісімшарттар, гастрольдік сапарлар және көрнекті оркестрлермен ынтымақтастық сияқты тамаша мансаптық мүмкіндіктер береді. Сонымен қатар, П.И. Чайковский атындағы, королева Елизавета атындағы және «Прага көктемі» конкурстар қатысушылардан талап етілетін музыкалық шеберліктің жоғары деңгейіне назар аударады және гобойды жеке аспап ретінде насихаттауға ерекше мүмкіндіктер ашады.

Гобойшыларға арналған аймақтық және мамандандырылған жарыстар жас орындаушыларды қолдау, осы аспапты танымал ету және кәсіби қоғамдастық құру үшін өте маңызды. Әдетте мұндай конкурстар кәсіби ұйымдардың, фестивальдердің немесе оқу орындарының қатысуымен өткізіледі және белгілі бір аймақтарда немесе мамандандырылған салаларда орындаушылық шеберлікті дамытуға бағытталған. Халықаралық және аймақтық байқауларға шолу 1-кестеде көрсетілген [3].

Кесте 1. Халықаралық және аймақтық байқауларға шолу

Байқау атауы	Ел/ Аймақ	Жас шекте- улері	Негізгі талаптар	Қатысушылар үшін артықшылықтар
ARD конкурсы	Германия	30 жасқа дейін	Классикалық және заманауи репертуарды орындау	Концерттік келісім-шарттар, оркестрмен өнер көрсету, альбом жазу
Женева халықаралық байқауы	Швейцария	35 жасқа дейін	Классикалық және заманауи туындылар, импровизация	Гастрольдер, агенттіктермен ынтымақтастық, дискілерді жазу
Токио халықаралық байқауы	Жапония	35 жасқа дейін	Техника, музыкалық экспрессивтілік, жапон және батыс репертуары	Халықаралық тану, Азиядағы байланыстар
Королева Елизавета атындағы байқау	Бельгия	30 жасқа дейін	Заманауи пьесаларды қоса алғанда, күрделі шығармаларды орындау	Гастрольдер, оркестрлермен ынтымақтастық, альбом жазу
П. И. Чайковский атындағы байқау	Ресей	32 жасқа дейін	Классикалық репертуар, орыс композиторларына баса назар аудару	Халықаралық тану, ірі сахналардағы қойылымдар
Концертино Прага	Чехия	18 жасқа дейін	Классикалық шығармаларды орындау	Оркестрмен өнер көрсету, радио және телеэфирлерге қатысу
«Прага көктемі» фестивалі мен байқауы	Чехия	30 жасқа дейін	Чех композиторларының шығармаларын қоса алғанда, кең репертуар	Фестивальде өнер көрсету, Еуропада тану
Наумбург байқауы	АҚШ	Жоқ	Техника, музыкалық экспрессивтілік	Гастрольдік сапарлар, рекордтық келісімшарттар, АҚШ-тағы қойылымдар
IDRS (халықаралық қос таяқ қоғамы)	Халықаралық	Әр түрлі санаттар	Классикалық қос таяқ репертуарын орындау	Қазылар алқасының кері байланысы, шеберлік сабақтарына қатысу

Бұл кесте гобойшыларға арналған танымал халықаралық және аймақтық байқауларға шолу ретінде қызмет етеді. Онда іс-шаралардың әрқайсысы туралы маңызды ақпарат бар: оларды өткізетін ел немесе аймақ, қатысушылар үшін жас шектеулері, репертуар мен орындаудың негізгі талаптары және қатысушылар ала алатын артықшылықтар.

ARD, Женева байқауы және Чайковский байқауы сияқты халықаралық іс-шаралар жоғары бәсекелестікке ие және мансаптық даму мүмкіндіктерін ұсынады, соның ішінде рекордтық келісімшарттар мен гастрольдік турлар. IDRS және «Гобой Гран-приі» сияқты аймақтық және мамандандырылған байқаулар әр түрлі деңгейдегі музыканттарды, соның ішінде жаңадан бастаушыларды да, кәсіпқойларды да қолдауға бағытталған, оларға спектакль платформасын және сарапшылардан кері байланыс алуға мүмкіндік береді [4].

ARD халықаралық музыкалық байқауы - осы түрдегі ең танымал және ауқымды байқаулардың бірі. Оны Германия Федеративті Республикасының қоғамдық радиостанциялары құрды, оны Мюнхендегі Бавариялық хабар тарату басқарады және жыл сайын қыркүйекте өткізеді.

Бұл байқау алғаш рет 1952 жылы өтті: осы түрдегі ең танымал және маңызды іс-шаралардың бірі болып табылатын ARD халықаралық музыкалық байқауы. Оны Германия Федеративті Республикасының қоғамдық радиостанциялары құрды, оны Мюнхендегі Бавариялық хабар тарату басқарады және жыл сайын қыркүйек айында өткізеді. Көптеген заманауи танымал музыканттар үшін Мюнхендегі ARD халықаралық музыкалық байқауының марапаты олардың табысты мансабына жол ашты: мұндай әртістерге Джесси Норман, Франциско Араиса, Наталья Гутман, Кристоф Эшенбах, Мицуко Учида, Томас Квастхофф, Юрий Башмет, Кристиан Цецлафф, Шарон Кам, Хайнц Холлигер, Питер Садло, Морис Андре, кватуор Эбен және Уондерер триосы [5].

Чайковский атындағы халықаралық байқау классикалық музыка саласындағы ең маңызды оқиғалардың бірі болып табылады, ол 61 жыл бойы әлемнің түкпір-түкпірінен музыканттардың, көрермендердің және баспасөздің назарын аударды. П. И. Чайковскийдің құрметіне орындаушы музыканттар байқауын өткізу идеясы 1939 жылы, 1940 жылы туғанына 100 жыл толуына орай жоғары мемлекеттік деңгейде іс-шаралар жоспарын дайындаған кезде пайда болды.

Женевада өтетін халықаралық орындаушылар байқауы - бұл қалада жыл сайын өткізілетін академиялық музыка орындаушыларына арналған іс-шара. Байқауды 1939 жылы іс-шараның алғашқы президенті болған Анри Ганьебен және 40 жыл бойы бас хатшы қызметін атқарған Фредерик Либштекл құрды. Оның ұйымын Женева қаласы мен кантонының билігі қолдайды, ал байқау кеңесіне негізгі серіктестер - Женева консерваториясының, Романеск Швейцария оркестрінің және Женева Үлкен театрының өкілдері кіреді.

Прага Концертино - бұл 1966 жылдан бастап Прагада Чех радиосының қамқорлығымен жыл сайын өткізіліп келе жатқан академиялық музыканың жас орындаушыларына арналған халықаралық байқау. Жыл сайын жарыс 3-4

номинация бойынша өткізіледі, тек бірінші және екінші сыйлықтар, сондай-ақ қазылар алқасының арнайы ескертулері беріледі. 1980 жылдан бастап әр санаттағы сыйлықтардан басқа, лауреаттардың бірі ең жоғары марапатқа ие болды - Гелена Караскова сыйлығы.

«Прага көктемі» - бұл Чехия президентінің қамқорлығымен және осы елдің Мәдениет министрлігімен серіктестікте өтетін маңызды музыкалық оқиға. 1946 жылы құрылғаннан бері бұл фестивалде танымал орындаушылар, симфониялық оркестрлер және камералық ансамбльдер өнер көрсетеді. Бірінші фестиваль Чехословакия президенті Эдвард Бенештің қамқорлығымен өтті және оның ұйымдастыру комитеті Чехияның музыка саласындағы маңызды тұлғалардан тұрды. 1946 жылы Чехословакия симфониялық оркестрі өзінің 50 жылдық мерейтойын атап өтті және оркестрлерге арналған арнайы концертте өнер көрсетуге шақыру алды. Прага көктемі фестивалінің сахнасында қошемет көрсеткен музыканттардың арасында Карел Анчерл, Леонард Бернштейн, Сэр Адриан Болт, Рудольф Фиркушный, Ярослав Кромбольц, Рафаэль Кубелик, Мура Лимпани, Евгений Мравинский, Чарльз Мюнш, Джинет Неве, Ярмила Новотна, арыстан сияқты атақты адамдар болды.

Тиісті байқауды таңдау музыканттың дайындығын бағалауға байланысты. Жас шеңберін, репертуарлық талаптарды және қатысушылардың деңгейін ескеру маңызды. Байқаудың репертуарын зерттеу бағдарламаның дағдылары мен дайындықтарға қаншалықты сәйкес келетінін, сондай-ақ жаңа туындыларды меңгеру қажет пе екенін анықтауға көмектеседі.

Байқауға дайындық мыналарды қамтиды:

- Техника: орындау дәлдігін жақсарту және күрделі үзінділерді игеру үшін үздіксіз жаттығулар.

- Музыкалық: интерпретацияға, динамикалық өзгерістерге және сөз тіркестеріне назар аудару.

- Төзімділік: орындау сапасының нашарлауынсыз ұзақ мерзімді музыкалық шығармаларды зерттеу.

- Мұғаліммен ынтымақтастық кәсіби бағалауды қамтамасыз етеді, ал фортепиано немесе оркестрдің сүйемелдеуімен үйлесімді орындау үшін сүйемелдеушімен жұмыс қажет.

Байқауға дайындық қадамдары 2-кестеде көрсетілген.

Кесте 2. Байқауға дайындық қадамдары

Кезең	Сипаттама	Конкурсқа дейінгі болжамды мерзімдер
Байқауды таңдау	Талаптарды зерделеу, өтінім беру	6–8 ай
Репертуарды таңдау	Бағдарламаны бекіту, ноталарды зерттеу	6–8 ай
Қарқынды жаттығулар	Техника және музыкалық жұмыс	3–6 ай

Сүйемелдеумен са- бақтар	Пианистпен немесе оркестрмен дайындық	2–3 ай
Қаржылық дайындық	Бюджетті жоспарлау, билеттерді сатып алу	2–3 ай
Құжаттарды тексеру	Қажетті құжаттарды жинау және беру	1–2 ай

Бұл қадамдар өнімділікке сапалы дайындықты қамтамасыз ете отырып, уақыт пен ресурстарды дұрыс бөлуге көмектеседі.

Халықаралық жарыстардың лауреаты Роман Ортега әр байқау жаңа білім алуға мүмкіндік береді деген оймен бөліседі. Ол шығармашылықта тәуекелге барудан және жаңа нәрселерді көруден қорықпау керек екендігіне назар аударады, өйткені өсу мен даму эксперименттер мен қателіктер арқылы жүреді [6].

Қазылар алқасы мүшелер идеяларының өзіндік ерекшелігін бағалайды. Олар жаңа және стандартты емес нәрсені ұсыну қабілетінің маңыздылығын атап өтеді. Сондай-ақ, ұсақ-түйектерге назар аудару тек кәсіби деңгейге жету үшін ғана емес, сонымен қатар жұмыстың толық және үйлесімді көрінуі үшін де маңызды. Жұмыстың эмоционалды аспектісі де маңызды рөл атқарады. Ол техникалық аспектілермен таң қалдырып қана қоймай, күшті эмоциялар тудыруы керек, сонымен қатар жарқын әсер қалдырады.

Гобойға арналған халықаралық байқаулар музыкалық мәдениетте айтарлықтай маңызға ие, бұл музыканттарға өзін-өзі көрсетуге және кәсіби дамуға ерекше мүмкіндіктер береді. Бұл іс-шаралар орындаушылардың дағдыларын жетілдіруге ғана емес, сонымен қатар әлемдік музыка туындыларын танымал етуге, сондай-ақ қатысушылардың техникалық және көркемдік қасиеттерін жақсартуға көмектеседі. Мұндай байқаулардың артықшылықтарының бірі-жаһандық аренада өзін көрсетуге ұмтылатын талантты музыканттар үшін алаң құратын халықаралық тәжірибе алмасу. Конкурстарға қатысу мүмкіндіктер, ынтымақтастық және мансап үшін жаңа көкжиектер ашады және бірегей музыкалық аспап ретінде гобойға деген қызығушылықтың артуына ықпал етеді.

Әдебиеттер:

1. Андреев, В. И. Халықаралық байқаулардағы үрмелі аспаптар. М.: Өнер, 2018.
2. Гудкова, И. А. Әлемдік музыкадағы Гобой. «Музыка» баспасы, 2017.
3. Козлов, В. П. Гобой ойнау техникасы: Кәсіби кеңестер. СПб.: «Роман-Иванов» баспа үйі, 2020.
4. Кулагина, И. К. Чайковский байқауы: бәрі неден басталды. Ресей газеті, 22 маусым 2019. Retrieved from <https://rg.ru/2019/06/22/konkurs-chajkovskogo-s-chego-vse-nachinalos.html>.
5. ARD International Music Competition. Official Website. Retrieved from <https://eg-reeds.com/ard-international-music-competition/>.
6. Ortega, R. Interview with Ramón Ortega: Oboe & BRSO. EG Reeds. Retrieved from <https://eg-reeds.com/interview-with-ramon-ortega-oboe-brso/>.

Malinovskiy A.
**TUBA IN MUSICAL EVOLUTION:
FROM ORCHESTRA TO SOLO INSTRUMENT**

Малиновский А.
**ТУБА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭВОЛЮЦИИ:
ОТ ОРКЕСТРА К СОЛЬНОМУ ИНСТРУМЕНТУ**

Туба, один из самых глубоко звучащих медных духовых инструментов, имеет богатую и интересную историю, тесно связанную с развитием музыкальных оркестров. От своих древних предков, использовавшихся в качестве сигнальных инструментов, туба прошла долгий путь, став неотъемлемой частью симфонического оркестра.

Корни тубы уходят глубоко в историю. Древние народы использовали трубные инструменты для передачи сигналов, сопровождения религиозных обрядов и военных действий. Эти ранние инструменты были простыми по конструкции и имели ограниченные возможности.

Прежде чем современная туба стала такой, какой она является сегодня, она прошла через несколько модификаций и этапов. Одним из самых ранних инструментов, предшествующих современной тубе, является серпент (франц. serpent, букв. – змея). Серпент был изобретен в 1590 году Эдме Гийомом, музыкантом кафедрального собора Осера для того, чтобы уравновесить самый низкий мужской голос в хоре [4].

Изначально серпент создавался из дерева и кожи, его звучание извлекалось с помощью костяного мундштука. С течением времени конструкция инструмента совершенствовалась: появились металлические мундштуки и дополнительные клапаны, что позволило расширить его звуковые возможности. Несмотря на эти усовершенствования, серпент сохранял свой характерный грубый и мощный звук, требующий от музыканта высокого исполнительского мастерства.

Красочное описание инструмента дал Гектор Берлиоз: «Варварское по своей сути звучание этого инструмента было бы гораздо уместнее в кроваво-жидких ритуалах друидов, чем в ритуалах католической церкви, где оно всегда присутствует, являясь чудовищным памятником глупости, безвкусице и лязгу чувств, которые определяют функции музыки на богослужении в наше время» [1].

На основе серпента французским мастером Ж. И. Асте в 1817 году был изобретен более технически перспективный инструмент – офиклеид. В XIX веке офиклеид занимал важное место в оркестрах. Его название происходит от греческих слов «ὄφις» (óphis) – змея и «κλείς» (kleís) – ключ, что отражает его змеевидную форму и наличие клапанов [3]. Офиклеид был использован как самый низкий медный инструмент в сочинениях Гектора Берлиоза. В его «Фантастической симфонии» представлены два офиклеида, играющих мотив Смерти.

Серпент и офиклеид, обладая глубоким звучанием, были сложны для исполнения точной интонации и звукоизвлечения. Музыканты и мастера искали способы улучшить звуковые характеристики этих инструментов. Так, в результате эволюции более ранних духовых инструментов в 1835 году возникла туба. Ее более совершенная конструкция, включающая в себя клапанный механизм и коническую трубу, позволила получить более точный, мощный и богатый по тембру звук по сравнению с предшественниками. Процесс замены серпентов и офиклеидов тубами был постепенным и занял несколько десятилетий. Некоторые композиторы продолжали писать партии для офиклеида и после появления тубы.

Сохранилось историческое описание тубы немецким композитором, дирижёром и музыкальным деятелем, изобретателем инструмента Вильгельмом Випрехтом: «...Это, несомненно, указывает на то, насколько важным и выгодным для музыки является изобретение хроматической бас-тубы, которая может опускаться на одну октаву ниже, чем серпент и английский бас-рожок, и на шесть нот ниже офиклеида, сохраняя при этом высокие ноты бас-тубы» [8].

Первоначально туба использовалась в военных оркестрах, которыми дирижировал Випрехт. Он представил по две тубы в каждом из прусских военных оркестров. Только после того, как использование тубы в оркестровом исполнении стало более распространённым, этот инструмент был введён в состав обычных оркестров.

Первоначально туба появилась как замена офиклеиду в академической музыке Г. Берлиоза и Ф. Мендельсона, а позже как самостоятельный инструмент в музыке Ф. Листа и Р. Вагнера. Берлиоз писал о тубе в своем трактате о современной оркестровке: «Бас-туба в настоящее время очень широко распространена на севере Германии, особенно в Берлине; у нее есть огромное преимущество перед всеми другими низкочастотными духовыми инструментами. Ее тембр несравненно благороднее, чем у офиклеида, и в этом инструменте есть что-то от тембра тромбона. Он менее подвижен, чем офиклеид, но обладает мощным звучанием, а диапазон нижних частот – самый широкий во всем оркестре» [1].

Роль тубы в оркестрах в XIX веке сводилась в основном к роли аккомпанирующего инструмента. Вероятно, это было связано с тем, что туба была новым инструментом, и композиторы еще не были уверены в ее возможностях. Важную роль в модернизации медной группы сыграл Р. Вагнер, который не только инициировал создание новых инструментов, но и внес значительные изменения в звучание медных духовых. Его стремление к более глубокому и насыщенному звучанию оркестра привело к разработке улучшенных вариантов традиционных инструментов, что, в свою очередь, оказало большое влияние на развитие оркестрового звучания в последующих поколениях композиторов

В своих ранних произведениях Вагнер использовал стандартный набор медных духовых инструментов, характерный для музыки середины XIX века: валторны, трубы, тромбоны и тубу. Однако, по мере развития его композитор-

ских замыслов, возникла необходимость расширить состав медной группы. В результате для тетралогии «Кольцо нибелунга» были заказаны, сконструированы и включены в оркестр новые инструменты: вагнеровские тубы, басовая труба и контрабасовый тромбон.

Проблема хроматизации медных духовых инструментов стала актуальной в первой половине XIX века. С ростом уровня исполнительского мастерства, усложнением музыкального языка и композиторской техники, возникла необходимость в расширении технических и выразительных возможностей инструментов. В этих условиях вопрос хроматизации медных духовых стал неизбежным. До изобретения и широкого распространения вентильной системы многие композиторы решали ограничения по звуковому ряду с помощью одновременного использования инструментов разных строев, как в вертикальном, так и в горизонтальном регистре.

Особое внимание следует уделить новым инструментам, которые Р. Вагнер вводит в оркестр для своей тетралогии «Кольцо нибелунга». Композитор ставил перед собой цель создать в группе медных инструментов четыре темброво различных семейства, что и стало причиной добавления новых инструментов к уже существующим в его время. Отметим, что труба стала полноправным инструментом в оркестре Р. Вагнера, начиная с оперы «Летучий голландец» (1841). Труба становится полноценным участником оркестра и в последующих операх Р. Вагнера: «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1848), «Тристан и Изольда» (1859), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1867), тетралогии «Кольцо нибелунга» (1874), «Парсифаль» (1882).

Специально для тетралогии композитор искал новый тембр: так появился инструмент, который называли вагнеровской тубой. Вагнеровские тубы представляют собой инструменты, родственные саксгорнам – тенорам и баритонам, традиционным инструментам духового оркестра, но с важным отличием: они были оснащены валторновыми мундштуками. По замыслу Р. Вагнера, на этих инструментах должна была играть вторая четверка валторнистов. Подобно разделению валторнистов на исполнителей более высоких и более низких партий, вагнеровские тубы также разделены на две пары – теноровые и басовые. В нотной записи они использовались в скрипичном и басовом ключах соответственно [2].

Репертуар для духовых инструментов, включая тубу, постепенно развивался на протяжении XIX и XX веков. Изначально эти инструменты использовались преимущественно в оркестровой музыке, но с развитием исполнительской техники и увеличением их выразительных возможностей композиторы начали писать более сложные и разнообразные произведения для духовых ансамблей. В частности, начиная с середины XIX века, всё чаще стали встречаться произведения для духовых квинтетов, в состав которых часто входила труба. Так, в 1850 году композитор и скрипач Жан Беллон опубликовал первые в истории музыки квинтеты, написанные в сонатной форме. Эти 12 квинтетов были написаны для флюгельгорна, корнета, валторны, тромбона и офиклеида. Позже офиклеид был заменен на тубу. Примерно 60 лет спустя Виктор Эвальд

завершил работу над четырьмя духовыми квинтетами (1888–1912). В исполнении его квинтетов принимал участие сам царь Александр III и его приближенные министры [6].

Первый профессиональный духовой квинтет был организован в 1954, его идейным руководителем стал тубист Харви Филлипс (1929–2010). Филлипс был выдающимся пропагандистом инструмента, который он считал недооцененным, несмотря на его значительный потенциал как в техническом, так и в выразительном плане. За свои усилия по расширению виртуозных возможностей тубы он получил в прессе прозвище «Паганини тубы».

Филлипс также активно организовывал концерты и фестивали, посвященные тубной музыке. Одним из его значимых проектов стала идея «TubaChristmas» – ежегодного рождественского концерта для ансамбля тубистов, проводимого в Рокфеллеровском центре в Нью-Йорке. Со временем аналогичные мероприятия стали проходить и в других американских городах. Так, в 2009 году «TubaChristmas» состоялись в 259 городах США. В 2007 году Харви Филлипс стал первым исполнителем на духовых инструментах, который был включен в Зал славы американской классической музыки [7].

Вторая половина XX века ознаменовалась следующими значимыми событиями в развитии репертуара тубы: английским композитором Ральфом Ван-Уильямом был написан Концерт для тубы с оркестром. Сочинение стало одним из знаковых произведений для солирующей тубы с оркестровым сопровождением. Написанный в 1954 году, Концерт стал неотъемлемой частью репертуара большинства солистов. Премьера состоялась 13 июня 1954, партию тубы исполнил Филипп Каталине, ведущий тубист Лондонского симфонического оркестра.

Соната для тубы Пауля Хиндемита, написанная в 1955 году, имеет огромное значение. Это произведение стало важным шагом в истории тубы, так как до этого времени для этого инструмента было написано сравнительно мало значимых сочинений, и он зачастую воспринимался как оркестровый инструмент, а не как солирующий. Соната стала первым значимым произведением в жанре инструментальной сонаты для тубы и открыла новые горизонты для исполнения на этом инструменте.

С развитием репертуара для тубы в XX веке появляется целая плеяда выдающихся тубистов, которые становятся настоящими мастерами своего инструмента и значительно расширяют его возможности. Среди них особое место занимает Роджер Бобо (1938–2023) – один из самых известных и влиятельных тубистов своего времени. Его выдающаяся техника и музыкальность, а также активная концертная деятельность сыграли ключевую роль в популяризации тубы как солирующего инструмента. Бобо не только значительно обогатил репертуар тубы, но и вдохновил новое поколение исполнителей на поиск новых выразительных возможностей, что способствовало дальнейшему развитию тубы как важного элемента как камерной, так и оркестровой музыки.

Роджер Бобо впервые в истории музыки дал профессиональный сольный концерт на тубе. Концерт состоялся 31 марта 1961 года в концертном зале Карнеги-холл. Говоря о своем концерте, Бобо отмечал, что программу пришлось «выбирать из небольшого репертуара» [7]. В числе исполненных сочинений – переложения для тубы (две арии из кантат И.С. Баха), Соната для тубы и фортепиано П. Хиндемита, Соната для тубы А. Уайлдера и др.

Роджеру Бобо посвящено более 100 произведений современных композиторов, включая концерты Уильяма Крафта и Александра Арутюняна. Эти работы стали неотъемлемой частью репертуара тубиста и сыграли важную роль в расширении музыкальных горизонтов для тубы. Одним из коронных произведений в его исполнении является концерт Ральфа Воана-Уильямса, который Бобо исполнил с множеством оркестров по всему миру, демонстрируя высокий уровень мастерства и раскрывая все богатство звучания тубы как солирующего инструмента.

Тубовая музыка, как отдельная ветвь музыкального искусства, пережила значительные преобразования в XX и XXI веках. Одним из факторов, способствующих развитию этого жанра, стало творчество и педагогическая деятельность ряда тубистов, которые значительно расширили репертуар и возможности инструмента, а также повысили его статус в музыкальном мире. Среди этих музыкантов особенно выделяются такие имена, как Остейн Бадсвик, Кэрол Янтш, Клаус Бургер, Вальтер Хильгерс, Говард Джонсон, Мэл Кулбертсон, Боб Стюарт, Алексей Лебедев, Алексей Досадин и другие. Их вклад в развитие тубовой музыки имеет важное историческое и культурное значение [8].

Итак, путь тубы от оркестрового инструмента к сольному был длительным и постепенным, но важным этапом в развитии как самого инструмента, так и его репертуара. Изначально туба использовалась преимущественно в оркестровых произведениях, где выполняла роль поддерживающего инструмента, играя в низких регистрах и добавляя глубину звучанию. Однако постепенно появлялись новые произведения и туба начала выходить за рамки оркестровой группы, приобретать статус полноценного солирующего инструмента.

Произведения, написанные для тубы такими композиторами, как Пауль Хиндемит, Рихард Вагнер, а также современные композиторы, посвятившие свои сочинения Роджеру Бобо, сыграли ключевую роль в расширении репертуара и поднятии статуса тубы в музыкальном мире. В результате туба постепенно заняла свое достойное место как сольный инструмент, способный передавать богатые эмоциональные и выразительные оттенки. Этот процесс продолжается и по сей день, и туба продолжает открывать новые горизонты для исполнителей и композиторов, оставаясь важным элементом как оркестровой, так и сольной музыки.

Литература:

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://library.lgaki.info:404/2017.pdf> (дата обращения: 10.12.2024).

2. Меновщиков Д.М. Медные духовые инструменты в оркестре Рихарда Вагнера // Парадигма: философско-культурологический альманах [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mednye-duhovye-instrumenty-v-orkestre-riharda-vagnera> (дата обращения: 10.12.2024).
3. Офиклеид [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://old.bigenc.ru/music/text/2699596> (дата обращения: 10.12.2024).
4. Серпент [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://old.bigenc.ru/music/text/3659054> (дата обращения: 10.12.2024).
5. Туба и великие тубисты // Культура и общество [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://korostishevsky.org/?p=3770> (дата обращения: 10.12.2024).
6. Царь-виртуоз. Как Александр III поднял русскую музыку на небывалую высоту // Аргументы и факты [Электронный ресурс] Режим доступа: https://aif.ru/society/history/car-virtuoz_kak_aleksandr_iii_podnyal_russkuyu_muzyku_na_nebyvaluyu_vysotu (дата обращения: 10.12.2024).
7. Nimrod Haim Ron. The Modern Tuba: The Evolution of the Instrument, Key Compositions and Extended Techniques [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://skemman.is/bitstream/1946/26358/1/Thesis.pdf> (дата обращения: 10.12.2024).
8. Trombone Bass & Brass [Электронный ресурс] Режим доступа: https://m.vk.com/club4285219?reactions_opened=wall-4285219_3819 (дата обращения: 10.12.2024).

Neldybayev Asset

BASSOON PERFORMANCE IN KAZAKHSTAN: HISTORY, DEVELOPMENT AND CURRENT STATE

Нельдыбаев А.Т.

ФАГОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КАЗАХСТАНЕ: ИСТОРИЯ, РАЗВИТИЕ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Фагот, как один из самых низких деревянных духовых инструментов, играет важную роль в симфонических и камерных оркестрах. В Казахстане, как и в других странах постсоветского пространства, фаготовое исполнительство начало развиваться относительно недавно, но уже успело стать полноценным искусством.

Развитие фаготового исполнительства в Казахстане связано с общей историей музыкальной культуры страны. В советский период, начиная с 1930-х годов, Казахстан активно интегрировался в общеевропейскую музыкальную традицию, что способствовало развитию симфонической и камерной музыки. С открытием музыкальных училищ и Казахская государственной консерватории имени Курмангазы (сейчас – Казахская национальная консерватория имени Курмангазы), начала формироваться школа духовых инструментов, включая фагот.

Оркестровая кафедра была одной из первых организованных кафедр консерватории. В процессе ее преобразования в два самостоятельных подразделе-

ния, заведовать кафедрой духовых инструментов стал трубач-виртуоз И.В. Круглыхин, который параллельно занимал пост ректора вуза. Иван Петрович Коноплев, выпускник Московской консерватории и известный флейтовый исполнитель, внес значительный вклад в развитие кафедры духовых инструментов, возглавив ее в качестве второго заведующего. Его педагогический талант и высокие нравственные качества снискали ему заслуженное уважение коллег и студентов.

Преемниками Коноплева стали такие известные музыканты, как Владимир Добровольский, Владимир Сазонтов и Петр Хомченко. Они продолжили развивать традиции русской школы игры на духовых инструментах, которая отличалась глубоким проникновением в музыкальный текст и стремлением передать все богатство его эмоционального содержания. Именно благодаря их усилиям кафедра стала одним из ведущих центров музыкального образования в Казахстане.

В 1950-е годы кафедра стала формироваться как самостоятельное структурное подразделение, объединив ведущих специалистов в области духовых инструментов. Преподаватели А.Е. Мовш, П.В. Филатов и другие ставили перед собой амбициозную цель – подготовить высокопрофессиональных оркестровых музыкантов, способных исполнять сложнейшие партитуры с безупречной техникой и глубоким музыкальным пониманием. Особое внимание уделялось развитию камерного ансамблевого исполнительства, что способствовало формированию у студентов навыков коллективной игры.

1960-е годы ознаменовались приходом на кафедру молодого поколения педагогов, таких как Т.Г. Ткишев, Т.К. Нуралиев, Н.Х. Гизатуллин и другие. Они внесли свежие идеи в педагогический процесс, расширив репертуар и методические разработки. Народный артист Казахстана Ю.С. Клушкин продолжал передавать студентам свой богатый исполнительский опыт и глубокие знания о традициях русской школы игры на духовых инструментах

В начале 1970-х годов кафедра пополнилась новыми талантливыми преподавателями: Т.М. Узбековым, А.Ж. Туякбаевым, Б.А. Аманкельдиевым, В.А. Кнителем и И.Я. Казиевым. В 1980-е годы к ним присоединились К.А. Жумакенов, Е.К. Нургалиев, М.Ж. Утеуова, Я.М. Ткаченко, Г.М. Геллер, С.Т. Салимов, Т.Ж. Исенова, Г.И. Исмаилов, К.М. Ахметова и А.А. Федянин. В 1990-е годы кафедра продолжила свое развитие, приняв в свои ряды Д.Н. Ремизова, А.Г. Денисова, Ж.Р. Ерманова, Б.Т. Абдрашева, И.Ю. Шубина, Ю.П. Лукичева, С.А. Далишева, М.К. Бисенгалиева, Б.Т. Шотанбаева и К.М. Ахметова [2].

Большой вклад в развитие духовой музыки внес Уялбай Нусупов (1921–2005) – заслуженный артист Казахской ССР, профессор Алматинской государственной консерватории имени Курмангазы, дирижер, педагог, ветеран Великой Отечественной войны. Уялбай Нусупов стал основателем первого в Казахстане камерного оркестра радио и телевидения, стоя у его руля на протяжении долгих лет. С этим оркестром он объездил практически весь Советский Союз, покоря сердца слушателей своим талантом и мастерством.

Параллельно, в стенах консерватории, он посвящал себя воспитанию молодого поколения музыкантов, вырастив целую плеяду выдающихся фаготистов. Следует отметить такие его методические труды, как «Сборник пьес для фагота», «Программа специального класса для фагота для 1–2 подготовительных курсов консерватории», «Оркестровые трудности для фагота из произведений композиторов Казахстана», «Учебное пособие по изучению гамм, арпеджио и аккордов», «Сборник пьес по классу фагота для учащихся начальных классов» и др. Активная пропаганда классической музыки, сопряженная с плодотворной педагогической деятельностью, принесла У. Нусупову заслуженное признание. В 1967 году он был удостоен звания «Заслуженный артист Казахской ССР», а в 1981 году стал профессором, подтвердив свой высокий профессионализм. Среди ярких выпускников кафедры класса профессора У. Нусупова – Куаныш Ажгулов, Юрий Лукичев, Ералы Садвакасов, Павел Чукреев, Валерий Толганбаев, Нуртас Айгалкаев, Сансызбай Уразалиев, Игорь Ефремов, Сейфул Далишев и др. [1, 5].

Павел Чукреев – выдающийся педагог, сыгравший важную роль в становлении фаготной школы Казахстана. Его педагогическая деятельность в Алма-тинском музыкальном колледже имени П. И. Чайковского охватывает несколько десятилетий и связана с подготовкой высококвалифицированных специалистов в области духовых инструментов. П. Чукреев преподавал в Алматы, где он активно работал с молодыми музыкантами, обучая их техническим аспектам игры на фаготе и развивая художественные качества исполнителей.

П. Чукреев мог заинтересовать детей и студентов разного уровня, подхода к каждому ученику с индивидуальной методикой и вниманием. Его способность найти подход к каждому, вне зависимости от возраста или музыкальной подготовки, была одной из его сильнейших сторон. Он не только обучал техническим аспектам игры на фаготе, но и вдохновлял своих учеников на развитие музыкальной выразительности, обучая их видеть музыку как живой процесс, в котором важно не только технически правильно исполнить ноты, но и передать её эмоциональное содержание.

Педагогическую деятельность в консерватории продолжил фаготист Нуртас Айгалкаев. Важным его достижением стала победа в 1990 году на Межзонального конкурсе исполнителей на духовых инструментах республик Центральной Азии и Казахстана, где он становится лауреатом. Впоследствии творческая судьба Нуртаса Айгалкаева связана с Государственным духовым оркестром, Государственным академическим симфоническим оркестром Республики Казахстан. Параллельно с исполнительской работой он также занимался преподавательской деятельностью, работая в Республиканской средней специальной музыкальной школе-интернате им. А.К. Жубанова, КНК имени Курмангазы [2, 5].

Значимый вклад в развитие фаготового исполнительства внес С. Уразалиев, которые долгие годы работал на кафедре духовых и ударных инструментов Казахской национальной академии музыки (сейчас – Казахский национальный университет искусств). Как педагог, С. Уразалиев уделял большое внимание

не только технике игры на фаготе, но и развитию музыкальной выразительности, интерпретации произведений. Его уроки не ограничивались лишь техническими аспектами, но и ориентировались на художественную сторону исполнения, что позволяло его ученикам не только совершенствовать свои навыки, но и развивать творческое мышление. С. Уразалиев всегда настаивал на важности эмоционального восприятия музыки.

В Казахстане музыкальное образование активно развивается благодаря не только высококвалифицированным преподавателям, но и выдающимся артистам. Одними из таких педагогов и артистов являются Сейфул Далишев и Асет Нельдыбаев, чьи имена тесно связаны с КазНУИ и театром «Астана Опера». В репертуаре этих музыкантов большое количество сложнейших партий, как в области симфонического, так и оперного репертуара. Студенты Сейфула Далишева и Асет Нельдыбаева зачастую становятся лауреатами международных и республиканских конкурсов [3].

Сегодня фаготовое исполнительство в Казахстане продолжает активно развиваться. Выпускники музыкальных колледжей и вузов Казахстана регулярно участвуют в международных конкурсах, где демонстрируют высокий уровень мастерства. Важным событием для казахстанских музыкантов является проведение Международного конкурса исполнителей «Astana – Meryu», Международного конкурса «Шабыт», Международного конкурса молодых исполнителей имени А. Жубанова, Республиканского конкурса исполнителей на духовых и ударных инструментах «Astana wind fest» имени К.А. Жумакенова, Республиканского конкурса исполнителей на деревянных духовых инструментах имени Б. Шукенова и др. [3, 6].

Конкурсы собирает исполнителей из разных стран, предоставляя казахстанским музыкантам возможность обмениваться опытом и повышать уровень своего мастерства. Конкурсы стали важной стартовой площадкой для многих талантливых фаготистов Казахстана, среди которых особое место занимают Еркебулан Жумакенов (ныне - Руководитель управления культуры, архивов и документации Карагандинской области), Мәдениет саласының үздігі Азамат Актасов (ныне – заместитель начальника Национального военно-патриотического центра ВС РК, начальник художественно-постановочного отдела, Владимир Ардашев, Джамбыл Мухамеджанов, Олжас Аширматов, Талгат Сапабеков, Ринат Исаков, Еркнат Данабек, Аян Оразбеков, Шернияз Назаров, Ержан Абдулла. Еркебулан Багдат, Акжол Сыдыкжан и др.

Интересной особенностью казахстанской школы фаготового исполнительства является влияние национальной музыки на репертуар и исполнительские традиции. Казахстанскими композиторами написаны интересные миниатюры: «Поэма» К. Кумысбекова, «Воспоминание» С. Еркимбекова, «Аққу домбыра» А. Абдинурова, обработка «Япурай» К. Садвакасова и др. В этих произведениях для фагота органично сочетаются европейские традиции и казахские национальные мотивы. Активно фаготисты также исполняют различные переложения, например, «Дударай» Е. Брусиловского, Романс Л. Хамиди и т.д.

Фаготное исполнительство в Казахстане прошло путь от зарождения в середине XX века до современного этапа, представляя собой уникальное сочетание европейской исполнительской традиции и казахской музыкальной культуры. Так, в театре «Астана Опера» в 2022 году был организован концерт духовой музыки под названием «На одном дыхании», в рамках которого прозвучали различные произведения, включая казахскую народную песню «Япурай» (обработка для фагота К. Садвакасова), Секстет для фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны Ф. Пуленка, а также «Акқу-домбыра» для гобоя, фагота и фортепиано А. Абдинурова. Это событие стало важной вехой в культурной жизни города, подчеркнув особенность и богатство духовой музыки.

Другим ярким музыкальным событием 2023 года стал концерт «Double-Reed» («Двойная трость»), посвященный произведениям для инструментов с двойной тростью. В программе звучали концерты для фагота с оркестром композиторов разных эпох, таких как А. Вивальди, И. Гуммель, К.М. Вебер и других. Партии фагота исполнили известные музыканты: А. Нельдыбаев, Ш. Назаров, Д. Кущанов (контрфагот), А. Оразбеков, Е. Абдулла и Р. Исаков, В. Ардашев, А. Болатбек, которые продемонстрировали мастерство исполнения и высокий уровень музыкальной интерпретации [4].

Фаготисты, работающие в Казахстане, вносят значительный вклад в развитие и популяризацию этого инструмента как в исполнительской, так и в педагогической сфере. Среди них как опытные мастера, так и молодые музыканты, чья работа способствует укреплению фаготной традиции в стране: Есет Ауэзов (Музыкальный колледж, г.Шымкент), Алмас Нугыманов (Муз. Колледж/муз. школа-интернат для одаренных детей, г.Павлодар), Владимир Ардашев (ПЦК КазНУИ), Рустем Канаев (Карагандинский колледж искусств им. Таттимбета, Караганда), Игорь Ефремов (Петропавловский муз. колледж), Дмитрий Нижников (Алматинский муз. колледж им.Чайковского), Аяулым Сванбаева (муз. колледж, г.Семей) и т.д.

Итак, фаготовое исполнительство в Казахстане прошло долгий и яркий путь развития. От первых шагов, связанных с появлением этого инструмента в оркестрах республики, до формирования целой плеяды талантливых фаготистов, которые сегодня успешно выступают на международной арене. Уялбай Нусупов и другие выдающиеся музыканты заложили прочный фундамент для развития фаготового искусства в Казахстане.

Сегодня казахстанские фаготисты активно участвуют в международных конкурсах и фестивалях, представляя свою страну на высочайшем уровне. Однако, несмотря на достигнутые успехи, перед фаготистами Казахстана стоят новые задачи: расширение репертуара, создание национальной школы фаготового исполнительства, популяризация инструмента среди молодого поколения.

Литература:

1. Бейсенова А. Творческое продолжение в его учениках [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://dknews.kz/ru/chitayte-v-nomere/203498-tvorcheskoe-prodolzhenie-v-ego-uchenikah>

2. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.conservatoire.edu.kz/ru/structure/faculties/kafedra-dukhovyykh-instrumentov/>
3. Казахский национальный университет искусств [Электронный ресурс] Режим доступа: https://kaznuu.edu.kz/art/international_competitions/20
4. Нельдыбаев А. Фаготное исполнительство в XX–первой четверти XXI веков // XIII-е Боранбаев оқулары: университеттегі дарынды жастарды креативті индустрия орталығы ретінде дамыту. Астана: КазНУИ. С. 148–154.
5. Нуралы Т.К. Штрихи к портретам. Алматы, 2008.
6. Фонд Батырхана Шукенова [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://ru.batyr.foundation>.

Rakhmankulova Zhazira

Akparova G.T.

INTERPRETATION OF TATTIMBET'S KUI «SYLKYLDAK» IN AN ORCHESTRAL ARRANGEMENT

Рахманкулова Ж.Е.

Акпарова Г.Т., кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЮЯ «СЫЛКЫЛДАК» ТАТТИМБЕТА В ОРКЕСТРОВОМ ВАРИАНТЕ

Кюй «Сылкылдак» – один из наиболее известных кюев Таттимбета. История создания этого кюя тесно связана с жизнью самого автора и традициями шертпе-кюя. «Сылкылдак» является ярким примером стиля шертпе, который отличается мягкой, лирической манерой исполнения.

В своем исследовании Ахмет Жубанов приводит легенду о том, как Таттимбет создал «Сылкылдак». Приведем краткий пересказ: однажды, путешествуя, композитор встретил девушку из рода Найман, известную своим музыкальным мастерством. Эта девушка была не только талантливой певицей и домбристкой, но и обладала другими необычными качествами: силой, остроумием и яркой индивидуальностью. В народе её прозвали «еркекшора» за её внешность и мальчишеские манеры поведения. Таттимбет вызвал девушку на музыкальное состязание – тартыс. По легенде, в этом состязании он исполнил сорок кюев, в то время как девушка остановилась на тридцати девяти. Именно сороковой кюй, исполненный Таттимбетом, стал «Сылкылдак», что символизировало его победу [3, с. 170-172].

Кюй «Сылкылдак» выделяется среди других произведений Таттимбета своей оригинальной манерой исполнения. Его мелодия отличается легкостью и игривостью, фразы напоминают смех или непринужденный разговор. Кюй создаёт образ молодежного веселья, радости и беззаботности. Это произведение не содержит грустных или меланхолических мотивов, а, напротив, наполнено энергией и молодым задором. Техника исполнения кюя «Сылкылдак» также уникальна. В нем используются приемы, характерные только для домбры:

скользящие удары указательным пальцем, мягкое касание тыльной стороны ногтя об деку, что создает особый звук. Все это придает кюю мягкость, плавность и динамику. Как отмечал исследователь Уали Бекенов, «"Сылкылдак" наполнен энергией радости, теплотой и широтой вдохновения, что сделало его популярным среди слушателей» [2, с. 17].

Целью данной статьи является анализ оркестрового переложения кюя «Сылкылдак», выполненной дирижером А.Шоканбаевым. Однако, с учетом значимости теоретической основы для более глубокого понимания структуры произведения, мы считаем уместным представить анализ формы кюя, проведенный музыковедом Гульзадой Омаровой [4, с. 59-60]. Этот анализ акцентирует внимание на ладотональных опорах и ролях временных опор, что дает ключевое представление о развитии и кульминации произведения, создавая теоретическую платформу для дальнейшего рассмотрения оркестрового исполнения.

Г.Омарова предлагает схематичное представление формы кюя как bA B C B D B E B F(coda), где:

- bA — зона формирования интонационно-тематического ядра;
- B — рефрен, неизменно повторяющийся;
- остальные разделы (C, D, E) варьируются на основе ядра A.

Такая структура напоминает запевно-припевную форму, где «припевом» выступает раздел B, а «запевами» – остальные тематические зоны. Преобладание рефрена и его возвращение после каждого вариационного раздела формирует ощущение структурной устойчивости и цикличности, характерной для кюев шертпе.

Кроме того, автор подчеркивает возможность интерпретации формы как последовательности bA B A1 B A2 B A3 B coda, что акцентирует роль интонационно-тематического ядра (A) как источника всего последующего развития. Таким образом, форма кюя демонстрирует вариантный и вариантно-вариационный тип развития, присущий традиции шертпе.

Ладовая структура кюя «Сылкылдак» определяется активностью опорных тонов, типичных для шертпе-кюев. Начальная ладовая опора на ре и соль задает основное направление мелодического развития. В анализе Г.Омаровой выделяются три ключевые зоны фазового развития, каждая из которых характеризуется уникальной ладовой активностью:

- I фаза (A) — акцент на V ступени (соль);



- II фаза (A1/C) — акцент на VI ступени;



— III фаза (A2/D) — значимость VI ступени сохраняется, но усиливается роль II ступени (соль);



— IV фаза (A3/E) — кульминация с опорой на II[↑] (ля1).



Постепенное расширение звуковысотной зоны и восходящий контур мелодической линии формируют направленность к кульминации, что усиливает эмоциональное воздействие кюя. Разделы, отделенные ритмическими формулами и каденциями, демонстрируют ясность структуры и логичность развития [4, с. 59-60].

Анализ Г.Омаровой подчеркивает важные особенности композиционного языка Таттимбета, отражая как его личный стиль, так и характерные черты шертпе-кюев. Запевно-припевная структура и вариантно-вариационный принцип развития мелодии представляют кюю «Сылкылдак» как пример тонкой музыкальной архитектуры, в которой каждый элемент служит достижению целостности формы.

Перейдем к анализу процесса адаптации сольного домбрового кюя для оркестра казахских народных инструментов, выявляя особенности инструментовки и её влияние на восприятие произведения.

Исследования, посвящённые оркестровому переложению казахских народных произведений, подчёркивают значимость сохранения аутентичности при адаптации для оркестрового исполнения. В 2004 году была издана книга «Сылкылдак», в которой представлены оркестровки пяти произведений Таттимбета, включая «Сылкылдак». Шамгон Кажгалиев в предисловии к этой книге отметил, что эти кюи были оркестрованы впервые, что подчёркивает новаторство данного подхода [5].

Для анализа оркестровой интерпретации кюя «Сылкылдак» используем сравнительный метод, включающий сопоставление оригинальной версии для

домбры и оркестровой аранжировки. Особое внимание уделим инструментовке, распределению мелодических линий между инструментами и сохранению характерных черт стиля шертпе в оркестровом звучании.

Оригинальная версия кюя «Сылкылдак» для домбры характеризуется изящной мелодией и ритмической гибкостью, отражающей особенности стиля шертпе. При оркестровке данного произведения важно было сохранить его лиричность и эмоциональную насыщенность.

Рассматриваемая нами оркестровка кюя «Сылкылдак» была выполнена А. Шоканбаевым, дирижером академического оркестра казахских народных инструментов имени Таттимбета, в 2003 году. В данной оркестровке произведение начинается с выразительного вступления, в котором участвуют сырнай и флейта. В этом вступлении основная гармоническая опора строится на тонах ре-соль, что отражает традиционную ладовую основу, характерную для кюев шертпе. Сырнай, с его характерным звучанием, создает основу, поддерживая основные опорные тоны, в то время как флейта играет важную роль в обыгрывании мотива из 1 *саги* кюя [1, с. 217-219], который в анализе Г.Омаровой относится к IV фазе (A3/E). Этот мотив, исполненный на флейте, вносит дополнительное выражение, создавая мост между различными фазами развития произведения.

Здесь можно отметить использование форшлагов, которые являются характерными для стиля кюя, придавая вступлению особую динамическую окраску. Таким образом, вступление в оркестровке А.Шоканбаевым не только сохраняет элементы традиционного звучания, но и создает плавный переход к более насыщенному оркестровому исполнению, с тонкой разработкой тем.

Рисунок №1.



С первой цифры группа тенор 1 и 2 начинают исполнять основную тему кюя, которая сопровождается гармонической и ритмической поддержкой бас-домбры. Эта основная тема развивается с четким акцентом на ритм и гармонию, характерную для традиционной формы кюя. Однако, только ближе ко второй цифре, начиная с 19-го такта, к поддержке темы подключается группа кыл-кобыза. Кобыз начинает исполнять унисонную мелодическую линию, что добавляет дополнительное звучание и усиливает фактурное развитие композиции. Этот момент перехода к унисонному исполнению с кобызом придает произведению более насыщенный и многослойный характер, создавая кон-

траст с начальной гармонической поддержкой, исполненной группой бас-домбры.

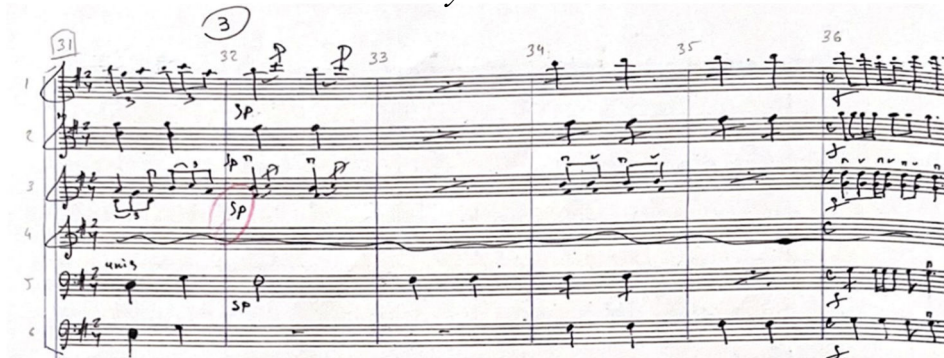
С 29-го такта вступает почти весь оркестр. В этом моменте примы групп духовых и плекторных инструментов, а также кыл-кобыз и альт-кобыз начинают исполнять тему в унисон с домброй. Это создает мощное звучание, где мелодическая линия приобретает больший объем и динамическое развитие. Вторые голоса, в свою очередь, создают гармоническую основу и фактурное расслоение, поддерживая основные ладовые опоры ре-соль. Это звучание усиливает эффект плавного перехода от начального звучания к более насыщенному оркестровому исполнению, придавая композиции богатую текстуру и гармоническую глубину, соответствующую традиционным особенностям кюя.

Рисунок №2



Одной из особенностей оркестрового стиля письма А.Шоканбаева является использование традиционных шумовых инструментов, таких как токылдак и сылдырмак. Это добавляет аутентичности звучанию оркестровки, сохраняя связь с народными традициями и уникальными характеристиками казахской музыкальной культуры. Включение таких инструментов помогает передать тот атмосферный, неповторимый колорит, который свойственен оригинальному исполнению кюев в традиционной среде. При этом гармоническое сопровождение и ритмическая основа усиливаются за счёт использования группы ударных инструментов и басовых струнных, что придаёт произведению дополнительную глубину и динамику.

Рисунок №3

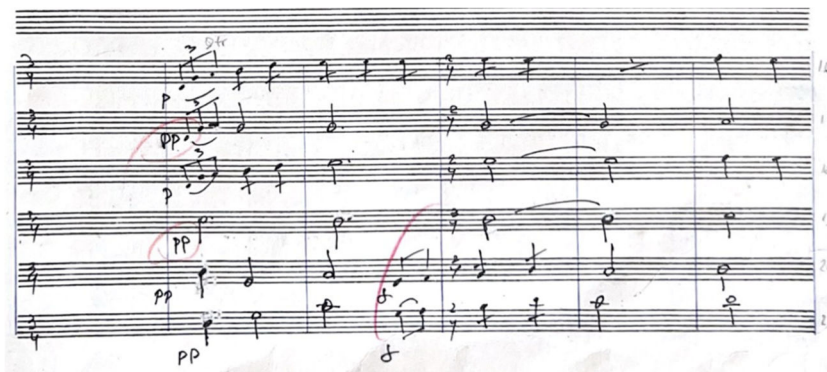


В 3-й цифре оркестровки обращает на себя внимание смена гармонии, когда опорные тоны ре-соль уступают место гармоническому движению фа-си. Эта гармоническая трансформация придает кюю новое звучание, создавая контраст с предыдущими разделами. А.Шоканбаев усиливает эффект этой смены, используя динамический прием *sp* (*subito piano*), что подчеркивает резкую акцентуацию на смене гармонии и добавляет яркости и выразительности в оркестровое исполнение.

Особенностью 4-й цифры оркестровки является включение группы прима-кобыз, которые своим уникальным тембром добавляют особую звучность и колористику звучанию. Прима-кобыз органично сочетается с остальными инструментами, усиливая общее впечатление от исполнения. В этом разделе также применяется прием имитации, благодаря которому видоизмененная тема передается басовым группам, что придает оркестровке глубину и многоуровневую фактуру.

Еще одним важным элементом является изменение роли группы вторых теноров: в этом разделе они начинают исполнять функцию гармонической основы. Это существенно отличается от предыдущих разделов, где тенор-2 исполняли тему кюя в унисон с группой тенор-1. Такой переход не только усиливает гармоническую поддержку, но и обогащает фактурное звучание оркестра. Такой подход демонстрирует мастерство А.Шоканбаева в создании текстурного разнообразия и динамического развития произведения.

Рисунок №4



Оркестровое переложение кюя «Сылкылдак» Таттимбета расширяет возможности его исполнения и восприятия. Богатство тембров и динамическое разнообразие оркестра позволяют по-новому раскрыть эмоциональное содержание произведения, сохраняя при этом его аутентичность.

Данная работа демонстрирует успешную адаптацию сольного кюя для оркестрового исполнения, обогащая его звучание и расширяя аудиторию. Сохранение национального колорита и особенностей стиля шертпе в оркестровом исполнении подчеркивает значимость бережного подхода к музыкальному наследию при его интерпретации в новых исполнительских формах.

Литература:

1. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев. // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. –544с.
2. Бекенов У. Күй күмбесі – Тәттімбет. – Алматы: Кенже-Пресс, 2002. –120 с.
3. Жубанов А. Струны столетий. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 280 с.
4. Омарова Г. О ладотональной и композиционной структуре кюев шертпе// Вопросы современного музыкознания: Материалы Международного Круглого стола, посвященного 70-летию профессора Б.И. Каракулова. – Алматы: LEM, 2012. – 244 с.
5. Кожахметова Ж. Аbugалисын Шоканбаев: «Музыка – это мой мир, моя жизнь!». – Новая музыкальная газета, 30.06.2023. URL:<https://musicnews.kz/abugalisyn-shokanbaev-muzyka-eto-moj-mir-moya-zhizn/>

Sagimbayev Abulkhair
**GENRE CLASSIFICATION OF WORKS FOR ORCHESTRA
OF KAZAKH FOLK INSTRUMENTS**

*Сагимбаев Абулхаир,
дирижер академического симфонического
оркестра им. Е. Рахмадиева*

**ЖАНРОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ДЛЯ ОРКЕСТРА КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

В связи с деятельностью оркестра казахских народных инструментов, который начал свое существование с 1934 года, развивалась сама музыка, создававшаяся для состава подобного типа. На протяжении нескольких десятилетий происходили изменения в композиционном строении сочинений для оркестра, а также возникали новые жанровые особенности. Существенным фактором такого развития стал синтез стилевых особенностей традиционной казахской музыки и европейского инструментально-симфонического искусства. По словам музыковеда В.Недлиной «изменение статуса национального искусства, его новая роль в мировой культуре определили открытость казахстанской музыки, её восприимчивость к новым общемировым тенденциям. Это проявилось в появлении новых жанровых форм на основе синтеза традиционных и академических жанров. Двухязычие казахской музыки, наличие двух параллельно развивающихся традиций (этнической и композиторской) обусловило адаптацию традиционных жанров в системе академической музыки. На новейшем этапе синтез общеевропейского и казахского проявляется на уровне жанров и форм, в том числе, в создании национально-специфических академических жанров: камерный кюй, кюй-поэма, «кюевый» балет (термин Г. Котловой) [5, с.18]».

Вопрос о жанровой классификации произведений для оркестра казахских народных инструментов остается неразработанным. По Назайкинскому,

«жанр — это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое» [4, с.94].

В своей работе мы предпринимаем его попытку решения. При дифференциации учитывается два принципа: 1) композиционный генезис, то есть что именно было взято за основу: традиционный кюй или авторское произведение композитора письменной традиции; 2) тематическая партия одного из главных инструментов оркестра казахских народных инструментов – домбры-тенора.

В каждой из представленных групп жанровой классификации мы используем термин кюй (каз. *күй*), так как он «характеризует особый вид тематизма (кварто-квинтовый строй, регистровое развитие, ритмическая переменность) домбровых кюев и его претворение в оркестровой партитуре» [3, с.85] и, кроме того, мы учитываем, что «домбровый кюй, как культурно исторический феномен и носитель определенного типа содержания, переносится в новые условия бытования, приобретая новое прочтение и выполняя функцию национальностилистической составляющей музыкального языка. Дальнейшая жизнь традиционного жанра свидетельствует о его универсальности, гибкой адаптации к новому социокультурному содержанию. При этом обозначились различные направления его претворения в сочетании с европейскими композиционными приемами» [3, с.85].

Мы предлагаем следующие жанровые классификации:

1. *Кюй-переложение*. К данному типу относится традиционный домбровый кюй, как авторский, так и народный, аранжированный для оркестра казахских народных инструментов. Данный жанр, по сути, утвердил бытование кюев в условиях оркестровой практики. Естественно, что кюй-переложение создается с опорой на первоисточник – традиционный кюй. В некоторых случаях, кюи, выбранные для обработки, подвергаются изменениям. Это обусловлено тем, что чрезвычайно сложный метро-ритм и особый мелос казахского традиционного кюя, не позволяет ему функционировать в рамках оркестрового исполнительства. По этой причине происходит упрощение, или даже примитивизация ритмического и интонационно-мелодического рисунка. В данном случае основной метод оркестровки традиционного кюя основан на приеме тембро-регистровой дублировки и октавного удвоения мелодии кюя. Например, все кюи, включенные в один из первых сборников партитур «Құрманғазы. Серпер» (1983 г., составитель Ш.Кажғалиев), в который вошли распространенные в концертной оркестровой практике кюи Курмангазы Сағырбаева («Адай», «Ақбай», «Балбырауын», «Серпер» и «Сарыарқа»), оркестрованы по этому принципу. «Разработанные А.Жубановым методы оркестровки, включая приемы тембро-регистрового развития, тембрового, фактурного и мелодического контраста, введение группы ударных инструментов, дифференциация функций инструментов в дальнейшем получили развитие в творчестве последователей. Среди них, в первую очередь, авторы музыки для

оркестра народных инструментов: Н.Тлендиев, К.Кумысбеков, К.Ахмедьяров, А.Жайымов и др.» [3, с.38].

К жанру «кюй-переложение» относятся и произведения, аранжированные для соло домбры с оркестром (к примеру, народный кюй «*Ақсақ құлан*» (по некоторым предположениям, авторство данного кюя приписывается Кетбуга Жырау (1150 – 1225)) оркестрованный композитором Нургисой Тлендиевым). Сегодня художественная ценность данного жанра во многом зависит от композиторской техники, опыта и творческой фантазии аранжировщика.

2. *Оркестровый кюй.* К данной жанровой разновидности мы относим авторское произведение, созданное специально для состава оркестра казахских народных инструментов. Чаще всего в партии домбры-тенора соблюдены каноны традиционной структуры домбрового кюя, то есть разделы *бас*, *орта буын*-ов и кульминационного раздела *сага* [4]. Сходство с предыдущим жанровым типом здесь состоит в том, что, как и в переложении, в оркестровом кюе главный тематический материал исполняется на домбре. И на этом «каркасе» строятся все голоса партитуры. Но в отличие от первого типа, оркестровая фактура и вся совокупность средств музыкального изложения в оркестровом кюе значительно богаче, с точки зрения оркестровки. Это обусловлено профессиональным мастерством как композиторов аранжировщиков, так и исполнительским уровнем самих музыкантов ОКНИ. Созданию данного жанра способствовало развитие самого искусства оркестровки. Как пишет А.Абдинуров, «проблемы, связанные с пониманием специфики симфонического кюя, прежде всего, касаются формообразования, так как рождение нового жанра предполагает появление новой формы. Для раскрытия принципов формообразования в симфоническом произведении важную роль играет не только характер тематизма и его развитие, но и особенности оркестровки» [1, с.4].

В произведениях подобного типа также могут встречаться отдельные разделы, не характерные для домбровой музыки – вступления, отклонения (или тональное развитие небольших мелодических мотивов) или заключения. Все эти средства выразительности и развития формы, конечно, обусловлены влиянием европейской оркестровой музыки. Но они недостаточны для того, чтобы использовать принятые жанровые определения, за исключением рассматриваемого ниже жанра «кюй-поэма». Основные особенности данного жанра определяются композиционной структурой, которая основанная на модели классического кюя все же главенствует. Но все это предвосхищает появление следующего жанра, такого как кюй-поэма (об этом далее). Оркестровый кюй культивируется в основном в ансамблевой практике, но есть и примеры сольного исполнительства. Так, оркестровый кюй Н.Тлендиева «*Ата толғауы*», которым открываются почти все концерты оркестра «Отырар сазы», или кюй Ж.Темиргалиева «*Бақтыбайдың әуені*» исполняются и как сольные домбровые кюи на уровне ДМШ.

3. *Кюй-поэма.* Данный жанровый тип наиболее приближен к европейской симфонической поэме и представляет собой одночастное произведе-

ние, созданное специально для состава оркестра казахских народных инструментов, которое является эволюционно более поздним (а на данный момент последним) и самым сложным из представленных жанров. Для определения этого жанра можно использовать такие определения как кюй-фантазия или кюй-картина. Как отмечает М.Т.Кокишева, «возникновение этих жанров [одночастные симфонические – А.С.] было связано с романтической идеей синтеза искусств и усилением роли крупных одночастных симфонических жанров (программная увертюра, фантазия, скерцо, баллада) с доминирующими синтезированными формами на основе нового композиционного мышления» [3, с.74]. Но так как большинство произведений, написанных в данном жанре, имеют признаки программности (название, исторические и культурные образы), мы остановили свой выбор на определении его как кюй-поэма.

Появлению данного жанра предшествовал весь опыт аранжировки кюев для оркестра. По своей структуре, форме и генезису этот жанр схож с симфоническим кюем. «Создание обработок для оркестра послужило важной предпосылкой для появления нового жанра – оркестрового кюя и наметило пути его обработки с направленностью на оркестровую специфику голосоведения» [3, с.51]. «Общим для всей инструментальной музыки стало тяготение к поэмности. Помимо собственно поэм казахстанские композиторы пишут программные увертюры, картины, фантазии, кюи для оркестра народных инструментов, одночастные концерты, сонаты, квартеты и пр., а также симфонические кюи. Высказывание в одночастной форме наиболее органично согласуется с формой традиционной инструментальной пьесы и одновременно отражает мировую тенденцию: рост интереса к одночастным жанрам, к лаконичности» [5, с.19]. Но в отличие от кюй-переложения и оркестрового кюя, здесь нет тематического преобладания партии домбры тенора на протяжении всего произведения. Изложения тем разделены между разными группами. Домбра тенор выступает не только как сольный, но и как аккомпанирующий инструмент.

Одним из первых композиторов, работавших в этом жанре, был Макалим Койшибаев (1926–1986). Наиболее известна его 3х-частная кюй-поэма «*Советтік Қазақстан*». Отметим, что трехчастная структура прослеживается во многих кюй-поэмах, таких как «*Қорқыт туралы аңыз*» Кенжебека Кумисбекова (1927–1997), «*Шаттық Отаны*» Сыдыка Мухамеджанова (1924–1991), «*Махамбет*» или «*Ордабасы*» Нургисы Тлендиева, в сочинениях современных композиторов, таких как «*Ереуіл атқа ер салмай*» Айткали Жайымова, «*Ауыл табиғаты*» Ермека Умирова, «*Хан Кене*» Алмата Сайжана, «*Орақ, Мамай*» Армана Жайыма и др. *Можно считать трехчастность одним из характерных жанровых признаков кюй-поэмы.*

Данная жанровая классификация находится на стадии становления и изучения, и носит характер нашего предварительного исследования. Мы попытались вкратце охарактеризовать и дать какое-либо жанровое определение произведениям, которые активно бытуют сегодня на концертной сцене казахской академической музыки. Достижения в области оркестрового музицирования в Казахстане и широкое распространение оркестра казахских народных

инструментов является показателем важного культурного явления и нуждается в дальнейшем глубоком теоретическом осмыслении.

Литература:

1. Абдинуров А. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана [Текст]: Дисс... канд. иск. – Москва, РАМ им. Гнесиных, 2016. – 201 с.
2. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев [Текст] // Казахская традиционная музыка и XX век (сост: Аманов Б., Мухамбетова А.). – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
3. Кокишева М. Т. Симфонический кюй в творчестве современных композиторов Казахстана: генезис жанра, типология и развитие [Текст]: Дисс... PhD.: КНК им. Курмангазы. – Алматы, 2016. – 183 с.
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст]: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
5. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетия [Текст]: Автореф... канд. иск. – Москва, 2017. – 29 с.

*Tenirbergen M.S.,
Alpeisova G.T.,*

POP SINGER: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS

Тәңірберген М.С.,

Альпеисова Г.Т., өнертану кандидаты, профессор

ЭСТРАДА ӘНШІСІ: ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ӘДІСНАМАЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ

Эстрада әншісі – вокалды орындау арқылы эмоциялар мен идеяларды жеткізуге мүмкіндік беретін ерекше дағдылары бар әртіс. Оны қалыптастыру процесі кәсіби және жеке қасиеттерді дамытуға бағытталған теориялық және әдіснамалық негіздерді қамтитын кешенді тәсілді қажет етеді.

Эстрадалық өнер - қазіргі заманғы музыкалық мәдениеттің ең танымал бағыттарының бірі [4]. Эстрада әншісі мамандығы тек жоғары деңгейдегі вокалды дайындықты ғана емес, сонымен қатар актерлік шеберлікті, сахналық мінез-құлықты және көрермендермен қарым-қатынас жасауды қоса алғанда, көптеген дағдыларды қажет етеді. Бұл салада кәсіби маманның қалыптасуы терең түсінуді қажет ететін бірқатар теориялық және әдіснамалық аспектілермен байланысты.

Луи Армстронг, американдық джаз музыканты айтқандай: «Музыканттар зейнеткерлікке шықпайды, олардағы музыка жоғалған кезде олар аяқталады». Бұл дәйексөзде нағыз әртіс үшін музыка тек кәсіп немесе жұмыс емес, оның өмірінің мәні екенін атап көрсетеді. Бұл да адам ең алдымен өз мамандығын сүю керек дегенді білдіреді [3, с.72].

Мақаланың мақсаты – эстрадалық әншіні дайындаудың негізгі аспектілерін, оның ішінде вокалдық, сахналық және техникалық шеберліктерін, заманауи технологиялардың рөлін және классикалық және заманауи оқыту әдістерін біріктірудің маңыздылығын ашу.

Эстрадалық вокал – танымал музыкаға тән және поп, рок, джаз, шансон, соул және басқа да көптеген жанрларды қамтитын вокалдық өнердің бағыты. «Поп-джаз вокалын түсіндіру ең қиын материал болып табылады, өйткені олар халықтық және академиялық принциптердің қосылуынан туындаған» [5, б.72].

Эстрадалық вокал жанрлық жан-жақтылығымен ерекшеленеді, ол орындаушыдан икемділік пен әртүрлі музыкалық стильдерге бейімделуді талап етеді. Бұл жұмсақ, лирикалық орындау немесе рок немесе жан жанрындағы күшті, жігерлі орындау болуы мүмкін. Эстрадалық вокалда тыныс алу техникасына, әсіресе дыбыстың ұзақтығын, дауыс күшін және дыбыстың біркелкілігін бақылаудың негізі болып табылатын диафрагмалық тыныс алуға ерекше көңіл бөлінеді. Эстрадалық вокал әншіден микрофонмен жұмыс істей білуді талап етеді, өйткені бұл дауыс сипаттамаларын дәлірек және айқын жеткізуге және аудиторияға эмоционалды әсерді күшейтуге мүмкіндік береді. Эстрадалық вокалдың вокалдың басқа түрлерінен айырмашылығы техника мен оқу үлгерімін қатаң сақтауды талап ететін классикалық немесе дәстүрге бағытталған халықтық вокалдан айырмашылығы, эстрадалық вокал орындаушыға көбірек еркіндік пен импровизацияға мүмкіндік береді. оны динамикалық және заманауи етеді.

Эстрада әншісі тек мәнерлі дауысқа ие болумен қатар, жарқын да есте қаларлық образ жасай отырып, өзінің эмоциясын көрерменге жеткізе білуі керек.

Вокалдық техника. Эстрадалық әншіні дайындаудағы басты аспект – дауыспен жұмыс жасау. Тыныс алу, резонаторларды дұрыс қолдану (кеуде, бас, аралас) және анық артикуляция - мұның бәрі кәсіби орындау үшін негіз жасайды [1, с.95].

Сахналық өнер. Эстрада әншісі шығармашылығының құрамдас бөлігі - тыңдарманмен қарым-қатынас жасау қабілеті. Бұған көрерменнің психологиясын білу, эмоционалды экспрессивтілікті дамыту және хореография бойынша жұмыс кіреді. Бұл жерде маңыздысы – мимика, қимыл-қозғалыс арқылы ән мен эмоцияның мәнін беруге көмектесетін актерлік өнермен байланыс.

Музыка теориясы. Музыкалық сауаттылық – кез келген әншінің негізі. Эстрада орындаушысы нота жазуды, ырғақ пен гармонияны түсінуі керек, сонымен қатар шығармаларды талдай білуі керек [3, с.108]. Музыкалық материалды импровизациялау және интерпретациялаумен жұмыс істеу әншінің ерекшеленуіне және ерекше болуына мүмкіндік береді.

Репертуар және стиль. Эстрада әншісі эстрадалық музыканың жанрлық алуандығы мен тарихын терең түсінуі керек. Әртістің жеке вокалдық қабілеті мен ішкі әлеміне сәйкес келетін репертуар таңдау маңызды. Бұл әртүрлі

мәдениеттердің музыкалық дәстүрлерін заманауи аудиторияға бейімдеуге де қатысты.

Дауыспен аспап ретінде жұмыс істеу. Дауыс – эстрадалық әншінің негізгі құралы. Дауыс аппаратының анатомиясы мен физиологиясын білу дауысыңызды басқаруға, диапазоныңызды кеңейтуге және динамикалық экспрессивтілікті дамытуға көмектеседі. Арпеджио, легато және стаккато сияқты тұрақты вокалдық жаттығулар сіздің дауысыңызды қалыпты ұстауға және оны күшейтуге көмектеседі.

Психология және өзін-өзі таныстыру. Сахналық сенімділік, алаңдаушылықты басқару және қайталанбас образ жасау - әнші болудың маңызды аспектілері [1, с.97]. Психологиялық тренингтер, эмоционалды интеллектпен жұмыс және шеберлік сабақтарына қатысу суретшінің өзін-өзі таныстыру және қоғаммен өзара әрекеттесу дағдыларын дамытуға көмектеседі.

Эмоционалды интеллект және коммуникация. Эстрада әншісі – орындаушы ғана емес, әңгімеші де. Шынайылық, аудиториямен эмоционалды байланыс және олардың үмітін түсіне білу - табысты суретшінің негізгі қасиеттері. Табысты әріптестердің тәжірибесін талдау, ынтымақтастыққа қатысу және тұлғааралық қарым-қатынас дағдыларын дамыту әншінің өзекті болып қалуына көмектеседі.

Эстрада әншісі – вокалдық шеберлікті, сахналық шеберлікті және шығармашылық даралықты біріктіретін мамандық. Қазіргі әлемде кәсіби орындаушы болу үшін техникалық дағдыларды, заманауи технологияны біріктіріп, аудиториямен эмоционалды байланыс орнату маңызды. Әншінің жетістігі үнемі өзін-өзі дамытуға, вокалдық техниканы жетілдіріп, шығармашылық көзқарасын кеңейтуге байланысты. Поп-арт сахнаға ғана емес, жалпы мәдениетке де әсер ететін заманауи және жан-жақты өнер саласы болып қала береді.

Әдебиеттер:

1. Арутюнова, А. Б. Профессиональные аспекты подготовки эстрадных исполнителей (вокалистов) / А. Б. Арутюнова // Известия ВГПУ. – 2011. – № 8 (62). – С. 94-98.
2. ASnova Music. Юлия Безменова Что относится к эстраднему вокалу? / ASnova Music // ASnova Music. – 2024
3. Становление вокально-эстрадного исполнительства в современном искусстве Казахстана: Диссертация на соискание ученой степени доктора философии (PhD).- 6D040800 - Искусство эстрады / Иоаннис Георгиевич Кайсиди.- Алматы: КазНАИ им.Т.Жургенова, 2018.- 164с.
4. Эстрада : Википедия. Энциклопедия. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Эстрада](https://ru.wikipedia.org/wiki/Эстрада)

Temirbekova A.M, Eginbaeva T.ZH.
PART OF GAINI IN «TOLEGEN TOKTAROV'S» OPERA

Темірбекова А.М.,
Егінбаева Т.Ж., өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор
«ТӨЛЕГЕН ТОҚТАРОВ» ОПЕРАСЫНДАҒЫ ҒАЙНИДІҢ ПАРТИЯСЫ

Ахмет Жұбанов өз шығармашылығы мен әрбір шығарған туындыларына аса үлкен жауапкершілікпен қарайтын, әр шығармалары алдында мың толғанатын, ерекше етіп өз ісіне аса мән беріп қарайтын нағыз өз атына лайық шебер адам. Сондықтан оның туындыларының мазмұндары бай, тақырыбы жақтарынан өзекті болып, өзіндік керемет сипатымен орын алады. Батыста және Еуропада туған, сол елдерде қалыптасқан, кеңінен дамып кеткен опера жанрының қазақ өнері мен сахнасында лайықты өз орнын алып, опера жанрына ұлтымыздың колоритін, халқымыздың рухын беріп, мәдениетіміздің өркендеуіне көрсеткіш болуы үшін, Ахмет атамыз көптеген шығармашылық ізденістерде болып, соны іске асырды. Мұндай ауыр да жауапкершілігі мол бастамасында композитор орыс халқының классик-композиторларының тәжірибелеріне жүгіне отырып, абыройлы іс атқарды. Өз бастамаларының бір кезеңі ол (соғыс жылдары) өз ісінің маманы, шебер композитор Латиф Хамидимен бір байланыста болуы. Екі композитордың қаламдары бірге қосылып, тарихи опералардың туындауына себепкер болды. Олардың “Абай” операсынан кейінгі дүниеге келген опералары соғыс жылдарынан кейінгі туған Кеңес Одағының батыры Тоқтаров Төлегенге арнаған операсы. Бұл музыкалық-сахналық туындының либреттосын жазған да белгілі Мұхтар Әуезов еді. Операдағы басты кейіпкер генерал майор, Панфилов атындағы 28-ші гвардиялық дивизияның Талғар полкінің барлаушы автоматшысы, өз елі мен жері үшін соғыста ерлікпен қаза тапқан, дүниеден өткеннен кейін Кеңес Одағы батыры атағына ие болған-Төлеген Тоқтаров.

Ахмет Жұбановтың қазақ халық әндері мен күйлерін нотаға түсіріп, өңдеуден және оларды ұлттық оркестрге аспаптаудан бастаған композитор. Қазақтың кәсіби музыкалық мәдениетінің алтын қорына оның көптеген әндер, хорлар, «Абай» сюитасы, «Тәжік билері», «Қазақ билері» және басқа аспаптық шығармалары енгізілген. Жұбанов пен Хамидидің «Абай» операсы қазақ опера өнерінің қалыптасуы мен дамуында ерекше рөл атқарып, кеңес тыңдаушыларының зор сүйіспеншілігіне ие болды және қазіргі таңда ұлттық музыка өнеріміздің мақтанышы болды.

1940-шы жылдары Ахмет Жұбанов бірнеше оркестрлік шығармаларды жарыққа шығарады. Оның ішінде «Қазақ сюитасын», «Абай» операсынан 5 бөлімдік сюита, «Төлеген Тоқтаров» операсынан увертюра фантазиясын жазады. Ахмет Жұбанов Латиф Хамидимен қосылып «Абай» операсынан кейін екінші «Төлеген Тоқтаров» операсын жазады. Либреттосы қазақ әдебиетінің классигі мен қоғам қайраткері Мұхтар Әуезовтікі. Бұл опера Ұлы Отан Соғысы жылдарындағы оқиғаларға сүйемелденген. Фронт өміріндегі

драмалық суреттемелер мен жеңіске және Отанды қорғауға деген ортақ ұмтылыс біріктірген өзге ұлт солдаттарының ерлік жасағандарын көрсетіп баяндайды. Операның басты кейіпкері-қазақ халқының батыр ері Төлеген Тоқтаров. Кей адамдар оның ерлік тағдырын Александр Матросовтың ерлігімен ұқсатады. Ең алғаш оның ерлігі туралы майданнан жараланып келген кездегі Совет Одағының батыры Бауыржан Момышұлы айтып келген болатын. Ал, музыкалық қайнар көзі соғысқа дейін Мәскеу консерваториясында тәлім алып оқыған, дарынды композитор Рамазан Елебаевтың «Жас қазақ» әні болды. Ең қызық фактілерінің бірі-майданда Рамазан Елебаев Төлеген Тоқтаровпен бірге бір полкте болды. Жақын досының қазасы оған қатты әсер етті. Қайтыс болғаннан кейін Кеңес Одағының Батыры атанған Төлегеннің естелігін Рамазан Елебаев жыр-реквиемінде мәңгілікке қалдырды. Рамазан Елебаевтың шығармасын алғаш рет филармония әртістері майдангерлерге ұйымдастырған концерттерінде жазушы Жүсіпбек Елебеков естіген.

Рамазан Елебаев медицина бөлімінің санитарлық нұсқаушысы болып жауынгерлермен шабуылға шыққан сайын, оқ тигендердің жарасын таңып оларға көмектесетін. Әлсін жараланған жауынгерлерді емдеп, оларға қарайласуға келгенде кейде өліктерді, окопта бомба мен снарядтармен жатқан жас жауынгер-барлаушыларды көрген кезде Рамазанның есіне Төлеген түсе берген. Төлегеннің ерлігіне арнап ән шығаруға ниеттеніп, біраз уақыт өтіп композитордың көкейіне жаңа әуен үзіктері келе бастады. Ол музыканың туу процессі екенін ұқты. Ән келген сайын өз баянын қолына алып, ыңылдап, ұмытпас үшін айтып жүрген екен. Филармония әртістері ішінде Жүсіпбек Елебековпен кезінде бірге қызметтес болған екен. Сол жылдары Жүсіпбекпен кездесіп, өзінің көкейінде жүрген жаңа ән бар екенін және ол ән Төлегенге арналғанын баяндайды. Әнді естіген әнші Жүсіпбек қатты әсерленеді. Кең тыныспен баяу басталып, қайғыдан ашу-ызаға шарықтаған ән жоқтау сарынына ұқсас қайырмамен аяқталады. Жас қазақ әні осылай туады. Бұл ән туралы Жүсіпбек: «Мен бұл әнді шырқаған сайын кең жазықты еркін басып, таңғы шуаққа қарсы келе жатқандай боламын. Рамазанның қазасынан кейін, бұл ән бүкіл елге одан қалған мұра деп білемін»- деп айтып кеткен. Алматыға оралған Жүсіпбек Елебеков, опера және балет театрында өткен концерттердің бірінде бұл реквиемді бірінші болып орындады. Осы мезетте Латиф Хамиди оны әншіден жазып алып, кейіннен ол ән «Төлеген Тоқтаров» операсының негізгі тақырыптық түйіріне айналды.

«Төлеген Тоқтаров» 4 актілі операсының премьерасы Алматы қаласы Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театры, қазіргі Абай атындағы Қазақ Ұлттық опера және балет театрында 7 қарашада 1947-ші жылы қойылды.

Қойылым режиссеры - Күләш Байсеитова,
Қоюшы суретшісі - Владимир Колоденко,
Совет Одағының дирижеры - Григорий Столяров,
Қойылым жетекшісі - К. Жандарбеков,

Хормейстер - Л. Мельцанский

Кейіпкерлер мен сомдаған әртістер:

Төлеген - Үмбетпаев Анварбек

Баймат - Абдуллин Муслим

Зариф - Серкебаев Ермек

Жадай - Абдуллин Ришат

Люба-Жадайдың әйелі - Байсеитова Күләш

Жадайдың анасы Марфа - Ольга Симонова

Рамазан-санитар - Досымжанов Байғали

Ғайни-санитаршы - Тұрдыкулова Урия

Асан полковник - Кенжетаев Кәукен

Генерал - Абишев Ораз

Еремін - Мактағұлов. М

Канцель - Байсеитов Канабек

Унтер неміс армиясының офицері - Құрманбек Жандарбеков

Екінші, жаңа редакциясы 1963 жылы шығарылды. Режиссеры Әзірбайжан Мәмбетов, дирижері Қазақ совет одағының дирижері Тұрғұт Османов болды.

Опера сюжетінің ерекшелігі барлық бес суреттемеде де соғыс майданы көрсетіледі. Операда қатыгездік шайқастар, немістердің тергеу барысындағы азаптары мен өлімдер, сахнада пайда болған танктердің бірінің астына қолына гранат ұстаған Төлеген бейнесі, оның жарақаттануы - музыка арқылы жеткізу үлкен қиындықтар туғызды. Бұл опера туындауына себеп болған жағдай ол композиторлардың майданнан келген Бауыржан Момышұлымен кездесуі. Бұл опера-Ұлы Отан Соғысы батырларының ерлігін әйгілеген ең алғаш және бірі әрі бірегей Қазақстандағы тұңғыш опералық шығармасы болды. Сюжетте жоғарыда айтылғандай Талғар полкінде болған барлаушы – автоматшы (атқыш) Төлеген Тоқтаровтың аямаған қатал соғыс жылдарында жасаған өшпес ерлігі көрсетіледі. Либреттосын жазған Әуезов соғыс кезеңіндегі дерек көзді мәліметтерге сүйене отырып, шиеленіскен шынайы оқиғаларға толған қазақтың жауынгер жігітінің өмірі мен қайсар бейнесін көрсете білді. Осы бейнеге сәйкес келген патриоттық үн мен музыкаға бай Ахмет Жұбанов пен Латиф Хамидидің бірге жазған туындысы болды. Туындыда негізгі басты кейіпкерден бөлек соғыс кезінде және одан кейін де кең тараған «Жас қазақ» әнінің авторы санитар Рамазан Елебаевтың да бейнесі мен образы ерекше суреттелген. Фронттағы көріністер қазақ аулындағы тыныш өмірімен қарама-қарсы салыстырылмалы түрде келтірілді. Ал музыкалық драматургиясы желісіндегі басты сарыны (лейтмотив) ретінде композиторлар «Жас қазақ» әні арқылы майдан жылдарындағы халықтың ортасында кең тараған «Москва» деген әнді шебер пайдаланып көрсетті. А. Жұбанов пен Л. Хамидидің «Төлеген Тоқтаров» операсы қатал, аяусыз майдан жылдары бүкіл халықты отаншыл мен патриоттық рухпен тәрбиелеуде маңызы көп болды.

Майдан өмірі мен көріністерін дәлме дәл айқын көрсеткен және әр интернационалдық ұлттан құралған әскер адамдарының, Отанын қорғау

жолындағы ерлігін жеңіске жету жолындағы сенімін жеткізе білген. Опера жеңіспен аяқталғаннан кейінгі жылдардағы халық пен қоғам үшін ең маңызды оқиға болды.

«Төлеген Тоқтаров» драмалық композициясы осы мағынада үлкен қызуғышылық тудырады. Онда қазақ опера өнерінде тұңғыш рет қазіргі қазақ қызының бейнесін жасауға талпыныс жасалғаны көрінеді. Ғайни-ержүрек патриот, Төлегеннің адал досы. Неміс штабында тұтқынға түсіп, неміс



фашисттерінен азап көрген ол операны қаһарлы ариясымен бастайды. «Азап от ішімдегі жеңген едім, ажалға арым сатпай көнген едім»- деп өзінің қаһарман сипатын көрсетеді. Жас ержүрек қыздың ариясы кеңестік барлаушы бейнесін

драмалық түрде көрсетуді қамтамасыз етеді. Соғысқа өз еркімен келген Ғайни кездейсоқ немістердің тұтқынына түсіп қалады. Люба екеуі бір тұтқында болып, қайсар әйелдердің қайғылары ортақ болады. Олар өлсе де немістерге сатылмайтындарына ант береді. Ғайни өз ариясының ортаңғы бөлігінде өзімен бір полкте болуды армандаған сүйіктісі Төлегенге ойша үндеу айтады. Гармониялық даму айтарлықтай белсенді болып шарықтайды. Соған орай музыка да белсенді мінезді тудыртып көрсетеді. Ән кульминациясына келгенде жарқын триольдармен және ырғақты интонациямен толықтырылған. Бастапқы алғаш такттарында баяу күйзелісті әуенмен басталған ария, ортаңғы бөлігіне келгенде бүкіл диапазонды ашатын бір октава жоғары ноталармен жалғастырады. Ария төмен регистрлері мен жоғарғы регистрді қатар алып жүреді. Алайда клавиір түпнұсқасы, опера үзінділерінің сиректігінен, мәліметтің жетіспеушілігінен кей мәліметтер бойынша осы арияны “Любаның ариясы” деп те атайды, не болмаса бұл партия Ғайнидікі деп көрсетеді. Ғайни меццо-сопрано болғандықтан, бұл ария жоғарғы ноталары мен тесситурасы меццоға емес сопраноға жазылғандай көрінеді. Ғайнидің тағы бір «Мен Қазақстандық Ғайнимін» ариозосы өзі туралы айтатын жеке әні болып келеді. Ол Қазақстаннан өз еркімен майданға аттанып, медициналық батальонда қызмет етіп жатқанын баяндайды. «Мен Ғайни Қазақстан елден келдім, еркіммен жауға аттандым ерлерге ердім қан кешу дивизия өткен шақта» - деп баяндайды. Бірнеше жолдастарымен бірге барлау миссиясына шығып, тұтқынға түседі. Ариозо әуенін композиторлар халық рухында шығарған туынды. Бұл тақырып Батылдық тақырыбының рөлін орындай отырып, Ғайнидің ансамбльдік сахналардағы кейінгі мінездемесіне негіз болады. Екінші актінің бірінші дуэтінде Ғайни жетекші рөл атқарады. Неміс офицері Канцель Ғайни мен Любаны тергейді де ештеңе айтпай, бәрінен бас тартқан қыздардың басына тапанша оқтап атуға ұмтылады. Осы сәтте Төлеген терезеден кіріп, неміс Канцельдің арқасына пышақ сұғып өлтіреді. Осы сахнада Канцельмен қақтығыс кезіндегі қыздың батыл және шешуші

жауаптары осыған негізделген. Ғайни мен Любаны өлімнен аман алып қалғаннан кейін Ғайни Төлегенмен дуэт айтады. Мұндай жағдайда-азаттық пен тосын қуаныш, сүйіктісімен кездесу Ғайни әуеніне лирикалық толғанысқан сипат береді.

Жалпы Ғайни кейіпкерінің партиясын талдай отырып, кейіпкердің ержүрек те патриот, қаһарман да өжет, қайсар да батыл қыз деген мінездеме беруге болады. Ержүректілігінен бөлек оның Төлегенмен дуэттерінде лирикалық әуезді үнмен үндескендері, оның нәзік те таза ақ адам екенін аңғаруға болады. Ғайни партиясы сұрапыл майдан көрініс ішінде лирика-драмалық сюжетті және нәзік махаббат сезімдер тақырыбын қатар алып жүреді.

Сонымен композиторлар Төлеген мен Ғайни бейнелерін қазақтың мақтан тұтар батыр азаматтары ретінде сүйсіне суреттейді және оларды болашақ жастарға үлгі ретінде тамаша ария, ариозо, дуэттер арқылы жырлайды.

Әдебиеттер:

1. Ласточка казахской музыки//Казахстанская правда,2006,16 июня
2. Композиторы и музыковеды Казахстана.
3. Справочник.Ред.сост.А.С.Кетегенова.АЛМА-АТА:,1968.С.120-124
4. П.Аравин. «Ради жизни на земле». «Казахстанская правда»,26 марта 1963г.,№72 (11563)
5. «Опера о героическом подвиге» Н.Мельникова
6. «Совет одағының батыры Төлеген Тоқтаров,Герой Советского Союза Тулеген Тохтаров»,Қапанов Болатбек,Өскемен:2010 ж.
7. Қазақ опералары / Күзембай, Сара Әділгерейқызы Мұсағұлова, Гүлмира Жақсыбекқызы, Қасымова, Зульфия Маликқызы... – Алматы : Жібек жолы, 2010. - 296 б
8. Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова [Текст] : [сборник статей, воспоминаний, отзывов : к 75-летию со дня рождения, композитора] / ; [сост.- ред. Н. С. Кетегенова ; отв. ред. Е. И. Аимбетова] ; М-во Культуры, информации и общественного согласия ; М-во образования и науки РК... – Алматы : Өнер, 2003. - 447 с.
9. Латиф Хамиди / ... – Алматы : Өнер, 2006. - 200 б., сурет.;– (Әйгілі адамдар. - Мәтін қазақ және орыс тілдерінде . . – 9965-768-51-Х (мүк.)
10. <https://latifkhamidi.kz>

Khalmuratov Bauyrzhan, Kuzbakova Gulnara **USING THE CLARINET IN THE ORCHESTRA**

Халмуратов Б.М.,
Кузбакова Г.Ж. өнертану кандидаты
ОРКЕСТРДЕ КЛАРНЕТТИ ҚОЛДАНУ

Қазақ композиторларының шығармашылығында кларнет аспабы ерекше орын алады. Кларнеттің нәзік әрі бай тембрі түрлі музыкалық кейіптің кең ауқымын жеткізуге мүмкіндік береді. Бұл оның қазақ музыка мәдениетіне

үйлесімді енуіне себеп болды. Евгений Брусиловский, Ахмет Жұбанов, Латиф Хамиди, Бейбіт Дәлденбай, Рустам Сабилов және т.б. сынды композиторлар кларнеттің мүмкіндіктерін жоғары бағалап, оны өз шығармаларында белсенді түрде қолданды.

Кларнеттің қазақ композиторларының шығармаларындағы рөлі ерекше әрі көпқырлы. Аспаптың әуезділігі, дәстүрлі күйлердің интонациясын жеткізуге мүмкіндік беріп, халық және академиялық музыка арасындағы үйлесімді байланысты бейнелейді.

Симфониялық шығармаларда, кларнет оркестр құрамында ерекше орын алады. Ол жиі жеке аспап ретінде қолданылып, музыкалық шығарманың эмоционалдық тереңдігін арттырады сондай-ақ, басқа аспаптармен үйлесе отырып, лирикалық және драмалық сипаттарды аша түседі. Бұл аспаптың тембрлік мүмкіндіктері қазақ музыкасының заманауи бояуын байытып, ұлттық әуендерді жаңа қырынан жеткізуге ықпал етеді.

Осылайша, кларнет қазақ композиторларының шығармашылығында ерекше орынға ие болды. Ол ұлттық музыканың байлығы мен әуезділігін толықтыра отырып, қазақ музыкалық мәдениетінің өткені мен болашағын байланыстыратын аспапқа айналды.

Еліміздің академиялық музыкалық мәдениеті, өткен ғасырдың 30 жылдарынан бастау алады. Бұл кезең ұлттық музыкалық дәстүрлер мен әлемдік классикалық мектептің ықпалының тоғысқан уақыты болды. Академиялық музыканың дамуы қазақтың ұлттық өнерін жаңа деңгейге көтеріп, оркестрлік орындаушылықтың қалыптасуына жол ашты.

Өз кезегінде, кларнеттің тарихы тереңде XVIII ғасырдан құрылып отыр. Еуропалық музыкада бұл аспап өзінің ерекше тембрлік мүмкіндіктері арқылы уақыт өте келе оркестрдің маңызды құрамдас бөлігіне айналды. Осыған байланысты, кларнеттің оркестрлік орындаушылықтағы рөлі мен қалыптасу тарихын зерттеу қызықты әрі маңызды мәселе болып табылады. Оркестрлік орындаушылықтың кларнетке қатысты даму тарихын түсіну үшін, біз шетелдік музыкатану еңбектеріне жүгіне аламыз. Бұл зерттеулер кларнеттің оркестр құрамында қалыптасу ерекшеліктерін, тереңірек ұғынуға септігін тигізеді.

1700 жылға дейін шалюмо аспабының қолданылу аясы белгісіздік тудырып отыр. А. Ариости, К. Диттерсдорф, Г. Телеманн, 1721 жылы Франкфурттік кантаталарының бірінің партитурасына кларнетті енгізген және жалпы кларнет пен шалюмо арасындағы айырмашылықты айқын көрсеткен. А. Бонoncini XVIII ғасырдың басында шалюмоны өз партитураларында қолдана бастады. Ол уақытта, кларнет пен шалюмо сыртқы түрі жағынан іс жүзінде еш айырмашылығы жоқ еді. [4],[8].

Қайта өрлеу дәуірінде зайырлы музыкалық ансамбль өнері қарқынды дамыды. Еуропа қалаларындағы билеушілер мен сарай дворяндары, қалалық үкіметтерде де ансамбльдердің алуан түрлері пайда бола бастады. Олар барлық мерекелік шараларға қатысып, күнделікті жанрдағы дәстүрлік музыканы орындады.

XVIII ғасырдың басында бұл дәстүрлер көптеген неміс қалаларында болған. Г. Беккер [2], Рудольф Вагнердің «Музыкалық лексиконына» сілтеме жасай отырып, кларнеттің музыкалық орындаушылық тәжірибеде алғаш рет 1712 жылы Нюрнберг қалалық музыкасында төрт кларнетпен жүйелі түрде орындалған кезде пайда болғанын айтады. Кейбір зерттеушілер кларнет 1711 жылы Р. Кайзердің «Крез» операсында оркестр партитураларында қолданылған деп есептейді [5] немесе Гейрингердің [7] пікірінше, шалюмоны қолдану ықтималдығы жөнінде сөз қозғайды.

1715-1716 жылдары Роже және Ля Сен фирмасының каталогы пайда болып, онда шалюмо, скрипка, флейта, кларнет үшін 78 дуэт көрсетіледі, ал дуэттерге арналған аспаптарды таңдауды орындаушылардың өздері жасауы керек еді. Каталогта композитор Дро (Dreux) жазған екі кларнет немесе шалюмоға арналған ариялар бар. Жалпы, кларнет үшін көптеген дуэттер XVIII ғасырда жазылған. Тіпті Ж.Ж.Руссо 1770 жылы өзі жазған белгілі бір маркиз де Беффруа шіркеуінің музыкасын, оның ішінде екі кларнет үшін төрт ариясы ұсынылған.

Кларнеттерді партитураларында белсенді пайдаланған композиторлардың бірі 1753 жылы «Олимп» операсына, 1763 жылы «Орион» операсына енгізген И.Хр.Бах болды. Кларнеттердің қатысуымен алты симфония жазылды. 50-ші жылдардан бастап кларнет француз армиясының оркестрлерінің құрамына енді. Бұл ереже Германияда, Бельгияда және Богемияда (Чехия) қабылданды.

Ғасырдың бірінші жартысында А, В, С, D, Н жүйелеріндегі кларнеттер қолданылып, F және ES жүйелері сирек қолданылды. Шығармашылығының соңғы кезеңінде К.Ф.Е.Бах кларнеттерді әртүрлі аспаптық ансамбльдерге енгізіп, аспаптың орындау диапазоны F³-ке жеткізді. Сонымен қатар, Моцартқа дейін төменгі регистр немесе шалюмо регистрі аз қолданылды. Әдетте, ең төменгі дыбыс Н¹ пайдаланылды.

И.С.Бах өз шығармаларында кларнетті пайдаланбаған. Оған себеп, шамасы аспаптың техникалық жетілмегендігі және олардың бастапқы кезеңге тән қатал, ұсқынсыз дыбысталуынан болуы мүмкін. Дегенмен, ең бастысы біздің ойымызша техникалық жағынан да, дыбыстық жағынан да қарқынды дамып келе жатқан аспап, XVIII ғасырдың басында барокконың қойнауынан жаңадан пайда болған музыкалық стильді талап етті.

Ұзақ уақыт бойы В. Альтенбург [1] кларнет Г. Гендельдің шығармаларында жоқ деген пікірді білдірді. Бірақ, шамасы, Гендель кларнетті кем дегенде екі рет, 1724 жылы «Тамерланда» және 1748 жылы өзінің увертюраларының бірінде қолданған. Бірінші жағдайда, бұл факт күмән тудырады, шамасы, біз тағы да сол дәуірдегі замандастарды шатастыратын кларнет-шалюмо қарым-қатынасын байқаймыз.

Х.В. Глюктің музыкасындағы кларнетке келетін болсақ, бұл аспап алғаш рет «Орфей» (1762) және «Альцеста» (1767) операларында пайда болды. Дегенмен, жалпы пікір бойынша, бастапқыда шалюмо қолданылып, кейінірек бұл бөліктер кларнетте орындала бастады. Бұл опералардың партитура-

ларының Веналық және Париждік екі басылымы бар. Вена басылымында шалюмолар қолданылған, ал Париж басылымында кларнеттер жазылып қойған.

Италияда кларнет 1721-1722 жылдары белгілі болды. Боннани «Gabinetto armónico» атты еңбегінде (1722) оны *clagone* деп атап, екі клапанды кларнетті сипаттайды. Концерт партитураларында кларнеттер гобойдың үстінде жазылған және олардың диапазоны G^m -ден C^3 -ке дейін созылып, төменгі регистр бас кілтінде көрсетіледі. Кларнет пен гобой әуезді мотивтерді ойнап, диалогты құрайды. Бірінші кларнет екінші октавада C^3 -ке дейінгі гамма тәрізді үзінділерді ойнайды, ал екінші дауыс оны ортаңғы және төменгі регистрлерде сүйемелдейді.

Концерттердің кейбір бөліктерінде кларнеттердің кларино стиліне ұқсас қолданылғанын байқау қиын емес. Бұл таңқаларлық емес, өйткені бастапқыда кларнет кларино стилінде (мәнерінде) ойналатын трубаны алмастыратын аспап ретінде қарастырылды деуге негіз бар. Шынында да, бастапқыда кларнет осы әдісте пайдаланылды (Нюрнбергтегі қалалық музыка, 1712).

Өздеріңіз білетіндей, Вивальдиде аспаптық стильдің екі түрі бар: скрипка және труба. Кларнеттен гөрі трубаларды пайдаланудың негізгі дәлелі Вивальдидің труба аспаптық стилінде трубалар баяу партияларда үзіліс жасайды, бұл концерттердің бірінде байқалады, баяу партияда гобой мен басса континуо ойнайды. Алайда, екінші концертте құрылымы жағынан біріншісінен еш айырмашылығы жоқ, *Largo* да кларнет пен гобой квартеті естіледі. Айта кететін жайт, кларнет бөліктері толығымен концерттік емес, өйткені Вивальди оларды басса континуода пайдаланады.

Жоғарыда аталған Роджер мен Ля Сен каталогының дуэттерінде шалюмо мен кларнет анық ерекшеленеді. Композиторлар да оларды ерекшелендірді, XVIII ғасырдың алғашқы жиырма жылында олар шалюмоға да, кларнетке де жазды. Вивальдидің концерттерінде труба немесе кларнеттердің қолданылуына қатысты күмән әбден орынды болып көрінсе (өнертану ғылымының докторы, профессор Ю.А. Усов Вивальди мыс аспаптарын пайдаланған болуы мүмкін деп болжайды), онда Г.Энгельдің Вивальди концерттерінде шалюмоны қолдану туралы көзқарасы [6] заңсыз болып көрінеді, өйткені Энгель концерттердің жазылу мерзімін 1740 жылдарға жатқызады, кларнет осы аспапқа тән морфологияға ие болған және мүмкін, үш клапан болған кезде, шалюмо музыка ойнау тәжірибесі қалып кеткен еді.

Біздің ойымызша, бұл тұста терминология мәселелері де маңызды. Г.Энгель Вивальди шалюмоны *claren* және *claginet* терминдерімен қолданады деп есептейді. Ғасырдың ортасында *chalumeau* және *clarinet* ұғымдары бір-біріне жақын болса да, әртүрлі аспаптарды білдіреді. Бірақ тіпті *claren* жағдайында да терминологиядағы шатасу анық. *Claren* шын мәнінде шалюмо дегенді білдіруі мүмкін. Бірақ *claren* кларнет сөзінің романдық түрі болуы мүмкін. Боннани өз трактатында кларнетті *clagone* деп атайды, ал француз аудармасында бұл термин *Clagion* - кларино стилінде ойнайтын труба дегенді білдіреді. Сонымен, бұл жағдайда шалюмо туралы айту қиын.

Бізге Вивальдидің музыкасындағы кларнет мәселесіне негізінен үш көзқарас ұсынылады. Біріншісі, кез келген терминология – claren, clarone, clarinet – кларнет дегенді білдіреді және концерттердің бірінің баяу бөлігінде кларнеттердің болмауы және кейбір музыкалық фразаларды ұсынудың трубалық текстурасы кларнеттің бастапқыда аспап ретінде әрекет етуімен байланысты, ол орындаудың техникалық ыңғайлылығына және дыбыстың үлкен жұмсақтығына байланысты трубаны ауыстырды, сондықтан инерция арқылы трубамен функционалдық байланысты аспап ретінде қарастырылды.

Екінші көзқарас, Вивальди концерттеріндегі кларнет бөліктері трубалар үшін анық жазылған, бірақ кларнеттерде орындалған, өйткені бұл жағдайда тапсырмаларды орындау айтарлықтай жеңіл болды.

Үшінші көзқарас тараптардың фактілік талдауына негізделген. Олардағы хроматизмдерді және сол кездегі трубалар үшін әдеттен тыс кейбір интервалдық бұрылыстарды ескере отырып, композитор кларнеттерді пайдаланды деп болжауға болады.

Біздің ойымызша, А. Вивальди шығармашылығындағы кларнет мәселелері, сондай-ақ шалюмо мен кларнет, кларино стиліндегі труба мен кларнет арасындағы қарым-қатынастар тұрғысынан қарастыру керек, оған сәйкес XVIII ғасырда белгісіз (біздің заманымызда) партиялар трубада, кларнетте немесе шалюмода өз қалауы бойынша ойнады. Оның үстіне кларнеттің жетілдірілуі нәтижесінде оның дыбыстық және техникалық жағынан артықшылығы орындаушылар үшін де, композиторлар үшін де барған сайын көзге түсіп, сезілетін болды.

1755 жылдың көктемінде Парижде Я. Стамиц симфониясы кларнеттердің қатысуымен бірінші қойылымы өтті. Бұл симфонияда кларнеттерді қолдану кездейсоқтық емес еді. Я. Стамиц басқаратын Мангейм оркестрі кларнет орындау тарихында үлкен және маңызды рөл атқарды. Дәл осы оркестрде кларнет толыққанды оркестрлік аспапқа айналды.

Ресми түрде Дурлах гофкапелласын кларнет пайда болған алғашқы оркестр деп санау керек. Кларнетте ойнаушылар XVIII ғасырдың 40-жылдарынан бастап оның бір бөлігі болды. Дәл осы жерден біз Ройштың есімін кездестіреміз, ол үшін Дурлах капельмейстері И. Мольтер өз концерттерін жазды. Дегенмен, орындаушылық жағынан Еуропадағы бірде-бір оркестр Мангеймдікімен салыстыруға келмеген. Мангейм оркестрінде кларнеттер 1758 немесе 1759 жылдары пайда болды, өйткені сол уақыттан бері оркестр ұжымынан кларнетист М.Квалленбергтің есімін кездестірдік. Бұл негізгі факт. Тек Альтенбург [1] кларнеттің 1767 жылы Мангеймде пайда болғанын түсіндірместен айтады. Кейбір мәліметтер бойынша (К.Дальхауз [3]) оркестрде 1756 жылдан бастап екі кларнет бар. Кларнеттерді дирижер Х. Каннабих симфониялық классикалық оркестрге тағайындады, ал 1777 - 1778 жылдары Лондонның, Париждің, Берлиннің және басқа Еуропа астаналарының, соның ішінде Санкт-Петербургтің оркестрлерінде кларнет болды. Тек Мангейм оркестрінде олар маңызды және елеулі рөл атқарды және

симфониялық оркестрде ғана емес, сонымен қатар театр оркестрінде Х.Каннабих пен К.Теши балеттерінде қолданылды.

Курфюрст Макс III Иозеф қайтыс болғаннан кейін, Я. Тауш және М. Квалленберг оркестрдің бір бөлігімен 1778 жылы Мюнхенге келді, онда сарай оркестрінің құрамында кларнет болмаған еді. Кларнетпен жазылған Серенада in C атты алғашқы үлкен оркестрлік туынды 1778 жылы Мюнхен қаласының композиторы А. Геллермен жазылуы, ал кларнеттердің Мюнхен сарай операсында 1780 жылы ғана пайда болуы кездейсоқ емес.

Кларнеттер И.Гайднның симфониялық шығармасында біршама кеш пайда болды. 93-Симфонияда (1791) кларнет жоқ, бірақ 99-Симфонияның (1793) партитурасы оркестрдің классикалық құрамының қалыптасуын аяқтай отырып, осы аспаптарды қамтиды. Лондон симфонияларында кларнеттер - 100-ші, 101-ші, 103-ші және 104-ші симфонияларында бар.

В.А. Моцарт секілді кларнетті соншалықты терең түсінген, оның дыбыстық және техникалық мүмкіндіктерін, экспрессивтік құралдардың мүмкіндіктерін аша алмаған XVIII ғасырдың бірде-бір композиторы болған жоқ. XVIII ғасырдың екінші жартысында камералық үрлемелі орындаушылықтың кассациялық, дивертисмент және серенада сияқты жанрлары пайда болды. Мазмұны мен формасы жағынан олар кестелік және пленерлік музыкаға қатысты және мәні бойынша таза қолданбалы жанрлар болды. Моцарт бұл жанрларды жаңа биіктерге көтерді, ойын-сауық музыкасының шеңберіне терең мазмұнды енгізді және сол арқылы оларды XVIII ғасырдың басындағы сюита мен қалыптасып келе жатқан классикалық симфониялық жанр арасында өзіндік аралық позицияны иеленіп, музыкалық өнердің жаңа түрлеріне айналдырды. Мұндай жанрдағы шығармалардың әдеттегі аспаптық үрлемелі композициясы екі флейта, екі гобой, екі кларнет, екі фагот және екі валторнамен жұпталады.

В.А. Моцарт өзінің дивертисменттері мен серенадаларында тембрлік құралдардың даралануын жалғастыра отырып, басса-континуо дәуірінде пайда болған және И.С.Бахтың оркестрлік шығармаларында көрсетілген үрдісті, кейінірек соңғы операларда, симфонияларда және реквиемде айқын көрінетін тембрлік драматургия принциптеріне келеді. Моцарт 1764 жылы Лондонда Дж.Х.Бахтан кларнеттерді тыңдады. Оның кларнетті қолданудағы алғашқы әрекеті 1765 жылы тоғыз жасында жазылған үшінші симфония және 1771 жылы екі кларнет, екі валторна және ішекті аспаптарға арналған Милан дивертисменті болды. 1778 жылы Моцарт Мангеймде кларнетті естуі, оны толығымен баурап алды. 70-80-жылдардың басындағы шығармаларында кларнеттер гармоникалық функциялардың тасымалдаушысы ретінде әрекет етеді, көбінесе гобойлармен ауыстырылады. Тіпті Париж симфониясында (1778) композитор кларнеттерді өте мұқият пайдаланып, оларға кез келген маңызды солаларды сеніп тапсырудан аулақ болды. Бірақ кейінгі шығармаларда кларнеттерге барған сайын көрнекті орын беріледі.

Оркестрге кларнеттерді қосу арқылы Моцарт пен Гайдн оркестрдің классикалық композициясының ағаш үрлемелі аспаптар тобын құруды аяқ-

тады. Моцарт төменгі регистрде кларнетті белсенді түрде қолданған алғашқы композитор болды. Ол К.М.Веберден бұрын аспаптың төменгі регистрінің экспрессивтік мүмкіндіктерін бірінші болып түсінді. Бәлкім, осы тұрғыдан алғанда, осы регистрде ойнауды жақсы көретін А.Штадлердің оған белгілі бір ықпалы болған шығар.

XVIII ғасырдың аяғы ауыр әлеуметтік-экономикалық сілкініс дәуірі, Ұлы Француз революциясына ұласты. Өнер тарихында алғаш рет музыкаға қоғамды тәрбиелеу қызметі беріліп, оның орасан зор шығармашылық күші республиканың қызметіне қойылды. Ақсүйектер мен патша сарайларының салондарынан көшеге шыққан музыка өнері халықтың қалың бұқарасына тікелей революциялық әсер ету өнеріне айналды.

Алаңдар мен көшелердің үлкен кеңістігі, революциялық музыканы жасаушылар мен орындаушыларды мыңдаған адамдар тыңдауға деген ұмтылысы үлкен үрлемелі оркестрлер мен хорларды пайдалану қажеттілігіне алып келді. Республикалық Францияның бірінші мемлекеттік музыкалық ұжымы Париж ұлттық гвардиясының үрлемелі аспаптар оркестрі болды, оны Б.Саррет ұйымдастырды және Ф. Госсек көркемдік жетекшісі және бас дирижері болды. Бірақ жаңа музыканың қажеттілігі тек гимндермен, әндермен, марштармен шектелген жоқ. Л. Керубини, Ф. Госсек, Ш. Катель, Ф. Лесюр, Э. Мегюль симфониялар, опералар, балеттер жазды. Госсектің симфониялары орындаушылардың көптігімен таң қалдырады. Оның бір симфониясында 6 флейта, 12 кларнет пен гобой, 6 фагот, 4 валторна, 4 серпент, 6 контрабас бар.

Кларнеттің сол кездегі оркестрлердің құрамына тез енгенін көреміз. Кларнет өзінің морфологиялық және акустикалық параметрлеріне ие бола отырып, қызметтік аспаптан өте тез музыкалық салондар мен сарай капеллаларының, театрлар мен әскери оркестрлердің құралына айналады, ал революция дәуірінде ол Еуропа қалаларының көшелері мен алаңдарына енді. Барокко дәуірі дамуының соңғы кезеңінде пайда болған кларнет дамып, жетілдіріліп, XVIII ғасырдың басы мен ортасындағы галантты стилінің құралы болды.

Әдебиеттер:

1. Altenburg W. Die Klarinette. Heilbrunn.: 1904.
2. Becker H. Zur Geschichte der Klarinette inn 18. Jahrhundert //Die Musikforschung. Kassel und Basel.: 1955.- №3 271-292 pp.
3. Dahlhaus C. Die Musik des 18. Jahrhunderts. Bd.V. Germany.: 1994. 434 p.
4. Dickreiter M. Historische Musikinstrumenten. München.: 1980. 120 p.
5. Eberst A. Klarinet i klarinetisti. Novi Sad.: 1963.- 160 p.
6. Engel H. Das Instrumentalkonzert. Wiesbaden.:Bd.1.1971.- 346б.,Bd.2.1974.- 389 p.
7. Geiringer K. Instruments in the History of Western Music. London.: 1978. 318 p.
8. Kroll O. Die Klarinette. Kassel.: 1965,- 94 p.

СЕКЦИЯ III
ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР /
ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Aliyeva Narkes
Soltanbayeva Gulnar
THE ROLE OF COSTUME SCENOGRAPHY IN CONTEMPORARY
CONCEPTUAL ART

Алиева Н.И.
Солтанбаева Г. Ш., техника ғылымдарының кандидаты,
қауымдастырылған профессор
ЗАМАНАУИ КОНЦЕПТУАЛДЫҚ ӨНЕРДЕГІ КОСТЮМ
СЦЕНОГРАФИЯСЫНЫҢ РӨЛІ

20-ғасырдың басы әлем өнер тарихындағы жаңалыққа толы кезең болды. Қалыптасып қалған дәстүрлі өнер түрлеріне осы кезеңде жаңа формалар қосыла бастады. 60-шы жылдардың басында неміс театртанушысы Э. Фишер – Лихте батыс өнеріндегі өтпелі кезеңді атап өткен. Ол түрлі өнер түрлерінің арасындағы шекараның өшіп бара жатқанын айтты [1]. Суретшілердің жұмыстары жаңа техникалармен, жаңа идеялармен толығы бастады, бұрын болмаған эксперименттер жасалды. Алғаш рет «заманауи өнер» ұғымы 20 ғасырдың басында пайда болғанмен, заманауи өнердің басталуы 20 ғасырдың екінші жартысы деп есептеледі. Бұл терминді алғаш рет 1971 жылы Розалинда Крусс пайдаланған [2]. Заманауи өнер көп жағдайда дәстүрлі өнер түрлерінің синтезі болып табылады. Шектеу болмағандықтан, концептуалды суретші кезкелген құралдарды пайдалана алады. Идеяны жеткізу мақсатында жиі қолданылатын құралдардың бірі – костюм. Перформанс, видео-арт, фото-арт, инсталляция бағыттарында костюмнің атқаратын рөлі үлкен.

Заманауи өнер – нақты сипаттамасы, анықтамасы жоқ, өнердегі ірі құбылыстардың бірі. Ол ешқандай стандарттарға бағынбайды, дербес, кейде тіпті ақылға қонымсыз көрінуі мүмкін, қарама-қайшылықтарға толы. Қазіргі кездегі заманауи өнер – құралдар мен әдіс-тәсілдердің түрлі үйлесімі, технологиялардың дамуымен байланысты қарқынды дамып келе жатқан сала. Заманауи өнер деп жалпы қазіргі кездегі жасалып жатқан өнер түрлерінің барлығы аталады [2] деген пікір де бар. Алайда шын мәнінде контемпорари-арт – жеке бағыт. Заманауи өнердің нақты түсіндірмесі болмағанымен оған тән бірнеше ерекшеліктер бар:

1. Заманауи өнер көп жағдайда провокациялық формада жасалады. Қоғамдағы жағымсыз құбылыстарды, өзгерістерді сынау, саяси мәселелерді көтеретін еңбектер өнердің провокациялық сипатын көрсетеді. Кей жағдайларда тіпті көрерменді шок жағдайына дейін жеткізетін көріністерді

бақылауға болады. Демек заманауи өнер дәстүрлі өнерге қарағанда тек эстетикалық маңызға ие емес, ол адамдарға ықпал ете алатын құралға айналған. Соған байланысты «суретші» ұғымының да мағынасы тереңдей түсті, оған артылатын міндет пен жауапкершілік те көбейді.

2. Заманауи өнер концепцияға бағынады. Туындының идеясы техникасынан маңыздырақ. Ешқандай шектеудің, заңдардың, қатал талаптардың болмауының арқасында суретші өз ойын кез-келген құралдармен, тіпті қарапайым формада да жеткізе алады. 20 ғасырдың басына дейін суретшінің дәрежесі оның шеберлігімен, түс таңдау, үйлесімді композиция құру секілді критерийлермен өлшенсе, заманауи өнерде туындының концепциясы мен оның жаңашылдығы, ерекшелігі бағаланады. Академиялық өнер ешқандай түсіндіруді қажет етпесе, заманауи өнер түсіндірме мәтінмен қатар жүреді.

3. Заманауи өнердің негізгі тақырыбы – қазіргі заман. Көп жағдайда ол бұрынғы өтіп кеткен мәселелерді, тарихи сюжеттерді емес, қазіргі сәтті көрсетеді. «Ценности и смыслы искусства XXI века» деген мақаласында С.Т.Махлина өнердің осы ерекшелігі туралы заманауи өнерді «заманның құжаты» деп түсіндірген [5].

4. Көп жағдайда ол бірнеше өнер түрінің қосындысының формасында келеді. Мысалы перформанс бағыты – театрландырылған өнер түрі. Ол костюм, актерлік ойын, музыка, хореография сияқты дәстүрлі өнер түрлерінен құралуы мүмкін.

Заманауи өнердің дамуы жаңа тәжірибелерге тікелей байланысты. Әлемдегі әр құбылыс жаңа бағыт, жаңа стиль, техника, жаңа қозғалыс пен арт-топтардың пайда болуына ықпал жасайды. Әр бағыттың өзіне тән ерекшеліктері бар.

Перформанс – жоғарыда айтылғандай театрландырылған, қойылымдық өнер түрі. «Перформативтік» деген ұғымды алғаш рет 1996 жылы Э. Фишер – Лихте қолданған болатын [1]. Перформанста туындының идеясын белгілі бір қимылдар, костюм, және/немесе сөз арқылы жеткізеді. Қысқа сөзбен айтқанда перформанс – көркем іс-әрекет. Е.В. Фомченконың «Перформанс как современный ритуал» мақаласында оның шығу тарихы жайлы «заманауи мәдениеттің құбылысы ретінде қарастырсақ, оның бастауын көне замандардағы рәсімдерден, ырым-жоралғылардан іздеген дұрыс» [1] дейді. Мақалада рәсімдер мен перформанстың ортақ тұстары жазылған. Перформанс та рәсім секілді семиотикалық элементтерге толы. Әр қимыл, түс, әр зат мағынаға ие. Екеуінің де көрерменге, қатысушыларға жеткізетін идеясы бар. Перформанс та, рәсімнің де мақсаты мен құралдары бар және екеуінде де қатысушылар мен көрермендердің өз рөлдері, орындары бар.

Перформанске жақын заманауи өнердің тағы бір бағыты – хэппенинг. Хэппенингтің перформанстан айырмашылығы – көрерменнің қатысуы. Яғни Перформанс тек алдын-ала жасалған сценарий бойынша суретшінің, немесе арнайы дайындалған адамдардың, кейіпкерлердің орындауында көрсетілсе, хэппенинг кезінде көрермендер де қойылымға қатыса алады. Яғни, перформанста өнер мағынасы бар ритуал түрінде қабылданса, хэппенингте өнер

көрермендерді қызықтыруға арналған ойын-сауық түрі саналады [5]. Хэппенингтің мысалы ретінде Марина Абрамовичтің «Ритм 0» атты қойылымын атауға болады. Суретші көрермендердің алдына 76 түрлі зат қойып, өзі залдың ішінде қимылсыз, үнсіз тұрады. Қойылымның қатысушылары басында суретшіні құшақтап, шашына гүл қыстырып, қарапайым іс-әрекеттер жасаса, уақыт өте келе олардың іс-әрекеттері қатыгез, қауіпті бола бастайды. Тәжірибе 6 сағат өткенде, көрермендердің кесірінен суретшінің өміріне қауіп төнгенде ғана тоқтайды. Хэппенингтің соңында Марина көрермендерге қарай жүргенде адамдар шошып қаша бастайды. Бұл тәжірибе арқылы ол адамның қатыгездігін, санасыз жабайы кезіне тез оралатынын көрсеткісі келген екен.

Қазақстанның заманауи суретшілерінің ішінде перформанс, хэппенинг бағыттарында Асхат Ахмедияров, Айгерім Мәжитханқызы, «Адыраспан» арт-тобы, және т.б. жұмыс істейді. Асхат Ахмедияровтың «Иррационалдық түстері», «Шаман», «Торай-протон» перформанстары маңызды, өзекті мәселелерге назар аударуға шақырады. Перформанстардың басым көпшілігі оның қатысушыларының образдарын құрастырудан басталады. Мысалы «иррационалдық түстерінде» қатысушылар психикалық аурулары бар адамдарға кигізетін көйлектерді пайдаланған. Бұл жұмыс кеңестік дәуір кезінде талантты, білімді, өзіндік көзқарасы, пікірі бар адамдарды күштеп психиатриялық ауруханаға жатқызу арқылы оларды «залалсыздандыру» тақырыбына арналған. Суретші костюмдердің қанық түстерін жеке тұлғаның мемлекеттің қудалауына қарсылық күшінің символы деп түсіндіреді. Ал «Шаман» перформансында А.Ахмедияров бақсы образында Талдықөлдің құрғатылуына қарсылық танытып, аластау ритуалын орындайды. Ол перформанстың костюмін ҚазҰӨУ түлегі, костюм суретшісі Арайлым Бектұрсын дайындаған. «Торай-Протон» перформансында да суретшінің костюмге ерекше көңіл бөлгенін байқаймыз. Суретшінің ойынша костюм – өнер туындысын көрерменнің тез әрі дұрыс қабылдауына, оның сана-сезіміне әсер етуге арналған, ал суретшінің өзі үшін образды ұстану үшін қажетті құрал.

Заманауи өнердің тағы бір бағыты – инсталляция. «Инсталляция» сөзі ағылшынның «to install» етістігі мен француздың «installation», яғни орнату деген сөзінен шыққан. Бұл оның техникалық жағына қаратылып айтылған [3]. Мүсін өнеріне ұқсас болып келгенімен, көп жағдайда инсталляция түрлі заттардан құрастырылып, жиналады, орнатылады. Американдық арт-критик Розалинда Краусс инсталляцияны архитектуралық мүсін деп те, архитектураға жатпайтын мүсін деп те атауға болатын «аксиомалық құрылым» деп түсіндіреді [6].

«Инсталляцияны» ұғыну үшін ең алдымен «визуалдық өнер» терминімен танысу қажет. «Визуалдық өнер» термині алғаш рет постмодерн дәуірінде пайда болған. Ол көзбен көретін физикалық формасы бар, дәстүрлі өнер түрлері мен жаңа технологиялардан, сәндік-қолданбалы формалардан тұратын өнер түрі деп сипатталады [3]. Инсталляциялар кішкентай галерея

залдарында да, қала көшелерінде де, тіпті цифрлық туынды түрінде де кездеседі. Ірі инсталляциялардың мысалы ретінде Ричард Серраның жұмыстарын атап өтуге болады. Р. Серраның инсталляциялары философиялық, терең мағыналылығымен ерекшеленеді. Қазақстандық заманауи суретшілердің ішінде Асхат Ахмедияров, Мансұр Смағамбетов, Сырлыбек Бекботаев, Айгерім Мәжитханқызының инсталляцияларын мысал ретінде көрсетуге болады. Сырлыбек Бекботаевтың «Шапан» инсталляциялар сериясы 2017 жылы ЭКСПО көрмесінен бері үнемі жаңа жұмыстармен толықтырылып келеді. Серия сымнан тоқылған шапандардан тұрады. Автор осы жұмыс арқылы «Шапан қазақылықты көрсете ме? Әлде отардан кейін қазақ екенімізді көрсететін атрибут қана ма? Тек символикалық мәнге ие, бірақ сол арқылы түп тамырымызбен байланыса алатын элементтің бірі» деген ойды жеткізгісі келген.

Заманауи өнердің құрылуына, қалыптасуына қатысатын дәстүрлі өнер түрлерінің ішінде костюм сценографиясы да маңызды рөл атқарады. Адамның ең алғашқы жетістіктерінің бір үлгісі – киім. Ерте заманда киімнің басты функциясы адамды ыстықтан, суықтан, жарақаттардан қорғау болса, уақыт өте келе киім адамның, жеке тұлғаның өз ерекшелігін, талғамын көрсетуге арналған құралға айналды. Ал кей жағдайда адамдар өздерінің шынайы табиғатына сай келмейтін образды ұстанады.

Костюм сценографиясының негізгі функциясы – образ жасау. Оның көрінісін кинематография, театр, видео-арт, фото-арт, перформанс, инсталляция және т.б. өнер бағыттарында жиі бақылауға болады. Костюм сценографиясы Қазақстанда қазіргі кезде көмекші мамандық ретінде театр, кино салаларымен қатар жүреді. Көп жағдайда костюм суретшілерінің қызмет жолы басқа мамандықтарға бағынышты.

Шет елде костюм мамандығының қолданыс аясы кең. Арт-индустрия дамыған өзге елдерде костюм суретшілеріне сұраныс өте жоғары. Үздік костюм дизайны үшін «Оскар» сыйлығы да беріледі. Жалпы басқа халықтардың мәдениетіне үңілсек, костюмдерге ерекше көңіл бөлінетінін байқаймыз. Қарапайым мысал ретінде Азия елдеріндегі шерулерді алуға болады. Шеру кезінде түрлі қияли кейіпкерлердің костюмдеріндегі артистер өнер көрсетеді. Бұл – персонаждық костюмдердің үлгісі. Заманауи өнерді жарнамалауда, таныстыруда үлкен рөлі бар жыл сайын ұйымдастырылатын Burning Man фестивалін атап өту керек. Ұйымдастырушылар үшін бұл шара қарапайым фестиваль емес, өнер адамдарының өзін көрсетуіне арналған эксперимент болып табылады. Сол себепті ешқандай жарнама болмайды. Алайда 21 ғасыр әлеуметтік желі мен технологиялар дәуірі болғандықтан, фестивальге қызығушылар өте көп. Жыл сайын фестиваль барысында түсірілген фотосуреттерді қарай отырып, түрлі заманауи өнер туындылары – инсталляциялар мен қатысушылардың ерекше костюмдерін байқамау мүмкін емес. *Burning man* фестивалі жалпы өнерге бағытталса, тек костюмге арналған *MetGala* қайырымдылық іс-шарасы сән, костюм әлеміндегі ең ірі және маңызды оқиғалардың бірі болып табылады. MetGala Нью-Йорктің

Метрополитен-мұражайының костюм Институтына қаржы жинау мақсатында жыл сайын ұйымдастырылады. Әр жыл сайын көрмеге тақырып беріледі де, кеш қонақтары тақырыпқа сай киініп келуге міндеттеледі. Әлемнің үздік дизайнерлері үшін бұл шара өз қабілетін көрсетуге, өнерін жарнамалауға мүмкіндік береді. Бұл екі ірі іс-шара өткізілу, ұйымдастыру формасы жағынан бір-біріне ұқсамағанымен, екеуінде де костюмді заманауи өнердің түрі ретінде көрсетеді.

Осы мысалдарға қарап костюм сценографиясының мүмкіндіктерінің мол екенін байқаймыз. Заманауи өнердің дамуын тоқтату мүмкін емес. Ал костюм сценографиясы – оның негізгі құрамдас бөліктерінің бірі. Демек костюм суретшісі де қазіргі заманның талабына сай білім алған, жан-жақты дамыған, өнерді толық меңгерген әмбебап маман болуы тиіс. Костюм сценографиясы – тек қойылымдармен немесе киномен шектелмейтін, болашағы зор сала. Сол себепті оған лайықты көңіл бөлу өте маңызды деп санаймыз.

Әдебиеттер:

1. Фомченко, Е.В. Перформанс как современный ритуал / Е.В. Фомченко // Вестник культуры и искусств. – 2019. – № 4 (60). – 94–102б.
2. Букейханова С.С. - Теория и практика современного искусства / contemporary art: учебное пособие /С.С. Букейханова: - Алматы, ТОО “Лантар Трейд”, 2020. - 166 с.
3. Ковалёва Н.А., Вольская Л.Н. Инсталляция как жанр в искусстве XXI в. / Н.А. Ковалёва, Л.Н. Вольская // Творчество и современность. – 2018. - № 2. – 60 – 68б.
4. Булычёва Д.Ф. Перформанс и хэппенинг: общее и частное / Д.Ф. Булычёва // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2010. – № 1. – 194–197б.
5. Махлина С. Т. Ценности и смыслы искусства в XXI века / С. Т. Махлина // Диалог культур: ценности, смыслы, коммуникации : 13-е Междунар. Лихачевские науч. чтения, 16-17 мая 2013 г. / РАН, Рос. акад. образования, Конгресс петербург. интеллигенции, СПб. гос. гуманитар. ун-т профсоюзов. – Санкт-Петербург : СПбГУП баспасы, 2013. – 320- 322б. – ISBN 978-5-7621-0740-2.
6. Бохоров К.Ю. Инсталляция в эпоху постинтернета / К.Ю. Бохоров // НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ. – 2019. – № 15.2. – 169–182б.

Kadyralieva Aizat

Yeskendirow Nartay

STAGE INTERPRETATION OF A NATIONAL WORK (BASED ON THE FILM "KYZ ZHIBEK")

Кадыралиева А.О.,

Ескендиrow Н.Р. PhD доктор, ҚҰӨУ-нің доценті

ҰЛТТЫҚ ШЫҒАРМАНЫҢ САХНАЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ («ҚЫЗ ЖІБЕК» ЖЫРЫНЫҢ НЕГІЗІНДЕ)

Кәсіби режиссер дипломын сонау отызыншы жылдардың аяғына таман ең бірінші болып қолына алған Асқар Тоқпановтан бұрын, қазақ театрының бағына туған, тума талантты режиссер Жұмат Шанин болды. Қазақ өнерінің

ірі өкілі Жұматтың режиссурасымен қойылған Ғ.Мүсіреповтің «Қыз Жібегі» халқымыздың рухани байлығын кең дүниеге танытқаны бәрімізге мәлім. 1934 жылдан кейін қаншама режиссерлеріміз бұл құнды дүниеге бір емес бірнеше дүркін оралды. Мұхтар Әуезов пен Ғабит Мүсірепов – ауыз әдебиеті мен классикалық әдебиеттің озық дәстүрлерін жете меңгеріп, төл драматургиямызды байытуға орасан еңбек сіңірген ұлы суреткерлер. Белгілі театр сыншысы Ә.Сығайдың: «Әйел теңсіздігі, баянсыз махаббат, әдет-ғұрып, салт-санаға байланысты күреске толы жаңа өмір болмысын жырлаған үлкенді-кішілі едәуір пьесалары жарық көрді. Бұлардың өмірге енуіне зор үлес қосқан Ж. Аймауытов, М. Әуезов, Б. Майлин, Ғ. Мүсірепов және тағы басқа қаламгерлердің еңбектері аса зор. Бұлар өз дәуірінің жырын жырлап, заман зарына құлақ тосқан нағыз сөз шеберлері еді» деген пікіріне қосыламыз (Ой төрінде – театр, 2008: 4). Халық аңыздары мен эпостық сюжеттердің негізінде жазылған М.Әуезовтің «Айман-Шолпан», «Еңлік-Кебек», Ғ.Мүсіреповтің «Қозы Көрпеш-Баян сұлу», «Қыз Жібек» пьесалары – ұлттық драматургиямыздың інжу–маржандары болып есептелінеді. Айман мен Шолпан, Қозы мен Баян, Жібек пен Төлеген, Еңлік пен Кебек тек аңыздық бейнелер болып қана қалмай, реалистік шынайы образдарға айналды. Асқақ арманға айналған осынау қымбат кейіпкерлер арқылы, қаншама актерлеріміз мәртебелі белестерге көтерілді. Яғни көптеген актерлерді сыннан өткізіп, олардың өнерін шыңдатқызған жоғарыдағы көркем шығармаларының тартымдылығы бұл күнде қалды ма әлде қалдырды ма, таланттарын еселеп жатыр деп айта аламыз ба? Мәселе осында.

Сөзімізге арқау болатын төмендегі шығарма авторы – Жүсіпбек Шайхисламұлы. Жүсіпбектің атын жалпақ жұртқа жайған шығармасы – «Қыз Жібек». «Қыз Жібек» жырының алдымен қарасөз түрінде, жыр күйінде де халық арасында болғаны айтылады. Академик-жазушы М.Әуезов 1940 жылы «Қыз Жібек» жырына ғылыми талдау жасады. Содан кейін де көптеген зерттеулер жазды. Ғұлама ғалым поэманың шығу, жазылу тегін, кейбір нұсқасын жан жақты зерттей келіп: «Қыз Жібек әңгімесінің негізі ескі замандағы ел әдебиетінің ертегі сияқты қара әңгімесінен алынған. Бері келгенде өлең өлшеуіне салып, суретті әңгімеге айналдырып, поэма қылып шығарған Жүсіпбек Қожа» (8.10)⁷ Ал, Ә. Тәжібаев: «Жүсіпбек Шайхисламұлының «Қыз Жібек» жыры еліміздің тұрмыс-тірлігін, мінезін, психологиясын жан-жақты суреттеуімен біздегі бірінші жазылған романдай қабылданады» - дейді. Жүсіпбектің қазақтың көшпелі ғұрпын, асыл тектілігімізді көрсететін бата, тілек, беташар, жар-жар, жоқтау, арнау, сынсу тағы да басқа әдет-ғұрыптарымыз жырда молынан кездеседі. Ел арасында кеңінен танылған жырдың бірнеше нұсқасы бар. Жүсіпбекқожа Шайхисламұлының айтуынша алдыңғы жазбаларына қарағанда, соңғы нұсқасында кейіпкерлердің мінезін ашуға жіті тоқталған.

Ақ өлеңмен өрнектелген Ж. Шайхисламұлының бұл шығармасы астарлы, қанатты сөздерге бай, поэтикалық тіл мәнерінің күштілігімен оқырманның да, көрерменнің де психологиясына тікелей әсер етеді. Бірде

лирикалық әуен, бірде эпикалық әңгімелеу басым болса, енді бірде кейіпкердің ішкі толғанысымен жиі алмасып отыратын туынды. Ұлттық құндылықты дәріптеу үшін кең көлемде насихатталған мұндай мұралардың мазмұнын сақтай отырып пішінін (форма) ойлап табу екінің бірінің қолынан келе бермесі анық. «Мазмұн мен пішін – күрделі мәселе, іргелі философиялық ұғым» дей келе «Мазмұн пішінінің ішкі қасиеті, пішін мазмұнның сыртқы анықтамасы болғанда ғана әрқайсысы өзін-өзі айқындай алады. Мазмұн мен пішінінің бір-біріне ауысу, көшу процесінің негізінде мазмұн жататынын ұмытпау керек. Демек, мазмұн мен пішінінің мызғымас бірлігінің негізінде мазмұнның пішіннен басымдығы (примат) жатады деп ұққан жөн» деп, академик З.Қабдоловтың әдебиеттегі мазмұн мен пішінінің түсіндірмесі театр өнеріне де қатысы жоқ деп айта алмаймыз (Сөз өнері, 2014: 205). Кез келген шығарма мазмұны пішінге көшерде оның идеялық-көркемдік бірлігі сақталуы керек екені айтпаса да түсінікті.

Әр режиссер әрбір дәуірдің күн тәртібіне өз проблемаларын әкеліп отыратыны белгілі. Сондықтан, қолға алған шығармалардың деңгейін шама-лаудағы жас режиссер Әлібектің сахналық ізденістеріне келсек. Әлібек Өмірбекұлының Ж. Шанин атындағы театрына қойған «QoraZ» атты трагикомедиясымен Шымкент жұртшылығын таңқалдырғанын айтуға болады. Әсіресе, үйреншікті оңтүстіктің менталитеті үшін бұл күтпеген тосын жағдай болды. Әрине, режиссураның бағытында нақты бір форма жоқ, әр уақытта өзгеріп отыратын күрделі өнер. Жаңа бейнелеу тілін жасайтын әртүрлі заманауи технологияларды қолданбай, өзекті нәрсені жасау қиын. Мұндай постдрамалық театрда форма әрқашан мазмұнға сай бола бермейді десек те тәжірибелік формаларды қолданудың сәтті және сәтсіз мысалдары да кездеседі. Сахна сан алуан декорацияларға толы бұл қойылымды (кейбір ақталмайтын көріністерге тіксіне қарағанымыз болмаса) жақсы қабылдаған болатынбыз. Кісіні ойға батыратын батыл шешімдер, ұтымды тәсілдер болды. Дәл осы бағытпен Қ.Қуанышбаев театрында да әр актердің өзіне манифест жаздыртып Сервантестің «Дон Кихотын» қойды екі автордың (Шекспир, Сервантест) аты болмаса, түп нұсқадан ауытқыған. QoraZ да бар элементтер Дон Кихотта көргенде және М.Әуезов атындағы ұлттық театрында қойған «Кұйында» да барын байқағанда, режиссердің суреткерлік палитрасы әр алуан болуын қалайтын біз, осындай қайталауларға жол беруінің сыры неде болды екен деген ойлардың келгені рас. Белгілі бір шеңберден шыға алмай жүруі бізді алаңдатса да, алдағы болатын «Қыз Жібекке» үміт артқанымыз бар еді. Өйткені, Әлібектің күнделікті дайындығына қатысып жүрген жұрт оның білім көкжиегіне таңқалысып айтып жатты. Тіпті, маңызды көріністерінде жайдақ өте шықса да жақтаушылардың саны көбейіп жатқанын да байқап жүрміз. Солай болса да, көргеніміз бойынша сөйлеуге мәжбүрміз.

Сонымен – Қ. Қуанышбаев атындағы мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрында «Қыз Жібек» драмалық операсының премьерасы өтті. Драмаға операны қосқан соң, сахнадан қос Жібек пен қос Төлегенді көреміз. Бірі ойнаса, бірі ән салады. Бірден айтайық, режиссер екі жанрмен

жұмыс жасағысы келгенімен, қос тараптағы орындаушыларды бір мақсатқа жұмылдыра алмаған. Операның бағыты бөлек болғаннан соң, оны драмамен шендестіре жырлау қиынға соққаны көрініп тұр. Соның салдарынан сахнадан екі дүние көріп отырғандай болдық. Операсына оралармыз, алдымен драмасына тоқталайық.

Жырдың композициялық құрлымында Жағалбайлының елімен басталып, Төлегеннің жар іздеп жолға шығуымен дамып, Төлеген мен Қыз Жібектің кездесуімен байланысып, Бекежанның Төлегенді өлтіруімен шиеленісіп, Қыз Жібекті басқаларға айттыруымен шарықтау шегіне көтеріліп, соңында Сансызбайға қосылуымен шешілетінін жырдан білеміз. Осы оқиғалар барысында әр кейіпкерлердің жекелеген мінез ерекшеліктері көрініс табады. Шындап сол жырға сүйенетін болсақ, Төлегенде батырлықтан гөрі романтикалық сарын басым. Жастайынан ол бай болуды, батыр болуды ойламайды және мал бағып, аң аулап ерлік мінезді де аса таныта қоймайды. Ерекше көрікті туылған Төлеген, ол бір сұлуды сүюді армандайтын лирикалық кейіпкер. Өзіне лайықты жар таңдаудағы мырзалығы да, Жібек жайында Қаршығадан қанығып, оны көруге асығып жан-дүниесінің алай-дүлей болуы да айрықша. Біз айтып отырған осы тұстар сахнада көтеріңкі нотада ойнатылу керек еді, бірақ, О.Жақыпбек романтикалық көтеріңкі рухқа тән екпінді, ырғақты бере алмады. Актер әкесімен, анасымен сөйлесу мезеттері – шешімінің, мақсаты айқын жігітке емес, әлі есеймеген, жетілмеген, аңғалдығы әлі қалмаған жас балаға ұқсап кеткен. Өзімен өзі тілсіз отырған інісіне «ауызыңа құм құйып алдың ба, бір нәрсе десейші» деп, ашуланған сыңай танытқан түрі кейіпкердің мінезіне сай емес. Жібекті алғаш көрген кезде немесе онымен қоштасып, еліне аттанар сәттегі сахналарда психологиялық нәзік ирімдері байқалмайды.

Қыз Жібектің рөліндегі актриса А. Танабаева басынан болған уақиғаға барынша сеніп, түгелдей берілу жағы жетімсіздеу болды. Жібектің мұңын сезініп, ішкі шерін беру көріністеріне біз елжірей алмадық. Режиссердің шешімімен соңында «Мен сені әлі ұмытқан жоқпын, аттың дүбірі естілсе сен деп қаламын» деп айтуы құлаққа ерсілеу естілді. Төлегеннің «өліп кетсем, артымда еш жаманға қор қылмас інім бар» деген сөзіне иланып Сансызбайға саналы түрде баратыны қайда қалды. Оның үстіне Сансызбай Төлегенге қатты ұқсайды, Сансызбайды көргенде көңілі толып «Төлегеннің өзі, көзі» деп қабылдаған Жібектің табиғатына дәл сондай сөздермен жеңіл қараудың қажеті жоқ еді. Сахнада жер бауырлап сүйретіліп жүрген Сансызбайды көргеннен кейін олай айтуымыздың да жөні жоқ шығар. Өйткені, ерте жасынан ерлікке ұмтылған ер-азаматты өз аяғымен жүре алмайтын мүгедек әрі мүсәпір күйге түсіретіндігі бізді таңқалдырды. Денеден кеткен кінәрат па дейін десең, ағасы жақындаса жақтырмай қабақ шытып қолын қайта-қайта ербеңдетуі, ешқандай оқиғаға араласпай шетте үнсіз отыруына қарап ақыл-есінде де ақау бар ма деп қаласың. Төлегеннің өлгенін естігеннен кейін барып қана өзінше жоқтап отырады. Ол жоқтауға илану үшін қойылым барысында аға-іні арасындағы бауырмалдықты көрсету керек еді. Ең сорақысы, ағасының кегін алу үшін

Бекежанды тез өлтіре салатындығы. Өзі әрең жүрген жарымжанның қолынан жүрек жұтқан батырдың оңай өле салады дегенге кім сене қояды. Оны кемтар күйге түсіргеннің кесірінен, ағасымен қоштасар сәттегі: ағасының жалғыз аттанып бара жатқаны, ол кеткен соң ата-анасының халі не болатыны, оларды бағып-қағуға өзінің тым жас екендігі, алда қатерлі сынақтардың күтіп тұрғандығы яғни барлығына алаңдап мұңлы ойға батудағы не елдігі, не ерлік істерінің бірде бір белгілерін көре алмадық. Оқиға Сансызбайдың Төлегеннің ісін жалғастырушы інісі ретінде де және Жібекті батырларша ерлік жасап алу жолдары да мүлде қарастырылмаған. Қойылым «Қыз Жібекке» арналғаннан кейін, «Батырлық, байлық кімде жоқ, ғашықтық жөні бір басқа» деп жыршының өзі айтатындай, тақырып махаббат жайлы болғаннан кейін, Жібектің Сансызбайға қосылу жолындағы күресін де көрсете түскенде, шығарманың қадір-қасиеті қалар еді.

Басты қаһармандарға қарсы қимыл жасап жүретін кейіпкерлер болады. Солардың бірі –Бекежан. Бекежан да сұлу қызды алғысы келеді, ол да ғашық. Бірақ, ол даланың қарақшысы болғандықтан Төлеген сияқты әдемі сөйлей алмайды, сезімін қызға жеткізе алмайды. Жібектің жүрегіне жол таба алмағаны үшін де қастандыққа барады. Сол екі арасын айшықтап көрсетуге Қ. Қыстықбаев пен Е. Нұрымбеттің орындаушылық шеберліктері жетпей жатты. Шеберліктері жетпейтіндей негізі талантсыз актерлер емес қой, тек режиссердің нұсқауымен сахнаға шала-шарпы шыға салулары Бекежандай жиынтық образдың дәрежесін төмендетіп жіберді. Қызды ұнатып қалғандағы түр сипатын, ебедейсіз, епсіз тірлігін бере алмаулары былай тұрсын, қарақшының айбаты, жолторушының сұсы барын ұмытқан. Жалпы, Бекежан күрделі бейне, эпос бойынша ол батыр ғана емес, ол – жабайы табиғаттың тілін меңгеріп, маңғаз даланың қыр-сырына қанық адам. Сондықтан, оның әрбір шыққан сахнасын қалжынға, қылжаққа айналдыра бергенше, бойындағы дала жануарларына сай образ шығаруларына күш салу керек еді. Өкінішке қарай, Бекежанды басқа қырынан көрсетеміз деп, Төлегенді өлімге дейін апаратын оның жабайы сезімі мен өжет мінезін мүлде жойып жіберген.

Шеге – жалынды ақын. Актер Ұлан тілін безеп, іркілмей сөйлеп, салдарға тән төкпелікті танытпаса да, оның ақындығын, досқа деген жанашырлығын беруге тырысып жүр. Дүрия бейнесі де көңілге салқындау. Жеңгесі ретінде көрінген А.Бермұхамбетоваға қарағанда құрбысына ұқсайтын Б.Қалиланың ойынына сәл сенесің.

Жағалбайлы руының аса ірі байы Базарбаймен басталатын сахнасын әдемі тапқан, бос бесіктерді біртіндеп әкеліп баяндау жағы да жақсы ойластырылған. Н.Өтеуілдің өзі де актерлік қорын қосып толыққанды ашылып жүр. Десек те, бір емес екі рет ұзақ жолға шығып кеткен баласына деген уайымның сосын ашу-ызаның белгілерін яғни рөлдің логикалық желісін үздіксіз дамытып отырса дейміз.

Ал, операны алып жүрген қыз-жігіттер оркестрмен әлі көп жұмыс істеу керек екенін өздері де жақсы білер. Оркестрге еркін ілесіп отырумен бірге жанға жағымды үн, мақпал дауыс керек. Дыбыс-үндерді реттеу керек. Енді, ең

басты нәрсе, әрбір актердің үнінде салмақ, қарым-қатынасқа қарай сөздің құбылуы аз. Барлығы бір бояумен айта салады. Кейіпкердің ішкі толғанысы сөз арқылы берілетінін ұзақ жылғы тәжірибесі бар ересек актерлер қалай естен шығарды екен дейсің. «Тіл – идеяның символы» екенін ұмыту былай тұрсын, арасында қарапайым күнделікті көшенің сөздерін қосып айту, естір құлаққа түрпідей тиеді. Мәтінді, пьесаны бет алды пышақтап бұзып-жарып жүргендер бұрыннан бар, бірақ «бүйректен сирақ» шығарып білгішсінулердің саны артып бара жатуы тіпті қорқынышты. Киіміміз де, гриміміз де онсызда өзгеріп жатыр, ал тілімізді бұрмаласақ, автор меңзеген образдан алшақтасақ, ұлттық психологиямыздан айрылсақ не болғанымыз, кім болғанымыз?!

Қысқасы, сыртқы формаға мән беріп кеткеніміз соншалық, материалға егжей-тегжейлі шұқшия зерттеуді аса жөн санамайтын болдық. Жазбаңа қарап «енді ескі сүрлеумен жүре беруіміз керек пе» деп, сөзінді бұрмалап әкетушілерге айтарым. Жоқ, олай емес! Бұрыннан сұрыпталған дәстүрлік жолдарды «ескере отырып» жаңа қырлар жонып шыға алатын жаңашылдық керек-ақ. Бірақ, өкінішке қарай, бүгінгі режиссерлер «ескере отыруды» есепке алмай, мүлде ұмыт қалдырулары жанға батады. Ешқандай образ жоқ.

«Қыз Жібек» жыры халқымыз үшін құнын жоймаған құнды жыр еді, қазақтың әдет-ғұрпын, тіл құнарын, тұрмыс белгілерін жетік игеру режиссерлердің басты парызы еді деп асанқайғыланғымыз келмесе де, бүтін бір халықтың тарихын, әдебиетін көркемдік тұрғыда көрсетіп бере алуы неге сонша қиындап бара жатқаны түсініксіз. Отандық немесе әлемдік ойды жүзеге асырар тұста, режиссер қандай бір көркемдік тәсіл қолданбасын, қандай бір формаға салмасын, онысын сол автордың идеясымен, сол халқының тағдырымен байланыстыра алмаса – онда бәрі бекер.

Сөз соңында.Талғампаз жастардың қатары артқан сайын, әрине біз оған бек қуанамыз. Бірақ, ұлы заңғар жазушы-драматургтеріміздің көркем туындылары жас режиссерлердің қолына түскен бойда ажарлы да алымды ойлары жоғалып жатқаны жасырын емес. Сосын, шығармашылық сәтсіздік пәлендей айып емес, сол сәтсіздіктер қайталана берсе, театр басшылары соған әржолы жол беріп жатқанда, үнсіз қалуға кісінің дәті тағы шыдамайды екен. Күндердің бір күнінде Шаншардағыдай драма театрының Қыз Жібектері “Қайдасың, Толик?”, “Не болды, Бикош” деп жүрмесе болғаны. Сол деңгейге түсіп келеміз.

Әдебиеттер:

1. Жүсіпбек Шайхисламұлы // Қаз. Сов. Энциклопедиясы. Алматы: ҚЭ Бас редакциясы, 1974. 4-т.
2. Қанарбаева Б. Ұлт мәдениетіндегі алтын тамырлар: Ж:Шайхисламұлы жырлаған «Қыз Жібек» жыры // Ақиқат. – 2006.
3. Сығай Ә. Ой төрінде - театр. – Алматы, 2008.
4. Қабдолов З. Сөз өнері // – Алматы, 2014.

IV СЕКЦИЯ
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН.
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Sultanova Rauza

**TRADITIONS AND INNOVATIONS IN TEACHING TATAR LEATHER
MOSAIC AT THE KAZAN ART SCHOOL NAMED AFTER N.FESHIN**

Султанова Р.Р.

*доктор искусствоведения, заведующий Центром искусствоведения
Института языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан*

**ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ ТАТАРСКОЙ
КОЖАНОЙ МОЗАИКИ В КАЗАНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
УЧИЛИЩЕ ИМЕНИ Н.И. ФЕШИНА**

Кожаная мозаика – один из традиционных оригинальных видов татарского народного искусства стала популярна во всем мире благодаря уникальной технике ручного шва «каю» («казанский шов»), одновременно тачающего и украшающего изделие. Термин «каю» («каймалау») древнетюркского происхождения, означает вышивать по краю, оторочить, строчить [8, с. 347].

В Казани и в других регионах были торговые дома по продаже «Азиатской обуви» (общераспространенное – «булгари»). Известные купцы и владельцы фирм в Казани и др. городах: М. Галеев, С. Каримов, Г. Сабитов, З. Сагадеев и др. свою продукцию рекламировали на страницах газеты «Россия сәүдәсе» (1915), календаря «Заман» с демонстрацией полученных наград на различных всероссийских и международных выставках [5, с. 286]. По ним сегодня во многом можно судить об ассортименте, материалах, фасонах, узорах изделий, т.е. о татарской моде и вкусах татар в начале XX века.

Ремесленные центры были в Казани, Казанском и Лаишевском уездах, где занимались около 15 тысяч человек. В 80-е годы XIX века ежегодно производили до 3 млн. пар обуви. Ичиги («ичиги» от слова «читек» - «эчке итек» – на рус. «внутренний сапог») охотно носило и русское население. Их поставляли в Москву и Санкт-Петербург, а также в Англию, Францию; ичиги сбывались в Сибири, Закавказье, Бухаре, Хиве [7, с. 52].

Кожаная мозаика стала еще популярнее благодаря изменениям формы и ассортимента изделий в конце XIX – начале XX века. Но из-за конкуренции более дешевой обуви, а также все более широкого распространения общеевропейского костюма, производство высокохудожественных ичигов, составлявших славу и гордость промысла стало постепенно сокращаться. Несмотря на то, что в 1920-е годы кустари-ичижники объединяются в промысловые ко-

оперативы, постепенно в советское время эта отрасль утрачивает свое значение.

В 1960–1970-е годы выпускница коврово-текстильного отделения Московского технологического института (1963) Кузьминых Софья Даниловна (1927), в числе первых профессионалов-мастеров не только возродила художественные традиции татар (кожаную мозаику, тиснение и аппликацию) на Арской фабрике национальной обуви, внедряя в производство новые модели узорной обуви с модным силуэтом и стилизованным орнаментом, ансамбли с аксессуарами к костюму, но и активно вела педагогическую работу. Одновременно в 1967–92-е годы она работала художником-модельером в Казанской кожгалантерейной фабрике. Сначала преподавала в Казанском художественном училище (1963–1964), затем – в Казанском институте культуры (1980–1981, в профессионально-техническом училище №40 (1993–1997)). В 1990-е годы традиции татарской кожаной мозаики продолжала развивать ее дочь Гарбузова Светлана Юрьевна (1954), творчески переложив татарскую орнаментику в абстрактные композиции. Она сегодня в КХУ ведет курс по дизайну костюма.

Начало нового тысячелетия в республике ознаменовано расцветом этого вида искусства благодаря целенаправленной подготовке профессиональных кадров в учебных заведениях. По инициативе Замиловой Альфии Анваровны (1951) в 2002 году в Казанском художественном училище им. Н.Фешина было открыто отделение «художественная обработка кожи». Она – член Союза художников России, окончила Казанское художественное училище (1966–1970), Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (театрально-декоративное отделение, 1970–1976). К тому времени уже имела большой опыт работы художником-постановщиком в разных театрах республики: в Театре юного зрителя, в театрах имени Г. Камала и К. Тинчуринна (1976–1995).

Она самостоятельно освоила технологию кожаной мозаики и в начале 1990-х годов впервые стала создавать орнаментальные композиции в виде декоративного панно [4, с. 64]. Вскоре ее пригласили преподавателем в Казанское художественное училище имени Н.И. Фешина.

С учетом новых декоративных возможностей кожаной мозаики под ее руководством были разработаны дипломные работы студентов в 2006, 2010, 2017, 2019 годах.

Программа обучения на курсе была составлена на основе Федерального государственного образовательного стандарта по специальности среднего профессионального образования 54.02.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы – художественная обработка кожи и меха», утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 27.10. 2014 № 1389. Выпускники по этому профилю получают квалификацию «Художник-мастер, преподаватель», форма обучения – очная. Сроки обучения – 3 года 10 месяцев.

Область профессиональной деятельности выпускников: художественное проектирование и изготовление изделий декоративно-прикладного искусства, художественное образование в образовательных организациях дополнительного образования детей (детских школах искусств по видам искусств), общеобразовательных организациях, профессиональных образовательных организациях.

Замилова А.А. наряду с основными предметами (композиция, рисунок и др.) в программу обучения включила важным элементом изучение истории татарского орнамента. Сначала были копии музейных работ (ичиги, подушки), Уже со студентами первого курса она начала реализовать свою мечту, предлагая студентам разрабатывать орнаментальные композиции на тему татарского орнамента, слушая татарские мелодии. На 2 курсе ставились более сложные задачи: студентам предлагалось создавать работы в жанре натюрморта.

Основные направления развития этого вида искусства, намеченные в первые годы преподавания, оказались перспективными. Вкратце охарактеризуем эти работы.

Дипломная работа Анастасии Ермошкиной отличается оригинальным подходом к традиционной технике. Комплект «*Пазырык*» (сапоги, сумка, украшение) интересен тем, что древняя техника кожаной мозаики в сочетании с другими технологиями (роспись по коже, выжигание) подвергалась современному художественному переосмыслению. Прообразом шейного украшения послужили «*изю*», занимавшие большое место в женском костюме волжских булгар, а также тканевые и меховые нагрудники, характерные для горноалтайского населения. Поэтому здесь легко можно представить и использование других материалов (меха, металлические бляшки, монеты). Во всех изделиях присутствует «звериный стиль», характерный для скифской культуры. Золотисто-коричневое цветосочетание придаёт изделиям архаичный колорит, который согласуется с новой формой.

Комплект «Праздничный» Елены Соколовой привлекает своей нарядностью. Мы видим современную трактовку народных традиций, причём каждая вещь имеет индивидуальный характер благодаря ручной работе и фантазии художницы в создании новой орнаментальной композиции.

Узорные ичиги – традиционная обувь нарядного костюма, необычны в своей декоративности. Передняя сторона голенища образована крупными цветочными мотивами, элементы которых повторяются на поясе и сумке. Работа отличается выразительностью силуэта и плавностью очертаний. Шов – в «рябиновку» [3, с. 119]. Сочетание розовой и белой нитей в стежках сообщает шву дополнительное ритмичное движение, вносит динамику в восприятие орнаментальных мотивов и своей ажурностью, лёгкостью, открытостью напоминает тамбурную вышивку.

Созданный Иреком Галиуллиным охотничий комплект (чехол для ружья, сумка для дичи, фляжка в чехле, ремень с патронташем) в технике кожаной мозаики – настоящий подарок для любого охотника. В комплекте органически слиты форма и декоративная отделка, благодаря чему вещи оставля-

ют целостное художественное впечатление. Великолепно качество ручного шва, рисунок узоров – очень чёткий. Объединяет все изделия зооморфный орнаментальный мотив оленьих рогов – в них легко узнаются мотивы ичижных промыслов. На сумке также хорошо читаются растительные орнаменты: смотрящие вниз пальметты, завитки, волны, зигзаги. Шов однотонный в «рябиновку».

В поисках новых пластических решений, для обновления древнего искусства современные мастера используют традиции других культур, вошедших в сокровищницу мирового искусства и являющихся интернациональным достоянием. Источником вдохновения может служить и «Венецианский карнавал» (Дина Валиуллина), и африканская, и индийская культура, и искусство Китая.

Венере Гафуровой оказалась ближе африканская экзотика («Ширма в этностиле»). Рама ширмы по текстуре и цвету напоминает африканское дерево *венге*. При работе с кожей автор тоже придерживался принципов работы древних мастеров. Случайные куски, положенные на поверхность, с необработанными краями, составляют лаконичные угловато-рубленые формы, как в африканской скульптуре. Африка – это природный минимализм, поэтому в колорите ширмы преобладает песочно-шоколадная гамма. В орнаменте легко читаются мотивы африканской керамики. Зигзаги, круги, спирали песочного цвета, построенные на простой геометрии, представляют крупные формы с сильной энергетикой и первобытной мощью.

Комплект мебели «Евразия» (банкетка, пуф) Дарьи Роговой показал перспективность применения кожаной мозаики в декоративной отделке любой мебели. Традиционные предметы повседневного обихода меняют при этом привычный облик, нежная гамма цветов придаёт им интригующий романтический шарм. Здесь оживают приёмы декора цветных войлочных ковров, используется чередование мотивов с разным линейным рисунком и цветом (жёлтый, голубой, розовый, сиреневый, бежевый) с ритмической расстановкой светлых и тёмных пятен. Все модные мебельщики щедро подмешивают в яркие цвета белила: дипломница отлично прочувствовала запросы арт-рынка.

В создании декоративного панно «Философия красоты» Юлия Касвинова использовала всевозможные технологии механической обработки кожи: драпировку, перфорацию, аппликацию, выжигание и роспись. Подобно современным европейским дизайнерам, она осознанно приглушила цвета бабочки бражника, чтобы любоваться силуэтом и оттенками сдержанной гаммы. Своеобразное романтическое мышление автора оказалось в духе эстетики модерна. Это искусная и утончённая стилизация живой формы. Благодаря утончённой разработке природной формы автор символически преобразила бабочку в цветок. Работа самодостаточна по своей красоте и может обходиться и без рамы.

Первые дипломные работы, созданные молодыми мастерами под руководством Альфии Замиловой показали, насколько плодотворно могут быть использованы орнаментальные и технические приемы древнейшей технологии – кожаной мозаики в современных условиях.

Традиции, заложенные учителем, сегодня продолжает ее ученица Айгуль Садриева (1997 г.р.), выпускница 2017 года. Она сегодня успешно преподает в родном училище и одновременно является руководителем собственной мастерской «Aigel Salakh», а также работает в ООО "Рекламно-сувенирная мастерская «Булгари»-«Bulgari» (создано в 2018 г.), специализирующееся на изготовлении современных изделий из натуральной кожи в традиционной технике «каю». Мастерами работают молодые профессиональные художники и дизайнеры, выпускники КХУ им. Н.Фешина.

Характер производства предприятия: мелкосерийное, в основном работа идет по индивидуальному заказу. Основной труд – ручной, с частичным использованием современных информационных технологий при проектировании. Ассортимент изделий очень широк: сувенирная продукция и аксессуары (брелок, ключница, портмоне, сумка, рюкзак, кошелек и т.д.), элементы костюма (войлочная обувь, декорированная кожаной мозаикой; тубетейки). Молодые мастера периодически проводят мастер-классы, курсы по обучению кожаной мозаике, активно участвуют во всех фестивалях и конкурсах, проводимых в республике, России и за рубежом.

Краткий анализ дипломных работ студентов Казанского художественного училища имени Н.И. Фешина под руководством мастера Замиловой А.А. показал устойчивость применения традиционных техник в обучении студентов.

Основные принципы и методы, положенные за основу преподавания искусства кожаной мозаики старшим поколением мастеров-педагогов нашли продолжение в современной методике обучения и получили развитие в творчестве молодых художников в дизайне одежды, интерьера, в изготовлении различных аксессуаров и национальных сувениров. Практическая деятельность художников, дизайнеров в разных сферах подтверждает, что древнее искусство кожаной мозаики, как многогранное и многофункциональное явление, в современной культурной ситуации является одним из факторов сохранения и развития национальной идентичности.

Литература:

1. Валиев Р.Р. Кожевенно-сапожное производство ханской Казани. Автореферат диссертации на соискание ученой степени исторических наук. К., 2010. – 25 с.
2. Графова Е.С. Декоративный текстиль в общественном интерьере как средство повышения выразительности // Культурные ценности и традиции современного общества: сб. тр./Гжельский гос. ун-т. – Новосибирск, 2018. – С. 12 –17
3. Саттарова Л.И. Казанская узорная кожа. – М., 2004. –146. – 159 с.
4. Султанова Р.Р. Ожившая магия // Татарстан. – 2002. – № 11. – С.64-66.
5. Султанова Р.Р. Татарская кожаная мозаика: традиции и новации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Мос. гос. худож. пром. ун-т им. С. Г. Строганова. – 2023. – № 4. Часть 1. – С. 286–295
6. Руденко К.А. Истоки народных художественных промыслов и их отражение в современной практике народных мастеров Татарстана // Сохранение и развитие народных художественных промыслов в культурно-образовательном пространстве: Материалы докладов и выступлений участников Всероссийской научно-

практической конференции с международным участием 24-25 ноября 2013 года, г. Казань. – Чебоксары, 2014. – С. 23-27

7. Халиков Н.А. Промыслы и ремесла татар Поволжья и Урала (середина XX – начало XX в.). – Казань. 1998. – 98 с.
8. Әхмәтъянов Р.Г. Татар теленең этимологиялык сүзлегі: Ике томда. I том (А–Л). – Казан: Мәғариф – Вақыт, 2015. – 543 б.

Kamunov S.R. , Asylbekova A.M.

THE ROLE AND SIGNIFICANCE OF KAZAKH ARTISTIC WOODEN ARTIFACTS (BASED ON THE ARTISTIC COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN AND THE AKTOBE REGIONAL HISTORICAL AND LOCAL HISTORY MUSEUM)

Камунов С.Р.,

Асылбекова А. М. ҚазҰОУ-нің профессоры, өнертану кандидаты
**ҚАЗАҚ КӨРКЕМАҒАШ БҰЙЫМДАРЫНЫҢ АТҚАРАТЫН РӨЛІ МЕН
МАҢЫЗЫ (ҚР ҰЛТТЫҚ МУЗЕЙІНІҢ КӨРКЕМАҒАШ ҚОРЫ МЕН
АҚТӨБЕ ОБЛЫСТЫҚ МУЗЕЙ ҚОРЫ ҮЛГІСІНДЕ)**

Халық қолөнері- бағзы замандарда бері ұлы даланы мекен етіп келген тайпалардың заттық және рухани көне мәдениетінің дәстүрлі жалғасы. Оның дамуы қазақ қоғамындағы көшпелі өмір салты, әлеуметтік- экономикалық жағдай, халықтық сана-сезім және тарихи үрдістермен тығыз байланыста өрбиді. Халықтың этномәдени болмыс бітімін айғақтайтын факторлардың біріне саналатын қолөнер туындыларында халықтың байырғы дүниетанымы мен символикалық, эстетикалық талғамы мен ою- өрнек түрлері бедер бейнелер арқылы орын тапқан [3].

ҚР Ұлттық музей қорында, оның ішінде «көркемағаш» қорындағы бұйымдар, тұрмыстық жәдігерлер, жеке заттар, киіз үй жабдықтары, музыкалық аспаптар, кәдесыйлар, т.б. көркемағаш өнерінің теңдессіз үлгілері сақталған. Сондықтан, зерттеушілердің еңбектеріне сүйене отырып жазылған сипаттамалар мен талдаулар оның осыған дейін жазған зерттеу жұмыстарына таптырмас толықтыру болары сөзсіз.

Ендеше тақырыпқа дінгек болған ағаш бұйымдары музей жәдігерлері ретінде қазақ мәдениетінің аса маңызды бөлігі екені сөзсіз. Әсіресе, еліміз тәуелсіздік алғаннан кейінгі жылдары музейлерде ұлттық мұраны қастерлеп, зерттеуге ерекше мән берілуде. Сондықтан да музейді, оның қорындағы бұйымдарды зерттеу, сақтау, насихаттау бүгінгі күні өзекті болып отыр.

Қазақстан Республикасы Ұлттық музейінің көркемағаш қоры негізгі 2 қор сақтау бөлімінен тұрады. Бірінші қор сақтау бөлімінде 3 музыкалық аспаптар коллекциясы бар. Олар – Болат Сарыбаевтың жеке коллекциясы, Мұсабек Жарқынбековтың және Еділ Құсайыновтың коллекциялары. Музыкалық аспаптар жинақтарынан басқа ол жерде ағаштан жасалған ыдыстар, бұйымдар,

жиһаздар мен басқа да тұрмыстық қажеттіліктерге жаратқан көркемағаш бұйымдары бар.

Қазақ қолөнеріндегі ағаш ұсталарының басты ерекшеліктері – олар қай ағаштан қандай бұйым жасаған дұрыс екенін білген, сонымен қатар ағаштарды берекетсіз кесіп, отай бермеген, оларды кептіру, сақтау, өңдеуге дайындау жолдарын керемет білген [5].

Дана қазақ ежелгі дәуірде күннің ыстығында да, аязды күні де тамақтарын бүлдірмей, ашытпай сақтай білген. Қышқыл сүт өнімдерін, дәнді дақылдарды, тіпті асылған етті тамақ сақтауға арналған сандықша – кебеженің ішінде сақтаған. Ішіне ауа кірсін деп 5-10 жерінен тесік тесіп, астына көгеріп кетпесін деп жұкаяқ салып қоятын болған. Бай-шонжарлардың үйінде кебеженің кемінде екеуі болған деседі [4].

Ұлттық музей қорында түрлі тағамдар сақтауға арналған кебеженің бір үлгісі қойылған. Кебеже қолдағы бар ақпарат бойынша XX ғ. бірінші жартысында жасалған деп көрсетілген. Қызылорда облыстық тарихи-өлкетану музейінен Н.К. Жақауов арқылы музей қорына берілген. Оймыш, нақыштау арқылы қолдан жасалған. Өлшемі – 54x84x41 см. Бояуы сырылған, ағашы аздап жарылған. Десе де осы қордағы ең жақсы сақталған, ең үздік кебеже үлгісі деп айтуға болады. Кебеже бүйірлерінің түйісетін жерлері қаңылтырмен қағылып, сымдармен керіліп, бекітілген. Кебеженің бергі жақтауының бетіне түрлі өсімдік тектес оюлар салынған. Жоғары және астыңғы жағына құс қанаты оюлары оймышталып салынған. Бояуларының түсі өте үйлесімді көрінеді. Кебеженің біраз жері сырылып, желінген, қырылған (1 сурет).



*1 сурет. Кебеже.
Қызылорда облыстық
тарихи-өлкетану
музейінен,, XX ғ.
I жартысы*

Қазақта сандықтың түр-түрі болған. Әбдіре сандық, жасау сандық, әже сандық, сандықша, тағы-сынтағы, олардың әрқайсысының пішіні, безендірілуі, атқаратын қызметі, тіпті ішіне салатын заттарына дейін әртүрлі болған.

Қордағы кезекті киіз үй жиһазы сандық салмағы 21 кг, биіктігі 63 см, ұзындығы 90 см, ені 50 см болатын көркемағаш бұйымы (2 сурет). Нақты жылы жазылмаса да ағашының сақталған жағдайы мен бетіндегі оюларына қарап оның шамамен XX ғ. 70-80 жж. жасалғанын айтуға болады. Сандықтың бергі жағының ортасында үлкен бір ою бар, оның айналасында ағаш бетін жайлай оюлаған. Сандық өткен уақытқа қарай қарайған, сырылған, жалпы сақталу жағдайы қайта қалпына келтіру жұмысына сұранып тұр.



*2 сурет. Ағаш сандық.
XX ғ.*

Келесі сандық XIX ғ. өмір сүрген Ерден бидің ұрпағы Шәмкен Батырбекқызының тұрмысқа шығар кездегі артынан келген дүниесі. Бұл қазақтарда ілкіден келе жатқан дәстүр. Ұзатылған қыздың соңынан дүние-мүлік апарып, Қоңыр қара түсті. Қол жұмысына жататын сандықтың өлшемі – 21x71. Бұл

сандықта қайта қалпына келтіру (реставрация) жұмыстарынан өтпегендігін оның кірленген, тозған, тот басқан, сырылған, кей жерлері үгітілген кейпіне көреміз.

Қордағы келесі жиһаз – XX ғ. қолдан шекіме, оймыш әдістері арқылы ағаш, барқыт және қаңылтыр қолданылып істелген әбдіре сандық. Өлшемдері – 40x83 см. Қызыл сарғыш келген сандық барқыттың бетіне қаңылтырдың бетіне шекіме арқылы жасалған оюларымен көзге түседі.

Асадал. XX ғ. бірінші жартысында шебер қолымен жасалған бұл бұйым Торғай қ. Арқалық тарихи музейінен музей қорына қабылданған. Ұсақ жарықтары бар, өлшемі 83x48x65 см. Сандықты жасау барысында оймыштау, лактеу (сырлау) әдістері қолданылған.

Одан төменгі сөреде тамақ сақтауға арналған жиһаз – кебеже орналасқан. Жасалған нақты уақыты XIX-XX деп берілген, сақталған жағдайы мен жалпы сырттай қарағанда XX ғ. бірінші жартысы деп топшылауға болады. Оңтүстік Қазақстан, Шымкент музейінен музей қорына қабылданған. Ағаштан оймыштау, нақыштау әдістері арқылы жасалған. Сандық аздап ескірген, кепкен, сырылған, біраз жарықшалары бар. Өлшемдері 93x42x46 см. Сандықты сары, қызыл, көк, жасыл, қара түстерге бояған.

Ағаш қорындағы жалғыз эксклюзивті көркемағаш бұйымы – теріден жасалған сандық – жағлан сандық (3сурет). XX ғ. басында жасалған бұл сандық Оңтүстік Қазақстан тарихи-өлкетану музейінен ҚР ҰМ ағаш қорына қабылданған. Батырма, өрнек техникаларын қолдана отырып жасалған бұл жағлан тері, мата, металл қосылып, ағаштан жасалған. Жағланның сандықтан айырмашылығы оның салмағында, сандықтан әлдеқайда жеңіл болып келеді. Оны көшпенді қазақ керуеннің жүгін арттарда, азды-кем жүк салу үшін пайдаланған. Өзі де жұқа тақтайдан тері қапталып жасалады. Өлшемі – 77x35 см, биіктігі – 41 см. Жағланның өн бойында әрине уақыт табы өте қатты білінеді және қайта қалпына келтіру жұмыстары жасалу қажеттілігін байқаймыз. Бұндай киіз үй жиһазы қазақ даласында көп пайдаланған, алайда Ұлттық музейде оның бір ғана үлгісі бары, оның өзі экспедиция арқылы емес, басқа музей қорынан алынған.



3 сурет. Жағылан,
XX ғ. басы, Оңтүстік
Қазақстан

Осы қордағы қарапайым сандық түрі XX ғ. жасалып, Оңтүстік Қазақстаннан С. Орманбаев музей қорына әкеліп тапсырылған. Кебеже тік бұрышты, қақпағы бар, қақпағы екі тақтайдан құралып, ортасынан темір арқылы жалғасқан. Қолдан жасалған кебеже оймыш әдісі арқылы жасалып, лакпен сырланған. Көлемді зақымданулары жоқ, ағашы әр жерден жарылған. Өлшемі – 63x46x43 см. Бұндай кебежелер көшпелі тұрмыс-тіршілікте өте ыңғайлы жиһаз болып саналған. Көш кезінде түйенің екі бүйіріне теңдеп, тұрмыста қолданатын зат, ыдыс-аяқ салған және одан басқа, тіпті балаларды да осы кебежелердің ішіне отырғызуға ыңғайлы болған.

Ағаш қорының 2 қор сақтау бөлімінде ҚРҰМ нқ 6115 есептік белгісімен берілген кебеже XIX-XX ғғ. деп берілген тамақ сақтайтын жиһаздың тамаша үлгісі Оңтүстік Қазақстан Шымкент музейінен музей қорына қабылданған. Толықтай ағаштан жасалған көркемағаш бұйымы оймыштау, нақыштау әдістері арқылы қолдан жасалған. Өлшемі – 51x93x48 см. Кебеже ескірген, сол жағы сырылған, жаңғыртылған, бояулары өшкен, сүйектен жасалған пластиналары 5 жерден жоғалған. Сыртқы сипаты мен жасалу әдісі жағынан, оюларының композициясы жағынан 14 стеллаждың бірінші сөресінде орналасқан Н. Жақауов музейге тапсырған кебежеге ұқсайды. Дегенмен бояуының түстері мен оюларының зооморфты келуі екі кебеженің арасында едәуір айырмашылық барын көрсетеді.

Одан кейінгі XX ғ. бірінші жартысында жасалған кезекті кебеже ұсынылған. Торғай қ. Арқалық тарих музейінен музей қорына тапсырылған. Толықтай ағаштан, қолдан жасалған, оймыш, нақыштау әдістері қолданылған. Есепке алынған нөмірі – ҚРҰМ тк 6105. Өлшемі – 77x38x42 см. Қақпағы сырылған, терең және ұсақ жарықтары бар, бояуы өшкен. Ерекше айта кететін жері кебеженің аяқтары қордағы басқа кебежелерге қарағанда ұзынырақ, яғни кебеже биіктеу болып келген.

Келесі киіз үй жабдығы – сандық. Есептік нөмірі – ҚРҰМ нқ 6125. Сандық XX ғ. басында Ақмолада жасалған. Ағаштан бөлек кейбір бөліктеріне металл қолданылған сандық шекіме, нақыштау әдістерімен қолдан жасалған. Өлшемі – 33x43x81 см. Сандық ескірген, қырылған.

Одан астыңғы сөреде осыған ұқсас ҚРҰМ нқ 6119 нөмірімен берілген сандық орналасқан. Осыған ұқсас дейтін себебіміз ол да XX ғ. бірінші жартысында жасалып, Ақмола өңірінде қолданылған. Бұл жерде бірақ шекіме ғана қолданылған. Өлшемі – 44x49x109 см. Қақпағының бояуы өшкен, ескірген, кірлеген, тот басқан.

Жүкаяқ – ертеде буылған тең, қатталған сырмақ, көрпе-жастық, кебеже, сандық секілді заттарды қою үшін пайдаланылатын жиһаз. Алуан түрлі өрнектермен әшекейлеген жүкаяқ үйдің сәні мен ажарын аша түсері сөзсіз. Жүкаяқ кепкен, мықты әрі жеңіл ағаштан, өңделген тақтайдан жасалған. Ол негізгі үш бөліктен тұрады. Жүкаяқтың алдыңғы беті бір түсті сырмен боялып, оған түрлі түсті бояулармен өрнек салынған. Жүкаяқтың асты қуыс болғандықтан үнемі жел кеулеп тұрады.



4 сурет. Жүкаяқ, XX ғ.
Қарағанды қ.

Соның арқасында жүктің асты дым тартып, көгермейтін болған.

ҚРҰМ ғкк 1561 есеп нөмірімен берілген келесі көркемағаш бұйымы – жүкаяқ. XX ғ. Қарағанды қаласында жасалып, қолданған. Ағаштан жасалған жиһаз оймыш, батырма әдістері пайдаланылған. Жүкаяқты жақын алып қарайтын болсақ оның сүйекпен безендірілгенін көруге болады. Десе де біраз уақыт өткеніне байланысты сүйек жапсырмалары толық сақталмаған.

Анықтап қарағанда сүйекпен безендіру үшін сызылған сызбаларының, оюлардың ізін байқауға болады (4 сурет).

Келесі ағаштан жасалған жүкаяқтың ұзындығы 89 см, ал биіктігі 59 см, жасалған жылы белгісіз. Дегенмен сақталу жағдайына қарасақ шамамен XX ғ. екінші жартысында жасалғанға ұқсайды. Жүкаяқ қанық қызыл түске боялып, үстінен жасыл, сары және ақ түстермен оюлар салынған. Екі жағында топсалы есіктері бар кішкентай сөреше орнатылған, олардың жанына тіпті ашылып, жабылатындай етіп бекітпелер істелген. Жүкаяқтың тек атауы ғана жүкаяқ, ал сырт келбеті толыққанды сандыққа келеді, өйткені жүкаяқ сияқты аласа емес, онымен қоса үстінен бөлек ішінде зат сақтауға жағдай жасалған.

Одан кейінгі жүкаяқ XX ғ. алғашқы жартысында жасалған. Оны жасау барысында нақыштау, оймыш, бояу сияқты әдістер қолданылған. Оны сол кездегі Целиноград, қазіргі Астана қаласының тұрғындары музейге сыйға тартқан. Өлшемі – 30,5x116x49,5см. Осынау жүкаяқ алдыңғыларынан гөрі едәуір аласа болып келеді. Қоңыр, сары, жасыл, қара түстер қолданылып боялған. Жүкаяқтың көркемдік, түстік шешімін белгілі бір тәртіпке симметриялық, рационалды шешімге бағындырмай еркін иррационалды шешімде қарастырылғандеп айта аламыз. Копозицияның негізі көбінде үшбұрыш, зигзаг сынды геометриялық пішіндерге құрылған.

Келесі кезекте Ақтөбе облыстық тарихи-өлкетану музейі (АОТӨМ) қорындағы ағаш бұйымдарының сипаттамалары берілген.

Музей қорында сақталған Айдос Мұратовтың қолынан шыққан сырлы кебеже 1982 жылы сыйға тартылған құнды жәдігер. НҚТ–9643 тіркеу нөміріндегі кебеженің ені 92 см, биіктігі 44 см. Кебеженің бетіне өсімдік тектес өрнектер мен қошқар мүйіз ою нақышына келтіріліп ойылып, қоңыр қызыл, жасыл, сұр түстерімен боялған. Кебеженің аяғы ұзынша келген [1].

Кебеже – азық түлік сақтауға арналған үй жиһаздарының бірі. Кебеже Қазақстанның барлық аймақтарында кездеседі. Олардың жасалу тәсілі бірдей болып келгенімен, алдыңғы бетін көркемдеу тәсілімен ерекшеленеді. Кебеже әдетте, абажа, абдыра, сандық аталатын мүліктерден кішілеу болады және ол төрге қойылмайды, қазанаяқ жақта тұрады. Оюлы кебеженің боялған түрі де, боялмаған түрі де бар. Боялған түрін сырлы кебеже деп атайды. АОТӨМ қорында сақталған XIX ғасырға жататын кебеженің (НҚТ–5781) жасалу формасы ерекше. Кебеже – ағаштан жасалған. Жалпы құрылымы 2 бөліктен тұрады. Үстінен ашылатын қақпақты бөлігі және астында тартпалы бөлігі бар. Үстінде қақпақтың орнына екі ағаш салынған. Алдыңғы бетіндегі ою-өрнектері нақышына келтіріліп орындалған. Жасыл фонға түскен қошқар мүйіз өрнектерін қызыл түске бояған. 2008 жылы музей қорына Жүздібаев Ыбырай сыйға тартқан. Қосымша қорға № 43 актпен тіркелген. Шебері белгісіз [1].

Оймыштау тәсілімен әдемі өрнектелген келесі кебеженің де этнографиялық құндылығы жоғары. XIX ғасырға жататын кебежені (КҚТ–5780) 2010 жылы экспонат жинау мақсатында ұйымдастырылған «Болашаққа мұра» акциясы кезінде Жаңа қоныс елді-мекенінің тұрғыны Ыбыраев Рау тапсырған.

Кебеже – ағаштан жасалған. Қара түске боялған. Алдыңғы беті үш бөлек тақтайшалармен құралып, қошқар мүйіз, толқын, өсімдік тектес оюлар аралас түскен. Алдыңғы бетіндегі күнбағыс тәрізді өрнек кебеже беттерінде сирек кездеседі. Шебері белгісіз [1].

Қазақ халқы қолда бар заттың бәрін пайдаға асыра білген бірден бір халық. Оған оның көшпенділігі де біраз әсер етсе керек. Көшпенді халық үшін оның тұрмыс тіршілігінің жеңіл, ыңғайлы болғаны маңызды. Киіз үйдің тарихы сонау мыңдаған жылдар бұрын, біздің заманымызға дейінгі дәуірлерден бастау алады. Ондағы ағаш құраушы заттардың, (кереге, уық, сықырлауық, (киіз үйдің есіктері екіжақты, есік саңылауы мен босағасының ойықтарына белбеулер салынып, бүйірлердегі сырықтарға ілгектер байланады, есіктерді ашқанда және жапқанда сықырлаған дыбыс шығады, сондықтан олардың атауы «сықырлауық» - олар ою-өрнектермен және суреттермен безендірілген, кейде сүйектен жасалған [2].) т.б. жиһаздардың, басқа да тұрмыстық мақсатта қолданылған бұйымдардың өзінің тарихы, қолданылу жолы мен орны, мезгілі бар. Жоғарыда аталған көркемағаш бұйымдары осыны тағы да бір тілге тиек етіп дәлелдеді. Олардың жасалу материалы, пішіні, қалпы, технологиясы, тіпті ою-өрнегінің әрқайсысының айтар ойы мен мәні бар, тегіннен емес екені белгілі. Солардың әрқайсысы жеке дара тарих, бөлек жәдігер. Олардың музейлерге келіп түсуі, келгенге дейінгі кезі, қайта жаңғыртуға дейінгі жағдайы, қалпы, сақталу деңгейі, бәрі де үлкен тарих.

Жалпы, қазақтардың дәстүрлі тұрмыстық сәндік-қолданбалы бұйымдар киіз үйдің ішкі кеңістігін игеруде, оған көркемдік-эстетикалық көрініс және оған терең мазмұн беруде маңызды рөл атқарады. Сәндік-қолданбалы өнерді сипаттап талдау, ондағы дәстүрлі көркемағаш және сүйектен орындалған бұйымдар көркемдік-эстетикалық көріністі ғана емес, сонымен қатар қазақ халқының дүниетанымдық көзқарастарында айқындайды. Қазақ шеберлерінің шығармашылық мұрасы халқымыздың рухани мәнін білдіреді, оларды зерттеп, зерделеу болашақта қолданбалы өнерді дамыту үшін зор маңызға ие.

Әдебиеттер:

1. Ақтөбе облыстық тарихи-өлкетану музейі қорға қабылдау, сатып алу комиссиясының актілері, хаттамалары, 2010, 97б.
2. Джанибеков У. Культура казахского ремесла. – А.: Онер, 1982
3. Муканов М. С. Казахские домашние художественные ремесла / М. С. Муканов. — Алма-Ата: Казахстан, 1979
4. Ш.Ж. Тохтабаева «Художественная обработка дерева и кости у казахов XIX-XX вв.
5. Арғынбаев Х. Қазақ халқының қолөнері. А.: Онер, 1981

Mukhtarova Gaini
IMAGE OF ABAY IN SCULPTURE

Мухтарова Г.С., кандидат философских наук, профессор КазНУИ
ОБРАЗ АБАЯ КУНАНБАЕВА В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ

В августе 2025 года исполняется 180 лет со дня рождения казахского поэта, мыслителя и просветителя Абая Кунанбаева, а также 100 лет со дня рождения скульптора, Народного художника Казахстана Хакимжана Наурызбаева. Знаменательным является совпадение юбилейных дат Великого учителя нации Хаким Абая и первого профессионального скульптора Казахстана Хакимжана Наурызбаева. Среди множество образов Абая, созданных в монументальной скульптуре одним из великих творений является памятник Абаю Кунанбаеву, находящимся в г. Алматы, созданным скульптором Хакимжаном Наурызбаевым. Памятник Абаю Кунанбаеву был воздвигнут в 1960 году, в канун 115-летию со дня рождения Великого поэта. Монумент общей высотой 13 метров, был отлит из бронзы. Постамент трапециевидной формы выполнен из красного гранита. Поза, движение, форма постамента, окружающая среда была продумана скульптором Х. Наурызбаев. Даже постамент как-бы составленный из отдельных кусков, вызывал ассоциации с кирпичиками «Сен де—бір кірпіш дүниеге, кетігін тап та, бар, қалан!».



Открытие памятника А.Кунанбаева,
г. Алматы, 1960 г.



Памятник А. Кунанбаеву,
скульптор Х. Наурызбаев

Перед началом создания работы Х. Наурызбаевв ездил на родину Абая, общался с местными аксакалами, по возвращению после его обращения в Академию наук с просьбой порекомендовать ему консультанта, ему был рекомендован родственник Абая, писатель Мухтара Ауэзова, который согласился консультировать Наурызбаева. Создание этого величайшего шедевра не было лёгким. Как говорил сам скульптор образ создавался и не был найден очень быстро. Создание образа мыслителя, поэта и философа задача не из лёгких и очень ответственна. «Не каждому известно, что вопрос об установлении монумента великому поэту впервые поднимался в 1938 году. Не догадываемся мы и о том, что в «бронзовом Абае» переплетена история, сочетающая в себе реалии 30-70-х годов прошлого столетия, отголоски событийных эпизодов,

судьбоносные встречи, творческие поиски и собственно саму философию степного мыслителя, повлиявшие, в конечном итоге, не только на определение памятника в его нынешнем виде, но и на жизненный путь отдельных личностей, занимающих видное и значимое место в отечественной истории» [1]. В



70 летний
юбилей Х. Наурызбаева.
Казахская государственная художественная академия (ныне
КазНАИ
им. Т.Жургенова.
г.Алматы, 1995

процессе идей создания и создания памятника Абаю Кунанбаеву , а также в судьбе становления и поддержке обучения Хакимжану Наурызбаеву сыграл председатель Совета народных комиссаров – Совета министров Казахской ССР с 1938 по 1951 год Нуртасе Дандыбаевич Ундасынов. В профессиональном становлении Х. Наурызбаева сыграла его наставник Ольга Кудрявцева. Как отметила искусствовед Галина Сырлыбаева «Мы можем говорить, что история скульптуры Казахстана стартовала лишь в 50-е годы. Большую роль в этом сыграл первый национальный скульптор Хакимжан Наурызбаев. В 1951 году он закончил Харьковский художественный институт. Вернулся в Казахстан и на базе художественного училища организовал отделение скульптуры» [2].

Стоит отметить, что Абаю Кунанбаеву было воздвигнуто до сегодняшнего дня более 50 памятников и бюстов в Казахстане и в странах ближнего и дальнего зарубежья. Церемонии открытия памятников были приурочены 150 летним, 175 летним юбилеям поэта а также юбилейным датам Независимости РК, датам установления дипломатических отношений Казахстана с зарубежными странами, в рамках государственных визитов Президента РК и дней

культуры РК в разных странах мира. Первостепенная роль и значение сооружения памятников А. Кунанбаева в разных странах мира - это увековечение памяти культурного наследия Абая Кунанбаева. Памятники и бюсты А. Кунанбаева украшают парки, скверы, площади центральных улиц в таких городах, как Москва, Казань, Тбилиси, Баку, Ашхабад, Душанбе, Бишкек, Харьков, Анкара, Женева, Нью -Дели, Сеул, Рио де Жанейро, Ренн, Париж, Стамбул, Трабзон, Бухарест, Будапешт, Сараево, Тегеран и др. (см. таблица Памятники А. Кунанбаеву)

<i>Наименование памятника/ бюста</i>	<i>Город, страна</i>	<i>В честь</i>	<i>Местонахождение</i>	<i>Дата открытия</i>	<i>Автор скульптуры</i>
Памятник Абая Кунанбаева	г.Казань, Татарстан	В рамках визита Президента РК Токаева К.К.	Сквер	24.10.2024	скульптор, член СХК Нурбол Калиев
Памятник Абая Кунанбаева	г.Ашхабад, Туркменистан	В рамках дней культуры Казахстана в Туркменистане	Культурно-парковой комплекс Махтумкули Фраги	10.10.2024	скульптор Аскар Нартов
Бюст Абая Кунанбаева	г.Душанбе, Таджикистан	Парк культуры и отдыха имени Абул-касима Фирдавси	В рамках гос. визита президента РК Токаева К.К. в Таджикистан	21.08.2024	скульптор Хушвахт Садиев
Бюст Абая Кунанбаева	г.Рио-де-Жанейро, Бразилия	Городской парк района Леблон	В рамках 179-ия А. Кунанбаева	08. 2023	казахстанский скульптор
Бюст Абая Кунанбаеву	г.Нью-Дели, Индия	Сквер Сан Мартин Парка	В рамках 30 летия установления дип. отношений между РК и Индией	<u>02.06.2022</u>	казахстанский скульптор
Бюст Абая Кунанбаева	г.Трабзон, Турция	территория академгородка Черноморского технического университета (КТУ).	17.02.2022	В рамках года Абая Кунанбаева, объявленного ТЮРКСОЙ	скульптор Мурат Мансуров
Памятник Абая Кунанбаева	г.Бишкек, Кыргызстан	Центральная аллея Театрального сквера	26.05.2022	В рамках 30 летия дип. отношений между РК и Кыргызтаном	скульптор, член Союза художников РК Аскар Нартов
Памятник Абаю Кунанбаеву в композиции триптих «Древо жизни» совместно с образами народного поэта Украины	г.Харьков, Украина	Сквер	24.10.2021	Скульптура символизирует дружеские отношения между Украиной, Казахстаном и	Народный художник Украины Сейфутдин Гурбанов

Григория Сковорода и азербайджанского просветителя и философа Мырза Фатали Ахундова				Азербайджаном	
Бюст Абая Кунанбаева	г.Париж, Франция	Сквер поэтов	В канун 30-летия Независимости РК	07.12.2021	Скульптор Ербол Зиябеков
Бюст Абая Кунанбаева	г.Сеул, Южная Корея	Сеул Кибер университет	В рамках гос.визита Президента РК Токаева К.К. в Южную Корею	17.08.2021	скульпторы Аскар Нартов и Мурат Сыдыков
Памятник Абая Кунанбаева	г.Берлин, Германия	Территория Посольства РК. Рядом с Абайштрассе	22.10. 2021	В рамках 175-летия А.Кунанбаева	лауреат международной ассоциации «Искусство народов мира», скульптор Булат Мекебаев
Памятник Абая Кунанбаева	г. Стамбул, Турция	Район Зейтинбурну	19.03. 2021	В рамках 175-летия А.Кунанбаева	действительный член Академии изобразительных искусств РК, скульптор Мурат Мансуров
Бюст Абая Кунанбаева	г.Анкара, Турция	район Гельбаши Анкары	30.12. 2020	В честь 175-летия А.Кунанбаева	казахстанский скульптор Мурат Мансуров
Бюст Абая Кунанбаева	г.Сараево, Босния и Герцеговина	На набережной реки Меляцка	18.12. 2020	В рамках мероприятий , посвященных 29 летию Независимости РК	боснийский скульптор, профессор Высшей школы прикладного искусства Боснии и Герцеговины, лауреат международных

					наград Стиепо Гаврич
Бюст Абая Кунанбаева	г. Бухарест, Румыния	Центр города	В рамках 175 летия А.Кунанбаева	10.09.20 20	профессор ЕНУ, скульптор, член СХК Талгат Анарбеков
Памятник Абая Кунан- баева	г.Женева, Швейцария	здание отделения ООН в Женеве	22.12. 2020	В рам- ках 175- летия А.Кунан баева и 75-летия органи- зации ООН	скульптор Талгат Анарбеков
Памятник в честь Абая Кунанбаева	г.Анталья, Турция	территория парка рай- он Гельба- ши Анкары	30.12. 2020	В год 175- летия А.Кунан баева	казахстан- ский скульп- птор
Бюст Абая Кунанбаева	г.Тбилиси, Грузия	Сквер по улице А.Кунанба ева	29.04. 2019	В рам- ках 30 летия дип. от- ноше- ний между РК и Грузией	Грузинский скульптор
Бюст Абая Кунанбаева	г.Ренн, Франция	Парк «Ал- маты» в центре г.Ренн	В рамках горо- дов - побратимы Алматы-Ренн	14.10.20 16	казахстан- ский скульп- птор
Бюст Абая Кунанбаева	г.Будапешт, Венгрия	Улица Астана в Будапешт	В рамках офиц. визита Премьер Ми- нистра РК в Венгрию	03.06.20 14	казахстан- ский скульп- птор
Памятник Абая Кунан- баева	г.Пекин, КНР	Парк «Чао- ян» Пекина	В рамках 22 летия дип. от- ношений меж- ду РК и КНР	19.03.20 14	скульптор Юань Си- кунь
Памятник	г.Ташкент, Узбекистан	Памятник и здание нового по- сольства РК в Узбе-	14.06. 2013	Откры- тиепри участии Прези- дентов	скульптор Нурлан Далбай и архитектор Расул Са-

Абая Кунанбаева		кистане		Н.Назарбаева и И.Каримова	тыбалдиев
Памятник Абая Кунанбаева	г.Каир, Египет	Центральный парк Каира	В рамках 150-летнего юбилея А.Кунанбаева и 25 летия Независимости РК	19.08.2013	Египетский скульптор Усама Аль-Серуи
Бюст Абая Кунанбаева	г.Баку, Азербайджан	Здание Бакинского государственного университета, где располагается центр имени Абая Кунанбаева	2011		казахстанский скульптор
Памятник Абая Кунанбаева	г.Тегеран, Иран	Перед Национальной библиотекой Ирана	05.10.2007	В рамках гос. визита Президента РК Н.Назарбаева в Иран	скульптор Марат Айнеков
Памятник Абая Кунанбаева	г.Москва, Российская Федерация	Чистопрудный бульвар, недалеко от Посольства РК в РФ	В рамках 2006 года, объявленного годом А.Кунанбаева в РФ	04.04.2006	Скульптуры: Марат Айнеков, Саид Айнеков Конструктор: Сайран Фазылов Архитекторы: Валерий Романенко, Тимур • Сулейменов • Дизайнер: Игорь Поляков
Памятник Абая Кунанбаева	г.Талдыкорган, Жетысуская область, Казахстан	На площади возле Талдыкорганского	В рамках увековечения наследия А.Кунанбаева	21.03.2023	почетный строитель РК, Акмырза Ру-

	захстан	драматического театра имени Б. Римовой			стембеков и Манарбек Джакипбаев, скульптор Мирлан Азмаганбетов
Памятник Абая Кунанбаева	г. Жезказган, Казахстан	Парк Наурыз	В рамках 30-летию Независимости РК	11.11.2021	казахстанский скульптор
Памятник Абая Кунанбаева	г.Абай, Карагандинская область	площадь перед Домом культуры	в честь 175-летия А.Кунанбаева	15.11.2020	член Союза художников Казахстана Бейбит Мустафин
Памятник Абая Кунанбаева	с. Карабута, Урджарский район, область Абай, Казахстан	Центр села Карабута, по улице имени Абая Кунанбаева	в честь 175-летия А.Кунанбаева	04.08.2020	скульптор Асхат Оразгалиев
Памятник Абая Кунанбаева	г. Алматы, Казахстан	Сквер «Гульдер», недалеко от здания акимата Жетысусского района	в честь 175-летия А.Кунанбаева	06.02.2020	скульптор Тлеуберды Бинашев
Монумент Абая Кунанбаева	с. Курчум, Восточно-Казахстанская область, Казахстан	центральная часть аллеи на площади имени Абая Кунанбаева	в честь 175-летия А.Кунанбаева	12.11.2020	казахстанский скульптор
Памятник Абая Кунанбаева	г.Актобе, Актюбинская область, Казахстан	Пересечение проспекта Абая и улицы Есетбатыр	в честь 175-летия А.Кунанбаева	27.10.2020	Женис Жубанкосов, скульптор-член СХК Тохтар Ермаков
Памятник «Великий поэт Абай с сыновьями»	г.Семей, область Абай, Казахстан	территория музея А.Кунанбаева	в честь 175-летия А.Кунанбаева	15.10.2020	Скульптор Нурбол Калиев
Памятник Абая Кунанбаева	г.Кентау, Туркестанская область, Казахстан	центре города по проспекту Абая	в честь 175-летия А.Кунанбаева	06.06.2020	скульптор Бауыржан Жалын

Бюст Абая Кунанбаева	Сатпаев, Казахстан	Аллея А.Кунанбаева	В рамках 175-летия А. Кунанбаева	2020	Казахстанский скульптор
Памятник Абая Кунанбаева	с.Самар, Восточно-Казахстанская область, Казахстан	Центр	2020	В рамках 175-летия А.Кунанбаева	скульптор Алибек Шоканов
Памятник Абая Кунанбаева	п. Коктал, Панфиловский район, Алматинская область, Казахстан	Перед средней школой имени Абая Кунанбаева	05.10.22020	В рамках 175-летия А.Кунанбаева	казахстанский скульптор
Памятный камень с гравюрой Абая	г.Каркаралинск, Карагандинская область, Казахстан	Перед домом купца Х. Бекметова	09.10. 2019	В преддверии 175-летия А.Кунанбаева	скульптор Манарбек Карим
Памятник Абая Кунанбаева	с. Самарское Самарский район, Восточно-Казахстанская область, Казахстан	Площадь имени Абая Кунанбаева	23.08. 2019	В преддверии 175-летия А.Кунанбаева	скульптор Алибек Шоканов
Памятник Кунанбаю Оскенбайулы и Абаю Кунанбанву .	г.Каркаралинск, Карагандинская область, Казахстан	возле мечети Кунанбая	29.05. 2019	В преддверии 175-летия А.Кунанбаева	автор скульптурной композиции Сакен Даулетбаев
Памятник Абая Кунанбаева	г.Актау, Мангистауская область, Казахстан	перед зданием культурно-досугового комплекса имени Абая Кунанбаева	15.12. 2018	В рамках увековечения наследия А.Кунанбаева	скульптор Багдаулет Еркинбеков
Памятник Абая Кунанбаева	с. Караул, Абайский район, область Абай, Казахстан	В центре села	19.08. 2018	В рамках празднования 90-летия Абайского района и	скульптор Нурбол Калиев

				160-летия со дня рождения Шакарима Кудайбердыулы	
Памятник Абаю Кунанбаева	Актау, Казахстан	перед зданием культурно-досугового комплекса имени Абая	15.12.2018	В рамках дня Независимости РК	скульптор Багдаулет Еркинбеков
Памятник Абая Кунанбаева	г.Астана, Казахстан	Центральная площадь на углу улицы Абая и проспекта Республики,	В рамках увековечения наследия А.Кунанбаева	19.06.2010	скульптор Болат Досжанов
Памятник Абая Кунанбаева	г. Астана, Казахстан	Площадь напротив столичного акимата	В рамках 140-летия А. Кунанбаева	19.06.2010	скульптор Тохтар Ермаков и архитектор Нурбек Айжанов
Памятник - монумент Абая Кунанбаева	С.Жидебай, Абайский район, Казахстан	Перед музеем Абая	2010	В рамках 90-летию Абайского района и 160-летия Шакарима Кудайбердыулы	скульптор Нурбол Калиев
Памятник Абая Кунанбаева	г.Уст-Каменогорск, Казахстан	Площадь Республики	В рамках увековечения наследия А.Кунанбаева	29.08.2009	Скульпторы Ескен Сергебаев и Бахитжан Абишев
Памятник Абая Кунанбаева	г.Караганды, Казахстан	сквер концертного зала «Шал»	В рамках увековечения наследия	12. 2008	скульптор А. Нартов, художник Е.

		кыма».	А.Кунанбаева		Шахиев
памятник Абая Кунанбаева	г.Тараз, Казахстан	пересечение проспекта Абая и улицы Ташкентской	Памятник Абая Кунанбаева	2007	скульптор Сейткарим Момышев
Скульптурная композиция «Абай-Пушкин»	г.Петропавловск, Казахстан	парковая зона Петропавловска	В рамках Дня Независимости РК	16.12.2006	Скульптор Казбек Сатыбалдин, архитекторы Султан Баймаганбетов и Валерий Зата
Памятник Абая Кунанбаева	г. Шымкент, Казахстан	Центральный вход в парк имени Абая Кунанбаева	В рамках увековечения наследия А.Кунанбаева	1995	Казахстанский скульптор
Памятник Абая Кунанбаева	г.Семей, Казахстан	Площадь Абая Кунанбаева	постановлением ЦК КПСС Казахстана	09.1972	Скульптор Эльбакидзе, архитектор Шингареви
Памятник-монумент Абаю Кунанбаева	с. Караул, Абайский район Казахстан	центральная площадь, напротив здания акимата	В рамках увековечения наследия А.Кунанбаева	1971	В.Ю.Рахманов
Памятник Абая Кунанбаева	г.Алматы, Казахстан	Перед Дворцом Республики	В рамках 115-летию Абая Кунанбаева.	1960	Скульптор Хакимжан Наурызбаев, архитектор И.И.Белоцерковский

Образ Абая вдохновлял многих художников Казахстана, он запечатлен в изобразительном искусстве в портретах и картинах, созданных М.И. Крутильниковым «Абай пишет стихи» (1927), А. Волощук «Молодой Абай слушает песню акына» (1940), О.Кужеленко «Абай и жатаки» (1954), а также портреты созданные А.Ш Мартовой, А.М. Черкасского, А.П. и А.Г. Аткиных, О.Л. Островского, К. Я. Баранова. А.Кастеевым были созданы два произведения, посвященных Абаю Кунанбаеву «Юный Абай» (1945) и картина «Абай у юрты», также картина Л. П. Леонтьева «Абай в библиотеке» (1954), картины «Абай у могилы Кодара» Н.Нурмухаммедова, «Абай в юрте» Баки Урманче (1946), эскизы декораций и костюмов к киносценарию М.Ауэзова «Песни Абая» А. Га-

лимбаевой (1949), офорт «Абай» (1976) И. Исабаева, Портреты Абая, созданные в графических листах Е. Сидоркина, в графических листах М.Кисамединова «Времена года», образы Абая мы встречаем в творчестве К.Шаяхметова, К.Тельжанов, Т. Тогысбаев, С.Айтбаев, Р. Есиркеева, Н.Утепбаева, М. Калимова, Ж.Кайрамбаева и других. Единственным портретом, дошедшим до наших дней была фотография Абая с сыновьями и рисунок, созданным Павлом Лобановским. «Павел Дмитриевич Лобановский, сосланный в 1884 году в Семипалатинск, изобразил единственный прижизненный графический портрет Абая (1887 г.). В 1887г. графический портрет Абая экспонировался на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в Екатеринбурге. Основная специальность Павла Лобановского — военный. Павел Лобановский, который был приговорен к депортации из Ростова в Семипалатинск (1884-1887) и познакомился с Абаем, был единственным автором портрета Абая». [3]



А. Кунанбаев с сыновьями



П.И. Лобановский «Портрет А. Кунанбаева Акылбаева» 1896 года

«Х. Наурызбаеву принадлежит честь создания принципиально нового для Казахстана образного пластического языка оказавшегося способным передать средствами западного реалистического искусства свободный степной дух. Наурызбаев смело отошел от общепринятого портретного помпезного официоза и от бюстов. Его произведения в полный рост такие как памятники Абаю и Чокану Валиханову в Алматы не просто являются образцами скульптурно мастерства. Это и другие портреты Наурызбаева практически сразу стали хрестоматийными» [4, 20].

Хакимжан Наурызбаев - народный художник Казахской ССР (1969), заслуженный деятель искусств Казахской ССР (1960).

Первый профессиональный скульптор-казак, один из первых создателей национального монументального искусства в Казахстане, обладатель Государственной премии Казахской ССР имени Ч. Валиханова в области изобразительного искусства и архитектуры (1970), ордена «Парасат», премии «Тарлан» за вклад в изобразительное искусство (2006) остался в истории благодаря та-

ким памятникам, как памятник Шокану Валиханову (1969), Джамбулу Джабаеву (1963) в Таразе, историческим портретам, как «Мальчик Джамбул» (1957), «Амангельды Иманов» (1958), «Курмангазы» (1958), «Сакен Сейфуллин» (1965), «Чокан Валиханов» (1966), портреты поэтессы М. Хакимжановой (1963), Героя Советского Союза М. Маметовой (1985), дважды Героя Социалистического Труда И. Жахаева и других.

Но одним из бессмертных его творений был, остается и будет образ Абая, созданный в монументальной бронзовой скульптуре, который будет жить вечно, как и наследие Великого поэта, философа и просветителя Абая Кунанбаева.

Литература:

1. Каратаева Г.М. «Бронзовый Абай» Хакимжана Наурызбаева. 10 августа 2019//<https://tengrinews.kz/mixnews/bronzovyy-abay-hakimjana-nauryzbaeva-376146/>
2. Хакимжан Наурызбаев - первый национальный скульптор Казахстана// <https://jytv.kz/ru/khakimzhan-nauryzbaev-pervyj-natsionalnyj-skulptor-kazakhstan> 13.01.2021
3. Абай в изобразительном искусстве//<https://abay175.semeylib.kz/ru/>
4. Мухаметжанов Б.А. Тенденции и перспективы развития скульптуры (монография). 2018 - 194 стр.
- 5.Памятник Абаю открыли в Казани. 24.10.2024 г.https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/pamyatnik-abayu-otkryili-v-kazani-551944/
- 6.Касым-Жомарт Токаев и Гурбангулы Бердымухамедов открыли памятник Абаю в Ашхабаде. 10.10.2024 г. <https://www.akorda.kz/ru/kasym-zhomart-tokaev-i-gurbanguly-berdymuhamedov-otkryli-pamyatnik-abayu-v-ashhabade-1093042>
7. В Нью-Дели установили памятник Абаю Кунанбаеву.02.06.2022 <https://ru.sputnik.kz/20220602/v-nyu-deli-ustanovili-pamyatnik-abayu-kunanbaevu---foto-25244461.html>
- 8.В Душанбе установили бюст поэта Абая Кунанбаева<https://tass.ru/obschestvo/21653313>

Salimzhanova K.S., Mukhtarova G.S.

«DISPLAYING THE THEME OF CHILDHOOD IN THE WORKS OF KAZAKHSTANI ARTISTS: A COMPARATIVE ANALYSIS»

Салимжанова К.С., Мухтарова Г.С.

профессор, кандидат философских наук, профессор

ТЕМА ДЕТСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАЗАХСТАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Детство - это не просто период в жизни человека, это уникальный мир эмоций, переживаний и открытий. Художники обращаются к этой теме, чтобы запечатлеть мгновения беззаботности, радости и дружбы, которые навсегда остаются в памяти. Казахстанская живопись на протяжении своего развития представляет множество образов детей, отражая при этом не только художественные, но и социальные состояния общества.

Данная статья ставит перед собой цель проанализировать, как именно казахстанские художники через свою призму видят детство и какие эмоции, идеи и смыслы они в него вкладывают ?

В изобразительном искусстве Казахстана, в частности в живописи тема детства представлена в различных интерпретациях и ракурсах. Произведения, посвященные теме детства - это тематические картины бытового жанра. Тематика детства часто сопряжена с темой материнства и семьи. Вместе с тем мы встречаем картины, где дети являются основным персонажем.

В качестве примера рассмотрим творчество трех казахстанских художников, как Гани Баянов, Дулат Алиев и Мейржан Нургожин, где мы можем увидеть разные подходы в раскрытии темы детства.

Тема детства в Казахстане актуальна как никогда, согласно статистике на сегодняшний день дети составляют большую часть населения страны. Демографический подъем в Казахстане вывел на первый план в качестве приоритетных задач – обеспечение развития и защиты детей. Не случайно 2022 год прошел в Казахстане под эгидой года детей.

Методология исследования включает в себя сравнительный анализ визуальных и тематических элементов в произведениях живописи, а также аксиологический анализ, направленный на выявление ценностных аспектов, выраженных в каждой работе.

Мейржан Нургожин - современный казахстанский художник-живописец, выпускник факультета «Станковой живописи» Казахской государственной художественной академии (ныне КазНАИ им. Т. Жургенова).

Мейржан Нургожин в своей картине «Самолет, самолет» передает стремление ребенка к мечте и свободе. Картина символизирует детский восторг и желание исследовать мир, что является важным моментом на протяжении всей жизни человека. Яркие цвета и динамика образов создают атмосферу полета, позволяя зрителю почувствовать себя частью детских фантазий и мечтаний. (см. рис.1)

В картине «С дедушкой» передается нежность и теплота. На полотне изображены дедушка и внук, прогуливающиеся по залитым солнцем просторам. Их вокруг окружает природа, создавая атмосферу покоя и умиротворения. Они сидят на лощаде, а ветерок, проносящийся сквозь травы, словно шепчет древние сказания. Дедушка, погруженный в мир детских воспоминаний рассказывает внуку историю, которая становится связующей нитью между поколениями. Внук с открытыми глазами и полным восторга сердцем, впитывает каждое его слово, словно это драгоценный навык, который будет передаваться из поколения в поколение. (см. рис.2)

Дулат Алиев - современный казахстанский художник-живописец, выпускник Художественного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры.

В картине казахстанского художника Дулата Алиева под названием «Любовь матери» проявляется глубинная сила материнской любви, олицетворенная в каждом мазке кисти живописца. Мать, изображенная с величествен-

ным достоинством, словно символизирует целую вселенную чувств- от заботы и понимания до безграничной преданности. Гладкие линии её силуэта охватывают, как крылья ребенка, олицетворяя материнскую заботу и ласку , что делает эту композицию подлинным шедевром. Любовь матери, запечатлённая на холсте, становится универсальным языком, объединяющим людей вне времени и пространства. (см. рис. 3)



Рисунок 1. Мейржан Нургожин
«Самолет, Самолет», холст/ масло.



Рисунок 2. Мейржан Нургожин
«С дедушкой», холст/ масло.

В произведении «Семья» Дулата Алиева изображены близкие люди, которые выражают неподдельную любовь и взаимопонимание. Художник использует насыщенную палитру для передачи тепла и уюта, подчеркивая семейные традиции и ценности, которые передаются из поколения в поколение. Каждая деталь в картине способствует созданию атмосферы гармонии и демонстрации семейных уз. (см. рис.. 4).



Рисунок 3. Дулат Алиев «Любовь матери», холст/масло, 1984



Рисунок 4. Дулат Алиев «Семья», холст/масло, 1988

Гани Баянов – современный казахстанский художник – живописец, выпускник Алматинского художественного училища имени Н.В. Гоголя (сегодня – Алматинский техникум декоративно – прикладного искусства им. Тансыкбаева).

Гани Баянов, используя нежные цвета и легкие линии, создает в своих произведениях атмосферу волшебства и радости. В картине «Девочки с белым

верблюжонком» выявляются глубинные чувства нежности, раскрывающие мир детства. Работа Баянова показывает юных девочек и верблюжонка, тем самым раскрывая тема юности. (см. рис. 5)

Гани Банов – талантливый художник, чьи работы не только раскрывают универсальную тему материнства и детства, но вызывает эстетическое удовольствие, связанное с тонкостью колорита. Как говорит сам художник «Цвет - удивительная вещь, если его одухотворить, понять суть поставленной задачи. Цвет - как ноты в музыке или рифма в поэзии. Три грамотно подобранных цвета могут дать богатейший колорит!В моих работах одним слышится музыка, другим поэзия. Стихи - нечто гораздо более глубокое, чем просто рифма, не могу без волнения читать Мандельштама, Блока. Очень люблю близких по духу Вивальди, Баха; все откладываю и слушаю, у меня большая фонотека классики. Утонченность очень важна для зрительного восприятия внутреннего ритма, состояния, описания. Без глубоких знаний разных искусств художник не может раскрыться полностью» [1].

В картине «Утро. Цветение вишни» изображены величайшее сокровище человеческой жизни, как материнство, где мать и дочь становятся олицетворением незыблемой силы близости. Взгляд зрителя погружается в нежное взаимодействие, где забота о ребёнке раскрывается в утреннем ритуале: мать бережно расчесывает волосы своей дочери, наполняя момент любовью и вниманием. Этот простой, но пронизанный глубоким смыслом жест охватывает всю палитру чувств, которые мать может передать своему ребенку. (см. рис. 6)



Рисунок 5. Гани Баянов «Девочки с белым верблюжонком», холст/масло, 1976



Рисунок 6. Гани Баянов «Утро. Цветение вишни», холст/масло, 1982

Сравнительный анализ произведений М. Нургожина, Д. Алиева и Г. Баянова позволяет глубже понять многогранность мира детства, как одной из вечных тем в изобразительном искусстве. Каждый из этих художников, безусловно, создает уникальный и неповторимый образ детства, который отражает его личные взгляды и переживания, а также культурные ценности казахстанского общества. Меиржан Нургожин, погружаясь в мечты и стремление к свободе, предлагает зрителю взглянуть на детство, как на время безграничных возможностей и надежд. Его работы пульсируют жизненной энергией, вдохновляя нас еще раз окунуться в сладость забытых мечтаний и стремлений.

Дулат Алиев в своих произведениях выделяет важность семейных уз и ценностей, показывая детство как период, насыщенный заботой и поддержкой близких. Его творчество вызывает ностальгию по тем сладким мгновениям, которые мы пережили рядом с родными, подчеркивая, что именно они формируют наше восприятие мира.

Гани Баянов, создавая атмосферу радости и открытости, приглашает зрителей в мир непосредственности и простоты детских удовольствий. Его работы возникают, как яркие всплески эмоций, пробуждающие в нас ту искреннюю радость, которая присуща только детям.

Произведения трёх художников олицетворяют не только художественную ценность, но и культурное наследие Казахстана, становятся своеобразными зеркалами, отражающими наше отношение к детству. Более того, они вызывают у зрителей глубокую эмоциональную связь, напоминая о том, что детство - это не просто период жизни, а целый мир чувств, воспоминаний и мечтаний.

В итоге, творчество этих выдающихся художников вдохновляет нас вспомнить о наших собственных детских переживаниях и мечтах. Так, Ренессанс тема детства в изобразительном искусстве служит не только поводом для размышлений, но и возвращает нас к самым искренним и важным аспектам человеческой жизни, раскрывая богатство наших эмоций и переживаний.

Литература:

1. Дуспулова Д. «Сумеречная зона Гани Баянова: как живет самый дорогой художник Казахстана» Businessfm 06.01.2020. <https://businessfm.kz/culture/sumerechnaya-zona-gani-bayanova-kak-zhivet-samyj-dorogoj-hudozhnik-kazahstana>
2. Интервью с Мейржаном Нургожиным «Каждый мальчишка в детстве метал стать летчиком». Алматы, 28.05.2021. Central Asia Cronos <https://cronos.asia/obshhestvo/9422>
3. Джадайбаев А. Альбом «Дулат Алиев» серия «Мастера изобразительного искусства стран СНГ» Алматы: Галарт, 2015 <https://www.labyrinth.ru/books/680108/>

Bruskov Eduard

THE ARCHETYPE OF THE HOUSE IN MODERN NATIONAL FINE ART

Брусков Э.В.

аспирант Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан,

специалист экспозиционно-выставочного отдела

Елабужского государственного музея-заповедника

АРХЕТИП ДОМА В СОВРЕМЕННОМ НАЦИОНАЛЬНОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Экономические, политические и социокультурные процессы, происходившие в XX веке, особенно в первой его половине, привели к осознанию че-

ловеком утраты своего места в мире, переживанию экзистенциального одиночества и потере идентичности. Бездомность и безродность отныне стали судьбой современного мира и причиной отчуждения человека. Беспорядочный поток информации, ежеминутно обрушивающийся на него, нарушая границы персонального бытия, лишили его ощущения стабильности, устроенности и уюта и всякой надежды на гармоничное существование в мире. Благодаря стереотипам массовой культуры и средствам массовой информации, формирующим шаблонное, деперсонализированное мышление, пытающееся установить таким образом отсутствующие постоянство и единообразие в мировосприятии, этот процесс отчуждения уже перестает осознаваться как таковой, и личность как бы «растворяется» в аморфной социальной среде, осознавая себя лишь носителем определенной социальной роли.

В течение всего одного столетия человек оказался словно бы «пересаженным в другую действительность». По словам Хайдеггера, он оказался в неподлинном бытии, в котором «мир вещей» заслонил от человека его конечность, временность и историчность, человеческое существование оказывается целиком поглощенным средой, предметной и социальной, поэтому оно стало рассматривать себя как вещь» [1, 149]. Личность оказалась вполне заменимой любой другой личностью. Уникального человека сменил средний человек, человек вообще, и постепенно сформировалось общество безличных, средних, легко заменимых людей. И мир начал восприниматься не как близкий, полный «интимности» человеческого тепла, а как чуждый и даже враждебный. Неудивительно, что человек начал разрушать природу, отравлять воздух, воду, землю, плоды человеческого труда, разрушать себя. Он больше не чувствовал себя дома, не чувствовал своей значимости, укоренённости в этом мире, испытывая при этом чувство необъяснимого одиночества, неполноты, незавершенности и оторванности своего существования от чего-то важного, чего-то, что превосходит его самого, с чем он был когда-то связан. То, с чем был он когда-то связан, Хайдеггер называл «домом человеческого бытия». Сама идея дома, человеческого жилища явилась когда-то ответом культуры на естественную уязвимость и незащищенность человека в мире. Дом обеспечивал основу и защиту, благодаря которым человек становился человеком, то есть культивировал его человеческие свойства. В данном контексте человеческое существование означает переживание своей идентичности с конкретным местом пребывания. А вопрос о месте человека есть, по сути, вопрос и о самом человеке.

Таким образом, поиски человеком своего дома, как места причастности своей к бытию в целом, преодоление отчуждения, своей бездомности и осиротелости и есть поиски корней, прикоснувшись к которым человек может почувствовать в себе силу для преодоления бессмысленности собственного существования. Эти поиски и составляют фундамент духовной культуры человека.

Еще в древние времена, как альтернативу, греки выдвинули основополагающий, принцип человекоразмерности всего сущего – «человек – мера всех вещей», чтобы преодолеть страх перед бесконечностью и безмерностью мира.

«Ничего слишком» - начертали они на колоннах храма Аполлона в Дельфах, поместив присущее человеческому восприятию свойство во главу угла, сделав мир человекообразным, сделав его своей проекцией.

Таким образом, пребывая в мире, человек проецирует свое пребывание на него, делая его домом, неким организованным пространством, в котором только и можно быть человеком. Организованное пространство и есть культура, процесс обживания бытия. Таким образом, дом человеческий - это окружающий нас мир прошлого, настоящего и будущего. Стремление всегда и повсюду быть дома, экзистировать, существовать в совокупном целом сущего - фундаментальное стремление человека. Данную мысль высказывали многие мыслители: О. Шпенглер в рамках «философии жизни» представлял дом как тип существования той или иной национальной культуры. Согласно психоанализу (З. Фрейд, К.Г. Юнг), дом символизировал индивидуальность человека, выражал тип существования личности, модель структуры личности, отражающую все ее особенности. Э. Гуссерль соотносил дом с жизненным миром как средоточием познавательных смыслов для человека конкретной эпохи и культуры. Поэт Новалис утверждал, что ностальгия - это тяга повсюду быть дома. М. Хайдеггер представлял дом как способ и цель бытия человека, как окружающий его мир, который человек сам же и создал в своей культуре. Человек осознает себя через призму обустроенного места, которое является для него домом и в общеантропологическом (дом как обитаемый и осознанный мир) и частном (дом как жилище) смысле.

В связи с этим вызывает тревогу тот факт, что в результате процессов глобализации и интеграции в современном мире произошло изменение ценностей человеческого бытия, которые составляли основу жизненного мира индивида, прежде всего таких, как дом и семья, осознаваемых как культурные и цивилизационные начала. Глобальная унификация и стандартизация бытия привели к переоценке роли дома и вообще места человека в бытии. Дом и близкое окружение человека начинают восприниматься как «фон, на котором разворачивается человеческая драма, а не как генетическое основание уникального в человеке» [2,59-68]. И если процесс организации пространства (одомашнивания) обуславливает возникновение и развитие человеческой культуры, а, по мнению ряда исследователей, именно в «одомашнивании» людей и мира состоит суть этого процесса, то исключение «домашности» из ценностного комплекса человеческой цивилизации может грозить человеку утратой собственного места, потерей идентичности и ситуацией экзистенциально-одиночества. Что и произошло в XX веке, и продолжается до сих пор: начали расти города и исчезать села, ускоренными темпами формироваться массовое общество и массовая культура; утрачиваться связь человека с природой, с культурным творчеством, исчезает прежняя религиозность и благоговение перед культурными традициями, происходит забвение дома и тех ценностей, которые имели непосредственную связь с этим феноменом.

Но все это происходит субъективно, а объективно, по словам Юнга, человек всегда носит в себе всю свою историю и историю всего мира, и это при-

ходит к нему в сновидениях, в воспоминаниях, в необъяснимой тоске, которая, по словам фольклориста Софьи Агранович, знак того, что с нами хотят говорить наши усопшие предки, то есть наши корни, наше древнее прошлое стучится к нам, напоминая о подлинном бытии, о мире, который нас когда-то оберегал и формировал – о нашем доме.

Родной дом, в идеальном смысле, - это материнская вселенная, мир рождения и детства, мир благополучия и гармонии, уюта и покоя, которые мы утрачиваем и обретаем в течение всей своей жизни, в котором всегда нуждаемся, о котором помним и куда сознательно или бессознательно стремимся. И всё это находит отражение во внешней памяти человечества – в произведениях искусства, а в широком смысле, во всех проявлениях человеческой деятельности. Человек обживает пространство «домашнего мира» в мыслях, фантазиях, грезах, расширяет его и детализирует. В искусстве же происходит и своего рода тонкая настройка управленческих систем мозга, направленных на то, чтобы, очаровываясь полученным знанием, он стремился соответствовать им. В этом практическое назначение искусства.

Таков был основополагающий лейтмотив XVI Международного арт-симпозиума по современному искусству 2021 года, озаглавленного «Тепло родного дома». Организаторы симпозиума предполагали выявить разнообразие переживаний современным человеком дома, родины, себя и семейных отношений, полузабытых и утраченных обычаев, нашедших свое воплощение в художественных формах представителей разных народов.

Все работы, представленные в каталоге, - это разные пути - формы обретения дома, возвращения домой, плоды усилий художников, стремящихся восстановить из разрозненных и разбросанных в памяти фрагментов, древних впечатлений, возможно даже более древних, чем их предки, тот идеальный мир, который, подобно сновидению, не оставляет нас и после пробуждения. Работы отличаются степенью погруженности в тему и оригинальностью её трактовки, различием техник и стилевыми особенностями. Возможно, многим работам недостает спонтанности, стремления заглянуть за границы уже привычного, они слишком продуманы, слишком взвешены, чтобы коснуться хотя бы незначай затаившейся в нас бездны – этой гигантской копилки человеческого опыта и культуры. Это лишает работы открытия и открытости. Образы в этом случае также выбираются довольно традиционные, легко узнаваемые и считываемые, а ведь, как известно: привычное – это форма, в которой умирает истина. То же и в технике исполнения, – найдя для себя ту или иную манеру письма, многие воссоздают её от картины к картине, меняя только тему и колорит. Возможно это издержки стиля или недостаточной его исчерпанности. Чего в этом больше – отчуждения в сторону демонстрации мастерства и стиля или все-таки обретения искомого решения в результате творческого поиска – судить зрителю.

Безусловно, феномен домашнего мира отсылает нас, прежде всего, к детству человека, когда он живет в культуре бессознательно, питаясь ею без разбора, воспринимая все как данность, как воздух. Именно в детстве, в роди-

тельском доме формируется та познавательная матрица, с помощью которой потом будущий взрослый человек вступит в познавательное взаимодействие с окружающим его миром.

Этот идеальный мир, ассоциируемый с детством, с периодом защищенности и начала, сакрален, полон символики и магии, он полон тайн и очарования, того притяжения, которое мы будем испытывать всю жизнь. На картине «Полдень» Чулпан Билаловой, это солнечный мир полдня, в который вторгается вдруг дух степи – ветер, связующий и приводящий всё в движение, насыщающий всё собой. Это самое время ощутить единство всего со всем: бабушки, то ли колдующей, то ли играющей с младенцем и мальчугана, сидящего в тазу, из которого пьет воду козел, – все локально и узнаваемо, - но за отброшенной вдруг драпировкой занавески, обычно закрывающей вход в юрту, предстает бесконечная древняя степь, неизвестный мир, который предстоит еще освоить и принять этим детям, постигающим в эти мгновения азы бытия.

Все насыщено магией бесконечного идеального дня, который является в наш сегодняшний мир в художественных образах. В картине Рабиса Салыхова «Безнең сыер. Наша корова», корова предстает символом надежности, достатка, уюта и гармонии в доме. Недаром она изображена вместе с кошкой и бабушкой, которые в нашем сознании олицетворяют покой и благоустроенность жизни. И «Күчтәнэч. Гостинчик», где детское счастье сакрально и вербально невыразимо - наличие такого друга, теленка, заветной бескорыстной привязанности, когда тебя так верно ждут, когда ты чувствуешь, что тебе отвечают взаимностью из другого мира. Из далекого детства, из мира, который ещё дальше, чем твое детство, из того жаркого летнего дня, где тебя еще не было.

Это и акварель Сергея Горбачёва «Голубая калитка в оранжевое детство» - мир, который затерялся внутри городов и стремительного потока времени. Где каждый дом по-своему индивидуален и вобрал в себя черты своих обитателей, уклад их жизни, придал ему особое, только ему присущее выражение. Где-то в детстве у каждого есть такой дом, - говорит автор, - он светлый, яркий, оранжевый, это всегда очень личное и очень теплое. В данном случае это не какой-то конкретный дом, а собирательный образ счастья, который всегда с нами. Азамат Гилязетдинов в своей работе «Пастушок» из цикла «Мое детство» изобразил символический образ пастушка, будущего пастуха – хозяина, организатора не только стада, а всего пространства вокруг, как оформившегося, так и становящегося. По сути, это образ человека, которому предстоит перенять бразды правления своим миром. Оттого, наверное, он не по-мальчишески преувеличенно серьезен и сосредоточен, чувствуя ответственность.

В работе Гилязетдиновой Гульназ «Земляничное лето» - выхваченный из памяти островок детства, однажды испытанное сильнейшее потрясение, восторг и наслаждение от красоты, многообразия и изысканности природных форм и красок. Яркая светящаяся земляника, объятая собственной листвой и ароматом, наполненная таинственной жизнью насекомых, организованная в виде символического купола, укрывающего и оберегающего чудесный миг

единения с природой, сохраняя благодаря свойствам акриловых красок его яркость и четкость. В другой её работе «Когда же они прилетят» трогательное детское ожидание, доверие к миру. Рельефными, чешуйчатыми мазками художнице удается передать уже открывшееся пространство, готовое для совершения таинства в природе, когда все возвратится на круги своя, в свои родные края, к своим гнездам. И этот порядок извечен, он нерушим: он - проявление мировой воли, которая организует всё и направляет.

Тот же мотив вечного возвращения мы находим и в акварели Сергея Горбачёва «Скворцы вернулись». Эти скворечники и птицы, кружащие возле них, на фоне неба - образы, давно уже ставшие в нашем эстетическом сознании символическими, неизменно вызывающими в нашей памяти воспоминания о родном доме, родных лицах, образ уютного прошлого, в которое мы мысленно возвращаемся, чтобы согреться. В его работе «Ждут» надежда и ожидание в мире, где зима, сугробы и всеобщий сон, но где для каждого из нас всегда горит окно – оно и маяк, и луч надежды, одна мысль о котором придает нам силы. Но есть и такие места, куда мы может вернуться только мысленно, как это делает Илья Максимов в своей работе «Вспоминая деревню» изобразил родную деревню и дом, где родился и вырос, но которых давно уже нет, и только талант художника позволяет ему их воссоздать и сохранить.

В картине Рамиля Нагаева «Бабушкин сундук» детский мир дома ассоциируется с бабушкиным сундуком в углу прихожей, спрятанным за яркими цветастыми шторами, под спудом всевозможных одеял и подушек; сундук не фабричный, самодельный, несколько раз перекрашенный, потёртый, на нем печать неумолимого времени. В сундуке бабушкины ценности и обязательно что-нибудь вкусное, из-за чего дети частенько совершают к нему вылазки, открывают его и затем на цыпочках исчезают. Непропорционально большие головы мальчишек превращают их в каких-то загадочных существ, поселившихся в заповедном мире детства, который никогда уже не утратит своей таинственности и притягательности.

Образ родного дома непредставим без старейшин семьи, хранителей традиций и истории рода – бабушек и дедушек. Чаще, конечно, бабушек, которые большую часть времени проводили дома, за домашними хлопотами и отвечали за внутренний распорядок жизни. Это накладывало отпечаток и на события внешнего мира. В своей следующей работе «Окно» Рамиль Нагаев изобразил окно старого дома, в котором он вырос. Он детально воссоздал облупившуюся краску на рамах, текстуру стены, благо свойства акрила позволяют это сделать, отчего они становятся образами времени, а бабушка, сыплющая на отлив окна хлебные крошки для голубей, которые прилетали строго по расписанию, образом, организующим видимое пространство. Мягкое нежное цветочное обрамление в картине Ильнура Сиразиева «Мама», спокойные тона, подчеркивающие покорность и приятие жизни со всей её сложностью и многообразием, которые словно гасятся пальцами рук, перебирающими четки, – таких лиц все меньше в сегодняшнем мире, лиц, от которых веет покоем и надежностью. Такое же состояние нас охватывает, когда мы взгляды-

ваемся в работы Ильи Максимова «Подарок мамы» («В трудные и грустные моменты жизни подходишь к цветку и сквозь него видишь улыбающуюся маму», - говорит о своей картине автор), и «Портрет мамы» Марины Симоновой, в которых предмет или какое-то действие становится символом уюта и определенности, не достающих нам в сегодняшнем стремительном мире. Тишина и покорность, тепло и сердечность как молитва среди типовых высотных домов с антеннами и спутниковыми тарелками в работе Елены Шилиной «Молитва бабушки» - все тот же оплот человечности и душевности, которые ищет и о которых грезит наш современник.

В связи с ростом городов и сверхгородов, повышением роли городской культуры и «городских отношений» в развитии общества, меняется и значение дома. И, поскольку смерть и рождение каждого человека в миллионных городах становятся событием незаметным и незначительным, отчего и смысл самого существования начинает вызывать сомнение, все настойчивее обращение его к тем временам, когда он ребенком воспринимал дом как крепость, за стенами которой можно спрятаться от всех опасностей, где маленький человек появлялся на свет, рос, развивался, и его постоянно окружали родительская ласка и любовь, дом был тем пространством, где человек наиболее сильно ощущал эту заботу и свою значимость. Неслучайно дом часто ассоциируется у нас с родителями, с родительским домом. В графических работах Владимира Гончарова, диптихе «Деревенское хозяйство» и «Родительский дом» мы вновь вместе с автором переживаем его яркие солнечные дни, здесь очень много деталей в пике современности, в которой, несмотря на избыток вещей, стандартизированных и отстраненных, больше обобщенности. В работах все «живет» в единстве – предметы, посуда, домашние животные, деревья, виноград, стол, скамейки, всегда жарко и почти нет теней.

«Бабушкин самовар» Азамата Гилязетдинова из цикла «Мое детство», обладающий удивительной притягательной силой, собирал вокруг себя всех близких и родных, еще более сближая их и располагая к общению. Люди жили теснее, сплоченнее, одной семьей, и ни одно событие в жизни каждого не проходило незамеченным. В далеком детстве все люди вокруг казались родственниками. Яркий насыщенный бликами самовар в центре композиции, словно вобрал в себя все краски окружающего мира, в то время как окружающие его домики обескровлены, едва намечены, будто подтверждая мысль о том, что только единение вокруг самовара вернет им полноценный облик. И празднование Светлой Пасхи в родительском доме в работе Марины Симоновой «Пасхальный натюрморт в деревне Мари-Текашево», где тепло и уют семейного очага. И тревога, проникшая в дом, нарушив безмятежность жаркой крымской ночи у Ирфана Нафиева в «Свете фонаря 44 – го» - предрассветный, тревожный сдавленный свет фонаря в глубине ночи, когда, по воспоминаниям родителей, вооруженные солдаты выгнали всех из домов и погнали к грузовикам. Потом вагоны для скота и долгий путь в неизвестность. Непоправимые потери и чудо воссоединения семьи, разбросанной по дорогам войны, чудо,

без которого не было бы ни автора картины, ни самой картины. Через потерю и обретение автор с благодарностью вспоминает своих родителей и свой дом.

С детства знакомая картина из серии «Чистый день» Елены Литвиненко, когда-то погружавшая в уныние, но теперь вспоминающаяся с теплом и грустью – «Субботние хлопоты»: стирка, уборка, выскребание полов, запах воды и мыла, пока не вспорхнет, наконец, белье на веревки и не запахнет свежестью и прохладой. Именно для этого привычный порядок жизни и расположения вещей на некоторое время нарушался, чтобы изгнать из дома всю грязь и пыль, все нездоровое и негативное. Возможно, человеку необходимо было испытать мир и себя на прочность, сняв всякие ограничения, чтобы, в конце концов, понять, как важны чистота и порядок. Тот же лейтмотив и в работе «Баня»: - она что-то вроде чистилища, которое необходимо пройти. И это не просто обязанность, а целый ритуал – это духовное и физическое очищение через жар, насыщенный ароматами трав и березового веника, после которого и мир вокруг становится яснее и понятнее. На картинах нет человека, но явно угадывается его присутствие по предметам, связанным с той или иной его деятельностью, - пока еще угадывается, пока еще прочитывается, ведь, может статься, что по прошествии времени человек перестанет ассоциироваться с этими предметами, и тогда нам придется всё расшифровывать, как мы это делаем с картинами столетней давности, не говоря уже о более древних. И в своем триптихе «Семейные радости» Литвиненко продолжает говорить о человеке при помощи образов вещей, потому что именно в человеческом пространстве они обретают смысл. Бельевая веревка, как некая скрижаль, открытая всем ветрам и всем взорам, фиксирует и сообщает нам о событиях и меняющихся обстоятельствах жизни - не нашей сегодняшней, а наших родителей, потому что тогда, в далеких 40-х, никто и не слышал еще об унисексе, который появился в результате изменения мужской и женской роли в обществе и определил внешний облик человека, включая его одежду. Тогда, увидев колышущиеся на веревке платье и брюки, и слыша мелодию старого граммофона, доносящуюся из окна, соседи точно могли сказать, что возникла новая пара. Во второй части, «Хозяин дома», на скрижалях – брюки и носки: разлука закончилась, он вернулся – кормилец и защитник, и дом снова наполнился жизнью, музыкой, светом и тихой радостью для двоих. В третьей части, «Любимая игрушка», в поле зрения появляется новый объект, и мы понимаем, что в доме появилось новое существо, веселое, смешное, непоседливое. Отныне на скрижалях будут появляться новые знаки и письма.

В триптихе Марии Корольковой «Май», «Полдень», «Июльский дождь» еще одна драматическая история утраты и обретения, или, точнее, обретения через утрату, ассоциирующаяся со строчками Андрея Вознесенского:

«мы — люди,
мы тоже порожни,
уходим мы, так уж положено,
из стен, матерей и из женщин,
и этот порядок извечен,

прощай, моя мама,
у окон
ты станешь прозрачно, как кокон,
наверно, умаялась за день...

но вот ты уходишь, уходишь,
как поезд отходит, уходишь...
из пор моих полей уходишь,
мы врозь друг из друга уходим,
чем нам этот дом неуютен?». [3, 758 - 759]

По мере того, как родной мир становится всё более прозрачным и нематериальным, он становится всё ближе и дороже, растворяясь в белом и переходя в иную реальность, доступную теперь только воображению. Точно та же стилистика сна присутствует и в триптихе «Мой сад» Рафаэля Сайфуллина: яркие пятна ушедших дней с отстраненными фигурами, фрагменты давнего кино, едва удерживаемые воспоминанием, сменяются картиной опустевшего, утратившего краски сада, где несколько символических предметов (стул, детский велосипед и лестница) напоминают о былом веселье и счастье. Как в книжке-раскладке, эти дни предстают в триптихе сразу, одновременно, с неумолимостью судьбы, которая ничего не скрывает.

На этот раз оказалось мало работ космогонического характера, связанных в сознании с древними архетипическими образами, нашедшими свое отражение в мифах и символах того или иного этноса, ведь нашему предку не достаточно было устроить свой быт на земле, ему было важно воспринимать свое существование в ряду космических событий, заручившись поддержкой высших сил, а ведь тема родного дома, как ни одна другая, располагала к метафизическому размышлению. На картине алтайского художника Амыра Укачина «Бистинг айылыс – Алтай (Наш дом – Алтай)» становится зримой связь времен, поколений, событий, явлений и предметов, данных в той символической форме, которая позволила бы их вплести в единый узор. Они кажутся произвольно выхваченными из памяти, но на самом деле они именно так располагаются в сознании художника в момент целостного переживания им родного мира. Другая его работа «Умай-Эне (защитница семьи и дома)» говорит о необходимости почитания богов и духов, которые незримо поддерживают хрупкий семейный мир, и без которых нет чувства надежности. Богиня Умай-Эне, культ почитания которой передавался из поколения в поколение, с древнейших времен считалась покровительницей рода, племени, семьи, дома.

В работе Салавата Гилязетдинова «Всадник и красная птица» через символы и знаки раскрывается история древнего тюркского народа: всадник между мирами, между слоями бытия, скользя подобно капле росы или дождя, он обнажает скрытый под видимым слоем невидимый, сакральный мир или даже многие миры, которые таятся глубоко в нашем сознании. Над ним вещая птица с красным оперением, верховное божество, которому подвластны небесный, надземный и подземный миры, которое пронизывает все и вся.

В триптихе художницы из Хакассии Софьи Асочаковой «Агас иб – хакасская юрта» юрта обретает онтологический смысл – это микрокосмос в хакасском мировоззрении: у юрты есть небо – купол, выход в космос – тунук (круглое отверстие в куполе), гора – южная, мужская половина юрты (здесь устанавливалась мебель и мужские орудия труда) и низина – женская, северная половина (буфетные стойки с посудой, женские орудия труда – прялки, ступы, одежда). Эта упорядоченность устройства микрокосмоса восходит к более сложным, чем воспринимается сегодня, механизмам устройства мира, - двойственность «мужское – женское» укоренена в самой природе. По выражению О. Шпенглера, она - данность, с которой человек должен считаться в своей деятельности. Глубина проникновения в «непостижимую тайну» разделения мира на женщин и мужчин - один из существенных уровней постижения человеком себя и своего положения в мире. Женщина и мужчина - отдельные, самостоятельные, но не самодостаточные сущности. Они взаимодополняют и взаимоисключают друг друга. Культура - это поиск наиболее гармоничных для самопроявления женщин и мужчин форм взаимоотношений. Поэтому прав немодный сегодня в отечественной мысли К. Маркс, утверждавший, что «непосредственным, естественным, необходимым отношением человека к человеку является отношение мужчины к женщине».[4]

Благодаря Ирине Кочергиной и её работе «Тепло нанайского дома» мы узнаем, как выглядит дом нанайцев, проживающих на Дальнем Востоке на реке Амур. Убранство дома отражает образ жизни этих людей, их веру, их обычаи – здесь духовное и материальное находится в неразрывном единстве.

В графической серии Светланы Пташкиной «Очаг», представлен важнейший и сокровеннейший элемент культуры Ямала – огонь, точнее средоточие его, мистический источник его происхождения, считавшийся непостижимым. Огонь считался живым, к нему относились бережно, с уважением. Почитание огня отражено в фольклоре, религии и многочисленных нормах поведения. Огонь в очаге должны поддерживать и «кормить» лишь «люди своего очага», очаг не должны растапливать чужие, даже родственники, поскольку у них есть свой огонь. очаг обладает объединяющей силой, он символ защиты, он средство очищения и оберег для людей, оленей и всего пространства тундры. В фольклоре ненцев огонь помогает, предупреждает человека об опасности, но может и погубить. Огонь считается светлым, божественным началом, «кормить» его предписано «чистой пищей». Между тем в последние годы многие запреты в отношении огня, горящего в печи, у тундрового населения Ямала ослабли, так что в огне, разведенном в печи, могут, например, сжигать мусор. При этом сохранилось особое почитание открытого огня в очаге внутри чума. Даже в нынешний век высоких технологий и развития нефтегазодобывающей промышленности население ямальских тундр продолжает разводить открытый огонь и поддерживать его дровами, как и многие столетия назад.

Традиция – правила жизни, выработанные нашими предками, стремящимися поддерживать порядок во всех сферах своей жизни, в том числе и в пище, приготовление и употребление которой было строго регламентировано.

У Геннадия Петухова, художника из Марий Эл, эти традиции до сих пор очень сильны, ведь подлинная культура – это откровение, а не прогресс, в его панно «Чак-Чак» как раз изображен ритуальный момент приготовления этого символического блюда. Чак-чак символизирует единство семьи и братство – кусочки теста, как и все члены семейства, крепко слеплены мёдом и представляют собой единое целое, да и сама стилистика картины, в излюбленной манере художника, составлена из множества частичек, которые ярким золотистым светом, словно медом, скреплены между собой в единое целое. В той же манере создана работа Петухова «Конга пайрем. Праздник печки»: у марийской печки есть свой праздник. Про неё в народе говорили: «Печь – душа дома». Она и кормит, и лечит, и моет, и даже предсказывает. Но больше всего печка ценилась зимой, когда холодно. Именно поэтому Праздник Печки отмечался зимой, в самый лютый мороз, в феврале. По народным поверьям «конга пайрем» предвещал наступление весны. Впрочем, в отношении печки мы находим подобные черты и у других народов Поволжья. Эта общность традиций вовсе не умаляет каждый из них, а говорит о том, насколько устремления людей разных культур и континентов схожи, независимо от климата и географического положения, насколько, согласно их мифам, сказкам, песням и играм, природа человеческого разума в сущности телеологична.

Для человека современной эпохи как никогда актуальным стал вопрос о целесообразности сохранения и сбережения ценностей, без которых человек не может чувствовать себя полноценным, но которые возможны только в Доме. Доме как традиции, понимаемом как место постоянного пребывания, Доме метафизическом - как месте человеческой экзистенции, и, наконец, Доме природном, планетарном. Вообще тема Дома как уютной гавани для человека во враждебном хаосе объективного, внешнего мира, а также как спасительного очага культуры получает обостренное звучание в кризисные эпохи мировой истории. Дом есть норма, традиция, привычный образ жизни, тогда как беспредельный, бесприютный мир олицетворяет собой лишённое моральных установлений и границ существование.[1] И дело даже не в том, сумели ли художники-участники XVI Международного арт-симпозиума достигнуть поставленной перед ними цели, главное, что произошла работа по структурированию и упорядочиванию пространства мира в стремлении организовать его согласно имеющимся у них представлениям.

Литература:

1. Рымарович С. Н. Идея дома в философии культуры XX века: основные подходы // Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета. 2013. № 2 (26), стр: 149.
2. Мороз В. В., Рымарович С. Н. Концепт «дом»: историко-философские и культур-философские основания // Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета. 2014. № 2 (30), стр: 59-68.
3. Андрей Вознесенский. Осень в Сигулде //Строфы века. Антология русской поэзии. Сост. Е. Евтушенко. Минск, Москва: Полифакт, 1995. Стр: 1137.

4. К.Х. Делокаров Женщина и ценности западноевропейской индустриальной цивилизации // *Общественные науки и современность*, 2000 № 4.

*Galitskaya Anastasia
Popov Vitaly
Amanzholova Zhaksygul*

FEATURES AND TECHNIQUES OF CREATING PICTORIAL COPIES OF WORKS OF ART

*Галицкая Анастасия,
Попов Виталий Борисович,
Народный художник РФ, профессор кафедры рисунка и живописи ГУП
Аманжолова Жаксыгул Сейткалиевна,
Кандидат педагогических наук*

ОСОБЕННОСТИ И ТЕХНИКА СОЗДАНИЯ ЖИВОПИСНЫХ КОПИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

Живописная копия — важный элемент художественного образования, который способствует развитию навыков и умений молодых художников. В статье рассмотрим важность преподавания живописной копии и методы обучения этому навыку. Копирование работ известных художников является неотъемлемой частью обучения живописи. Это не бездумное срисовывание или слепое подражание, это увлекательная исследовательская работа, направленная на овладение мастерством и становление ученика добротным живописцем. От копирования шедевров мировой живописи до авторского стиля один шаг. Великие живописцы, такие как Боттичелли, Микеланджело, прежде чем стать, тем, кем они стали, копировали работы своих предшественников, работы своих учителей. Процесс обучения строится на вдумчивом копировании от простых произведений к более сложным, акцент делается на понимании структуры композиции, чтобы впоследствии с помощью инструментов ученик мог достоверно и реалистично изобразить её в воздушной перспективе. Владея этой методикой художник способен делать точные копии и при этом совершенствоваться в написании авторских картин.

Копирование — это неотъемлемая часть учебного процесса и применяется в изобразительном искусстве на протяжении многих веков. Ещё в начале 15-го столетия к произведениям Ян Ван Эйка, слава о котором разнеслась по всей Европе, стекало огромное количество художников, как начинающих, так уже и много достигших, они учились и копировали эти работы, таким образом распространяли новую технику масляной живописи.

Как к любому серьезному делу к копированию следует подходить очень ответственно, чтобы не скатиться к простому бездумному перерисовыванию, которое не только ничего полезного не принесёт, но и может навредить. Процесс обучения строится на вдумчивом копировании от простых произведений к более сложным. Копирование – это прежде всего освоение профессиональ-

ных навыков и освоение профессиональных подходов к исполнению работы. Перейдя к живописи, мы продолжаем копировать и добиваться совершенства на каждом этапе и максимально приближаем оттенки к оригинальным. Нам действительно в данный момент легче, мы видим перед собой эталонное изображение, поэтому, когда мы работаем со своей картиной мы все время можем её сравнить. Наше копирование становится нашим учителем, тот художник картины, которого мы копируем - наш учитель, он дарит нам возможность учиться конкретно у него именно, поэтому копирование столь ценится.

Вдумчивое копирование — это всё-таки больше исследовательская работа: понимание почему один фрагмент такой по тону, как образуются воздушные перспективы, как этот художник решил проблему слишком тёмных тонов или как он решил проблему правильного выражения лица, с помощью каких инструментов и какой методики. Дело в том, что в работах старых мастеров все предметы уравновешены как по смыслу, так и композиционно.

Живописная копия помогает начинающим художникам развивать следующие профессиональные качества:

1. Композиционное мышление: изучение творческого метода автора и стилистики произведения позволяет студентам развивать композиционное мышление и создавать гармоничные произведения.

2. Анализ и освоение этапов ведения работы: копирование помогает студентам изучать основные этапы работы над произведением, такие как подготовительный рисунок, построение композиции, работа с цветом и светом.

3. Овладение различными живописными техниками: копирование произведений мастеров позволяет студентам познакомиться с различными живописными техниками и выбрать наиболее подходящие для себя.

4. Расширение арсенала технических средств: целенаправленное использование навыков, полученных при копировании, позволяет студентам экспериментировать и находить новые творческие решения.

5. Культура труда: обращение с художественными материалами и инструментами становится более осознанным и профессиональным.

Для эффективного обучения живописной копии педагогам следует придерживаться следующих принципов:

1. Разделение профессиональных качеств живописца, которые можно освоить через копирование, и тех, которым нельзя научиться только посредством копирования.

2. Изучение стиля как общего принципа соединения разнородных компонентов изображения в единое композиционное целое.

3. Сохранение приоритета работы с оригиналами произведений мастеров живописи, так как это создаёт особый эмоциональный настрой и профессиональную ответственность за результаты работы.

4. Использование современных компьютерных технологий для получения цифрового изображения произведений живописи и работы с изобразительной информацией.

Прежде всего, чтобы начать работу над копией картины необходимо выбрать качественный источник с достоверной цветопередачей. Первый этап работы над копией — это линейный перенос основных деталей на холст, главное задача на этом этапе — это композиция и пропорции, над деталями не работаем сперва работаем над большими формами, тонального разбора здесь не будет, мы должны грамотно закомпоновать этот рисунок, а уже потом перейти к следующему этапу работы над цветом и просто уточнять этот рисунок.

Следующая стадия после выполнения наброска — это фиксация рисунка, это можно делать разными способами, но самый простой — это обвести основные линии масляной краской, жидко разведя краску с разбавителем на палитре, берём такую кисть и обводим основные детали. Следующий этап подмалевок, его можно выполнять, как одним цветом, так и несколькими. Начиная подмалевок, мы работаем начиная с больших темных пятен постепенно уточняя характер силуэта, выделяем свет и тень, слишком усиленно над объёмом мы не работаем, дело в том, что этому будут посвящены следующие этапы: первая прописка, вторая прописка. Главная задача в подмалёвке — это установить тональные отношения, можно выполнять подмалёвок по-разному и с разной степенью законченности.

Первая прописка – это первая часть, где задействуется цвет со всей палитры, для работы можно использовать кисти из щетины или синтетики разных размеров. Главная задача на этом этапе – наметить основные цветовые пятна. Одна из особенностей живописной копии это необходимость наносить краситель тонкими слоями, иначе сложно будет добиться сходства, так как нарушится воздушная перспектива, изображение будет грубым, переходы резкими, оттенки разрозненными, необходимо постепенно вводить краски поскольку чрезмерный цвет способен устранить колористическое сходство с оригиналом, полученное на предыдущих этапах. Когда установлены общие цветовые отношения можно взять кисть жестче, например, щетину и где-то нагрузить цвета. Во время первой прописки мы начинаем работу над сходством, уточняем характер формы. После этого этапа оставляем работу на просушку.

Вторая прописка – это работа над деталями, но не лессировкой, это также корпусный слой живописи на уточнение: вносить определенные коррективы, работать над полутонами, уточнять сходство, пропорции. Как правило работа ведется на смягчение, так как в первой прописке работаем над большими плоскостями, не успевая смягчить переходы между ними, это необходимо сделать чтобы работа смотрелась цельнее. Этот этап является самым долгим и требует от мастера внимательности и аккуратности. После завершения работы картина высыхает, и художник фиксирует её финишным лаком.

В заключение хочется отметить, что живописная копия маслом имеет огромное значение в художественном образовании и развитии творческих способностей. Копирование позволяет изучать и анализировать произведения великих мастеров, осваивать техники и стили разных эпох, развивать навыки

композиции, цвета и светотени. Это также способствует формированию художественного вкуса, усидчивости и внимательности к деталям.

Литература:

1. Жаринов Н. Тайная жизнь шедевров: реальные истории великих картин и их создателей. М.: 2019. 120 с.
2. Киселёва Н.Е. Практикум основ копийной техники. Учебно-методическое пособие для студентов факультета искусств, обучающихся по направлению «Искусствоведение» (история искусств). М.: 2017. 142 с.
3. Лещинский К.В., Березина А.С. Копирование произведений искусства. Станковая масляная живопись» М.: Агар, 2010. 245 с.
4. Виннер А.В. Масляная живопись и её материалы». М.: ВЛАДОС. 2020. 214 с
5. Киплик Д.И. Техника живописи. М.: Сварог и К.2002. 357 с.

Ioannisyun K. Y., Amanzholov S. A.

POSTER ART DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR

Иоаннисян К.Ю.,

Аманжолов С. А., доктор педагогических наук, академик МАНПО, профессор кафедры рисунка и живописи факультета изобразительного искусства и народных ремесел, Государственный университет просвещения

**ИСКУССТВО ПЛАКАТА ВО ВРЕМЕНА
ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ**

Агитационные плакаты, созданные в СССР во время Великой Отечественной войны, представляют собой уникальный феномен, который сочетает в себе элементы искусства, политики и социальной психологии. Эти произведения визуального искусства не только служили средством пропаганды, но и стали важным инструментом формирования общественного сознания, мобилизации граждан и укрепления патриотических настроений в условиях войны. В условиях жестокой борьбы за выживание нации, плакаты выполняли функцию не только информирования, но и вдохновения, призывая людей к действию, к защите своей Родины.

В данной работе мы стремимся глубже понять, как агитационные плакаты стали важной частью культурного и исторического контекста своего времени, а также как они повлияли на художественное выражение и общественное сознание.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что агитационные плакаты представляют собой не только исторический артефакт, но и важный элемент визуальной культуры, который продолжает оказывать влияние на современное искусство и общественные движения. В условиях глобализации и стремительного развития технологий, когда визуальные образы становятся основным средством коммуникации, изучение исторического опыта использования пла-

катов как инструмента агитации и пропаганды приобретает особую значимость.

Понимание того, как визуальные образы формируют общественное мнение и влияют на массовое сознание, может помочь в анализе современных тенденций в области искусства и коммуникации.

Агитационные плакаты, производившиеся в Советском Союзе в период Великой Отечественной войны, представляют собой не только художественные, но и социальные феномены, отражающие бурные реалии того времени. С началом войны, после нападения Германии на СССР, плакаты стали важным инструментом информационной и моральной поддержки, с помощью которого общество стало организовываться вокруг общей цели защиты Родины. Продукция художественного военного плакатного искусства сыграла решающую роль в укреплении патриотического духа и мотивации населения и армии к сопротивлению врага. Плакаты, созданные в этот период, отличались эмоциональной насыщенностью и иногда даже жестокостью образов, что позволило наглядно показать масштаб угрозы и необходимость мобилизации усилий всего народа. Одним из первых примеров такого рода может служить плакат "Беспощадно разгромим и уничтожим врага", выполненный известными Кукрыниксами.

Этот плакат стал символом решимости и стойкости советского народа, отражая общее стремление к победе и национальному единству. Сатирические плакаты также нашли свое место в данной серии. Они, используя яркую карикатуру, критиковали как внешнего агрессора, так и внутренние недостатки, что подчеркивало необходимость продолжения борьбы несмотря ни на что. Агитационные плакаты также производили влияние на создание и формирование нового советского облика, обеспечивая визуальную идентификацию и манифестацию строгости порядков военной власти.

Каждый из плакатов не просто информировал, он вел к эмоциональным переживаниям, подчеркивая ужасы войны и отражая людские переживания, разочарования и надежды. Темы, изображаемые на плакатах, касались как личных жертв, так и коллективных усилий общества в борьбе с фашизмом. В таких произведениях, как "Воины Красной Армии, спаси!" и других, сильные образы военных действий освещали отвагу и решительность защитников страны. Художественные техники, используемые в агитационных плакатах, имели своей целью создать максимально понятные и доступные сообщения. Стремление к простоте и прямоте, использование ярких и контрастных цветов, а также примитивизация форм позволяли донести идеи до широких слоев населения, грамотно сочетая художественные и пропагандистские задачи.

Именно поэтому многие из этих плакатов сохранились в памяти народа как культурные артефакты, имеющие художественную ценность, помимо своей первоочередной агитационной роли. Агитационные плакаты предоставляли целый ряд образов, значений и интерпретаций, которые касались не только войны, но и российской идентичности в контексте борьбы против общего врага. В этом контексте культурное наследие войны было переплетено с нацио-

нальными мифами и идеализированными образами советских солдат, что делало плакаты важным элементом формирования общепринятой исторической памяти, а значит, и самоидентификации граждан. Образ советского героя становился универсальным символом представлений о доблести, мужестве и патриотизме, что на протяжении десятилетий влияло на художественную практику и массовую культуру.

Таким образом, советские агитационные плакаты не просто рекламировали идеи, они создавали визуальный код, который повлиял на общественное сознание на долгое время вперед. Оставшиеся в памяти как часть исторического дискурса, они продолжают проекцию, влияя на современное понимание художественного языка и его возможности в контексте социокультурных перемен, которые были вызваны событиями войны. Агитационные плакаты Великой Отечественной войны занимали важное место в панораме художественной практики того времени. Они отражали не только политические и идеологические установки, но и достижения в области изобразительного искусства. Рассмотрение типологии этих плакатов позволяет понять их многообразие и функциональность в контексте войны.

Наиболее яркими представителями агитационного плаката стали работы художников, таких как Дмитрий Моор, Виктор Дени и группа «Кукрыниксы». Первое произведение, которое можно считать символом жанра, — плакат «Беспощадно разгромим и уничтожим врага», созданный 22 июня 1941 года. Он стал образцом мощного патриотического стиля, объединяющего в себе элементы героической риторики и впечатляющих визуальных образов. Такие произведения привлекали внимание, создавали у аудитории чувство единства и стремление к действию. Плакаты варьировались по темам и стилям. Они включали патриотические призывы, работы сатирического характера, направленные на разоблачение фашистской агрессии и жестокости.

Например, сатирические плакаты от группы «Окна ТАСС» ярко иллюстрировали абсурдность военной ситуации и подчеркивали моральные недостатки противника, способствуя повышению морального духа среди советских граждан. К числу значимых тем, навеянных плакатами относится не только борьба с внешним врагом, но и внутренние вопросы. Плакаты, такие как «Усилим фонд народной обороны своим трудовым рублём» и «Больше металла – больше оружия», акцентировали внимание на важности труда и его роли в победе. Они обостряли чувство ответственности каждого человека за общую победу.

Разнообразие графических стилей также играло ключевую роль в восприятии плакатов. Художники использовали высокую степень абстракции и выразительности, что позволяло создавать работу, способную резонировать с чувствами людей. Некоторые плакаты были выполнены в ярких, жизнеутверждающих тонах, подчеркивающих уверенность и силу, в то время как другие прибегали к более мрачным цветам, чтобы показать всю жестокость войны.

Важным аспектом является и роль плакатов в формировании общественного мнения, что произошло через синергетическую работу с другими

средствами массовой информации. Огромное количество плакатов, выступавших в качестве визуального дополнения к газетным статьям и радиопередачам, создавало обширную и мощную систему агитации, способствуя формированию единого патриотического поля. Это позволило создавать у граждан чувство принадлежности к общему делу, усиливая мотивацию как к военной службе, так и к трудовой деятельности на заднем фронте. Художники того времени создали настоящие шедевры, которые не только выполняли свою агитационную функцию, но и стали частью культурного наследия. Многие из этих работ сохраняются в музеях и художественных галереях, продолжают вызывать интерес и восхищение.

Таким образом, агитационные плакаты Второй мировой войны не только выполняли свои прямые задачи, но и являлись значительными произведениями искусства, которые отражали дух времени и художественные замыслы той эпохи. Агитационные плакаты, являющиеся неотъемлемой частью художественного наследия периода Великой Отечественной войны, представляют собой уникальное направление в советском искусстве, которое соединяло в себе элементы пропаганды, эмоционального воздействия и художественного выражения. Эти произведения, в большинстве своем выполненные в выразительных и динамичных формах, не только служили целям агитации, но и оказали влияние на развитие всего художественного языка эпохи.

Плакат как форма изобразительного искусства включает в себя несколько ключевых элементов: яркие и запоминающиеся изображения, лаконичные лозунги, а также использование метафор и контрастных цветовых решений. Художники применяли разнообразные художественные приемы, чтобы привлечь внимание зрителей и донести до них важные социальные и политические сообщения. Основными средствами воздействия были шаржи и карикатуры, которые делали акцент на злободневных темах и побуждали к активным действиям. Изображения плакатов часто носили сильный эмоциональный заряд, порой подчеркивая материнский инстинкт или братскую солидарность, что позволяло максимально эффективно воздействовать на общественное сознание.

Особое внимание в советских плакатах уделялось типографике — шрифты должны были быть читаемыми и лаконичными. Начало 1940-х годов ознаменовалось развитием шрифтовой эстетики, где популярность приобретали ясные и выразительные формы. Каждый шрифт был тщательно подобран таким образом, чтобы способствовать восприятию информации и пробуждать чувства: решительные и грубые буквы символизировали мощь и решимость, в то время как более мягкие линии передавали человечность и защиту.

Важным этапом в развитии агитационных плакатов были "Окна сатиры РОСТА". Эти плакаты, созданные известными художниками и поэтами в 1919-1921 годах, стали основой для дальнейшего развития агитационного плакатного искусства. Они сочетали в себе элементы сценографии и театра, что делало их более доступными для широкой публики и усиливало их пропагандистский эффект. Эти плакаты успешно использовали известные приемы визуальной

культуры, что сказывалось и на последующих работах в жанре. Технологии создания плакатов также эволюционировали.

Художники начали использовать коллаж и сочетать живопись с элементами фотографической графики, что расширяло диапазон их выразительных возможностей. Это позволяло им включать в свои работы исторические события, добавляя элементы документальности и создавая тем самым более глубокую связь с реальностью.

В результате, агитационные плакаты превратились в мощное средство передачи идей и необходимости единства народа. Советские художники применяли разные масштабы фигур и элементы композиции для создания визуальных контрастов, что подчеркивало основные идеи их работ. Они активно комбинировали различные искусства, включая литературу и фотографию, что не только обогащало плакатное искусство, но и способствовало развитию нового художественного языка — социального и политического, отражающего дух времени.

Такой подход привлекал внимание современников и оставлял глубокий след в художественном мире, влияя на будущие поколения творцов. Наконец, агитационные плакаты стали источником вдохновения для всей сферы графического дизайна и рекламы. Эстетика, разработанная в этот период, повлияла на многие направления в искусстве, включая пленэризм, поп-арт и даже современный графический дизайн. Эмоциональная выразительность, яркие контрасты и лаконичность в изображении остались актуальными до сих пор, продолжая вдохновлять новых мастеров в создании визуального контента.

Агитационные плакаты, созданные в СССР во время Великой Отечественной войны, представляют собой уникальное явление, которое не только отражает исторический контекст своего времени, но и оказывает значительное влияние на общественное сознание, формируя патриотические настроения и мобилизуя граждан на защиту Родины. В ходе нашего исследования мы рассмотрели несколько ключевых аспектов, связанных с этой темой, включая исторический контекст создания агитационных плакатов, их типологию, а также художественные техники и стилистические особенности, которые делают их важным элементом визуальной культуры.

Исторический контекст, в котором были созданы эти плакаты, играет решающую роль в понимании их значения. В условиях войны, когда каждая минута была на счету, а моральный дух народа нуждался в поддержке, агитационные плакаты стали важным инструментом пропаганды. Они не только информировали население о текущих событиях на фронте, но и вдохновляли людей на активные действия, призывая к единству и сплоченности.

Важно отметить, что в условиях жестокой борьбы за выживание, плакаты стали своеобразным зеркалом, отражающим страхи, надежды и стремления советского народа. Типология агитационных плакатов также заслуживает отдельного внимания.

Мы выделили несколько категорий, включая плакаты, призывающие к мобилизации, плакаты, направленные на поддержку фронта, а также плакаты,

которые акцентировали внимание на важности тыла. Каждая из этих категорий имела свои особенности и цели, но все они объединялись общей задачей — укрепить дух народа и создать атмосферу патриотизма. Важно отметить, что многие плакаты использовали яркие и запоминающиеся образы, которые легко воспринимались и запоминались, что способствовало их эффективности.

Художественные техники и стилистика агитационных плакатов также играли важную роль в их восприятии. Использование ярких цветов, контрастных форм и выразительных образов создавало мощный визуальный эффект, который привлекал внимание и вызывал эмоциональный отклик. Многие художники, создававшие эти плакаты, использовали элементы народного искусства, что позволяло им находить общий язык с широкой аудиторией. Это сочетание традиционных и современных художественных приемов сделало агитационные плакаты не только средством пропаганды, но и важным элементом культурного наследия.

В заключение, можно с уверенностью сказать, что агитационные плакаты Великой Отечественной войны стали неотъемлемой частью не только исторического, но и культурного контекста своего времени. Они не только выполняли функции информирования и мобилизации, но и способствовали формированию национальной идентичности, укрепляя патриотические чувства и единство народа. Влияние этих плакатов ощущается и в современном искусстве, где многие художники обращаются к их эстетике и символике, переосмысляя их в контексте современных реалий. Таким образом, агитационные плакаты не только отражают историческую реальность, но и продолжают жить в культурной памяти, вдохновляя новые поколения на творчество и самовыражение.

Литература и электронные ресурсы:

1. Бацманова А.И., Иванова Д.К. Искусство плаката в СССР [Электронный ресурс] // obe.ru - <https://obe.ru/journal/vypusk-2021-1-mart/batsmanova-a-i-ivanova-d-k-iskusstvo-plakata-v-sssr/>;
2. Дизайн советских плакатов / Skillbox Media [Электронный ресурс] // skillbox.ru. https://skillbox.ru/media/design/15_sovetskikh_plakatov_s_interesnymi_dizaynerskim_i_priyemami/;
3. История агитационных плакатов времён Великой... [Электронный ресурс] // scienceforum.ru - <https://scienceforum.ru/2022/article/2018028751>, свободный;
4. Научно - исследовательская работа [Электронный ресурс] // eee-science.ru - <https://eee-science.ru/wp-content/uploads/2020/10/18.10.20-нир-плакаты-вов.pdf>;
5. Плакаты Великой Отечественной войны 1941-1945 годов [Электронный ресурс]//cgon.rospotrebnadzor.ru <https://cgon.rospotrebnadzor.ru/istoriya/istoriya-sanitarnogo-prosveshcheniya/iz-istorii-velikoy-otechestvennoy-voyny/plakaty-velikoy-otechestvennoy-voyny-1941-1945-godov/>;
6. Плакаты Великой Отечественной войны. Художники... [Электронный ресурс] // www.monetnik.ru - <https://www.monetnik.ru/obuchenie/istoriya-rossii/agitplakaty-vov-sssr/>;

7. Советский агитационный плакат в период войны [Электронный ресурс] // spbmmrp.ru - <https://spbmmrp.ru/o-muzee/novosti/1001-istoriya-sovetskogo-agitatsionnogo-plakata-2021>;
8. Советские агитационные и политические плакаты 1941-1945гг... [Электронный ресурс] // nsportal.ru - <https://nsportal.ru/ap/library/drugoe/2013/03/29/sovetskie-agitatsionnye-i-politicheskie-plakaty-1941-1945gg> ;
9. Слово как оружие. Агитационные плакаты Великой... [Электронный ресурс]//project202017.tilda.ws - <https://project202017.tilda.ws/page11134962.html>;
10. Советские плакаты: разновидности и особенности — Дзен [Электронный ресурс] // dzen.ru - https://dzen.ru/a/zggh_mk6vursb7c5.

Marat A.K., Mukhtarova G.S.

HIPPOS GENRE IN WORKS OF MODERN KAZAKHSTAN PAINTING

Marat A.K.,

Мухтарова Г.С., кандидат философских наук, профессор

ИППИЧЕСКИЙ ЖАНР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСТАНСКОЙ ЖИВОПИСИ

Иппический жанр занимает особое место в изобразительном искусстве Казахстана, отражая глубинные культурно-исторические корни казахского народа. Этот жанр охватывает как реалистичные изображения лошадей, так и сюжетно-тематические композиции, которые демонстрируют их силу, грацию и взаимодействие с человеком. Лошадь в традиционном мировоззрении казахов - это не просто средство передвижения, а тотемный символ, имеющий глубокие исторические корни отражающиеся в мифологии, фольклоре, а также в обычаях и традициях народа.

Конь занимает особое место в номадической культуре казахского кочевья, представляя собой многообразие символических значений. Этот образ был ассоциирован с различными аспектами человеческой жизни, от физической силы до духовной свободы. В эпических и поэтических произведениях разных эпох образ коня подчеркивает величие и могущество героя, будь то это воин или мифологический персонаж.

Актуальность темы связана с различными интерпретациями и многообразием иппического жанра в современной казахстанской живописи.

Образ коня часто связан со свободой и движением. Лошадь имеет непосредственное значение в формировании конной степной культуры, а именно кочевого образа жизни.

Свидетельством этому является тот факт, что на территории древнего Казахстана впервые произошел процесс одомашнивания лошади. Одной из таких древних культур являлась - Ботайская культура. Ботай - это уникальное в мире поселение ранних коневодов Евразии. Поселение Ботай находилось на правом коренном берегу реки Иман-Бурлук в Айыртауском районе Северо-Казахстанской области РК. Как пишет исследователь Зайберт В. Ф. «Истоки

коневодства мы находим в предыдущей эпохе неолита, когда рыболовы и охотники перешли к более оседлому образу жизни, начали трудиться совместно. Первый этап - приручение лошади, относился именно к этому периоду. Со временем люди научились разводить лошадей. Это было вторым этапом одомашнивания лошади. В 4 - 3 летиях до н.э. климат степей был более влажным и растительность более богатой. В соответствии с некоторыми данными палеонтологов и исследований почв трава достигала 2 метров в высоту. В то время здесь обитали миллионы лошадей. Естественно, большинство лошадей были дикими...Здесь были найдены более 10 тыс.кв.м с около 100 жилищами, выявлено более 300 тыс. артефактов и много сотен тысяч костей из которых 99,9% принадлежат лошадям. Жилища расположены по всей территории поселения. На поселении Ботай обнаружено большое количество хозяйственных построек, очагов, котлованов, костей, инструментов, так как в этой местности близ воды, производилась обработка шкур. Жилища расположены в основном, в центре поселения» [1].

Вместе с тем о существовании развитой конной культуры на территории древнего Казахстана свидетельствуют захоронения останков лошадей и их изображения, найденные в Берельских и Пазырыкских курганах. Берельские и Пазырыкские курганы представляют собой важные археологические памятники, относящиеся к эпохе раннего железного века (I тыс. до н.э.). расположенные в Восточном Казахстане, эти курганы являются свидетельством развития кочевой культуры и социального устройства скифо-сарматских племен. Берельские курганы известны своими богатыми погребениями, в которых обнаружены не только орудия труда и предметы быта, но и уникальные артефакты, связанные с коневодством. Находки, включая изделия из золота и другие драгоценные вещи, свидетельствуют о высоком уровне материальной культуры и сложных ритуалах, связанных с погребением знати [2].

«Пазырыкские курганы, находящиеся в Алтайском регионе, также знамениты своими захоронениями и мумифицированными останками, включая останки лошадей, что подтверждает их роль в погребальных обрядах. Эти курганы дают ценную информацию о социально -экономических отношениях и культурных традициях древних кочевых народов» [3].

В традиционной культуре казахов лошадь занимала исключительное место среди домашних животных, что отражается в ряде обычаев и ритуалов. Для выкупа невесты в качестве калыма часто выплачивалось определенное количество лошадей, варьирующееся от 9 до 47 голов, что подчеркивает значимость этого животного в семейных и социально - экономических отношениях.

Особое внимание уделяется также ритуалам, связанным с рождением и воспитанием детей. При перерезании пуповины новорожденного мальчика её заворачивают в ткань и привязывают к гриве жеребца или рогам барана-производителя, что символизирует надежду родителей на то, что их сын станет опытным скотоводом. В отличие от этого, пуповина девочки хранится в сундуке, что предполагает, что она будет развивать навыки рукоделия.

Важным элементом является ритуал «тусау кесер», который осуществляется при первых шагах ребенка. Его ноги привязываются к конской волосинке, после чего старший или авторитетный человек в ауле разрезает её ножницами. Этот обряд символизирует надежду на быстрый и уверенный рост ребенка.

Когда мальчику исполняется три года, ему начинают обучать верховой езде, используя специальное седло «ашамай», предназначенное для детей. Это свидетельствует о том, что верховая езда является важной частью казахской традиции и культуры, и обучение верховой езде начинается с раннего возраста.

В казахском пантеоне духов Камбар-ата занимает особое место среди покровителей животных. В отличие от других животных, таких как верблюды-Ойсылкара, корова-Зенгибаба, баран-Шопан-ата и козы-Шекшек-ата, Камбар-ата ассоциируется непосредственно с лошадьми и занимает центральное положение в мифологических представлениях казахского народа. В молитвах и благословениях, известных как «батасөз», Камбар-ата часто упоминается как покровитель, обеспечивающий благополучие и удачу в животноводстве [4, с.25].

В устной литературе народа лошадь имеет свое особенное место. Для народа лошадь имела сакральное значение. Считалось, что конь является верным другом человека в этом мире, также конь сопровождает его и после смерти, на небесах. Казахский народ вел кочевой образ жизни. Для волевого, кочевника, воина конь обязательный атрибут. Поэтому многие сказки, эпосы, пословицы и поговорки связаны с конем.

В исследовании Р.С.Липец «Образы батыра и его коня в тюркско-монгольском эпосе» отмечается наличие неразрывной почти мистической связи между всадником и его боевым конем, значение для батыра незаменимого, умного, преданного и такого прекрасного животного. В казахских народных сказках, таких как «Шубарат», изображается конь, обладающий исключительной быстротой, которая превосходит скорость ветра. В сказке говорится, что усталые лошади не могли подняться на гору, но Шубарат, вытянувшись «как струна», без труда достиг вершины, став победителем. Данное событие стало основанием для наименования горы в честь этого быстрого скакуна. В другой сказке, «Тельконур», описывается конь с поразительной красотой и грацией, который танцевал под звуки музыки. Кроме того, в этой сказке подчеркивается невероятная скорость Тельконура, когда он, вскочив с седока, стремительно мчится через реку Жайык, и прежде чем кто-либо успел заметить, уже отряхивает воду на другом берегу. Этот образ коня, обладающего необычайной быстротой и грацией, отражает более глубокие символические значения, которые приписывались лошади в культуре [5].

Конь занимает важное место в истории искусства, символизируя широкий спектр значений. Этот образ ассоциируется с различными аспектами человеческого существования, включая физическую мощь и духовную свободу. В произведениях искусства разных эпох изображение лошади акцентирует величие и силу персонажа, будь то реальный воин или мифологический образ.

Образ коня также часто ассоциируется с концепциями свободы и динамики, подчеркивая его связь с движением и стремлением.

В живописи и скульптуре конь часто изображается в движении, что символизирует динамику, энергию и жизненную силу. Часто конь выступает, как центральный элемент композиции, подчеркивая динамику и экспрессию. Художники изображали коней в драматических сценах битв, охот и мифологических сюжетах, передавая движение и напряжение. Такие картины не только демонстрируют мастерство художника в передаче анатомических особенностей животного, но и создают сильные символические образы. Существуют художники, чьи работы, посвященные лошадям вызывают особый интерес у зрителя.

Одним из них является казахстанский художник живописец, график, автор эмблемы года поддержки культуры, публицист, деятель культуры Республики Казахстан - Женис Какенулы, известный своими яркими и выразительными работами, в которых лошадь выступает не только как объект изображения, но и как символ свободы и национальной идентичности. В одной из его наиболее известных картин входящую в серию «Семантика скакуна» изображается гармоничное взаимодействие человека и лошади, выражающее силу и свободу. В этой работе художник передает динамичную атмосферу степи, где лошадь становится символом не только природы, но и культурного наследия изображены вертикальные полосы баскура и др. В данной работе используются яркие, насыщенные цвета, подчеркивающие стремительность и мощь этих животных, а также их связь с кочевым образом жизни (см. рис.1).



Рисунок 1.
Женис Какенулы
«Семантика скакуна»,
холст/масло

Известная казахстанская художница, кавалер ордена «Курмет», галерист - Лейла Махат в своих работах часто обращается к традиционным мотивам и символам. Одним из постоянных мотивов который присутствует в каждой из ее выставок - это образ лошадей и куланов. Серия картин с образами лошадей представлены каждый раз в новой интерпретации и цветах, таких как синий, красный, черный, где ярко-красный



Рисунок 2. Лейла Махат
«Серия картин с образами лошадей»,
холст/масло

фон доминирует, а лошади изображены на переднем плане, представляет собой мощное визуальное и эмоциональное высказывание. Красный цвет, используемый как основа композиции, символизирует энергию, страсть и жизненную силу. Лошади, будучи центральным образом, передают движение, свободу и величие природы, что характерно для эстетики художницы (см. рис.2).

Заслуженный деятель Казахстана, художник - живописец, профессор КазНАИ имени Т.К. Жургенова Жумақын Қайрамабаев известен своей способно-

стью создавать метафорические и эмоциональные образы, передающие силу и красоту степи через символику. Его картины часто отличаются экспрессивными мазками и мастерским использованием цвета, что делает их легко узнаваемыми.

«В 2023 году в Государственном музее искусств РК имени А. Кастеева прошла выставка «След Ангела», посвященная творчеству Жумақына Кайрамбаева. Экспозиция включала работы самого мастера, его учеников и приглашенных художников. Название «Izder» отсылало к казахской традиции, где отпечаток конского копыта символизировал защиту и энергию родной земли. Лошадь стала главным образом выставки, а произведения демонстрировали разнообразие жанров - от реализма и модернизма до абстракции и поп-арта. Выставка объединила поколения художников и подчеркнула связь традиций с современным искусством» [6].

Его картина «Путник» отражает глубокие философские размышления художника о жизненном пути, традициях, и связи с родной землёй. Работа насыщена символизмом, характерным для творчества мастера, где лошадь занимает центральное место, как воплощение духа казахской степи. В картине органично соединяются элементы национального мировосприятия и современного художественного подхода, подчеркивая гармонию человека и природы (см. рис.3).



Рисунок 3. Жумақын Кайрамбаев «Путник», холст/масло

Следующий современный казахстанский художник Алмас Оракбаев создает мощные и выразительные композиции, в которых лошадь часто выступает, как символ силы и мужества. Его картина



Рисунок 4. Алмас Оракбаев «Ағын»

«Ағын» представляет собой глубокое художественное высказывание, в котором сочетаются элементы символизма и экспрессивного восприятия казахской степи. В этой работе художник изображает динамичное движение - как физическое, так и духовное. Тема лошадей, традиционно присутствующая в творчестве Оракбаева, может быть основным символом этой картины, указывающим на свободу, стремление к высшему и преодолению барьеров (см. рис.4).

Иппический жанр в произведениях казахстанских художников - живописцев представляет собой уникальное художественное явление, в котором отражается тесная связь традиционной культуры и современного искусства.

Творчество таких мастеров, как Женис Какенулы, Лейла Махат, Жумақын Кайрамбаев и Алмас Оракбаев, демонстрирует значимость образа коня, который становится центральным элементом их художественной выразительности. Этот образ воплощает не только эстетические аспекты, но и глубокую историко-культурную и тотемную символику, связанную с культом коня в казахской традиции.

Обращение к материалам Ботайской культуры, археологическим находкам Берельских и Пазырыкских курганов, а также изучение обычаев и обрядов, связанных с конем, позволяют расширить понимание символики и значимости этого образа в культуре Казахстана.

Образ коня, присутствующий в героических эпосах, народных сказках и литературных произведениях, продолжает оказывать влияние на формирование культурной идентичности и художественного самосознания казахского народа.

Таким образом, иппический жанр в современной казахстанской живописи является не только эстетическим феноменом, но и культурным мостом, связывающим прошлое, настоящее и будущее. Он способствует сохранению и переосмыслению национального наследия, укрепляя его значение в глобальном художественном контексте.

Литература:

1. Памятники истории, археологии и культуры. Сайт РГУ «Государственный национальный природный парк Кокшетау». <https://gnppkokshetau.kz/pamyatniki-prirody-i-obekty-istoriko-kulturnogo-naslediya/pamyatniki-istorii-arheologii-i-kultury/>
2. Сарымсаков Т. «Берельский курган: сакрализация лошади в древней кочевой культуре. Казахский исторический обзор», 2016. стр.30.
3. Хан С. Пазырыкская культура и ее значение в изучении кочевых племен Центральной Азии. Центральноеазиатский журнал социальных наук, 2011, 2(2), стр.64.
4. Тохтабай А.У. «Культ коня у казахов» Алматы: 2004. - 124 с.
5. «Образ крылатого коня в устной литературе». сайт Литературный портал. [/https://adebiportal.kz/ru/news/view/obraz-krylatogo-konia-v-ustnoi-literature18882](https://adebiportal.kz/ru/news/view/obraz-krylatogo-konia-v-ustnoi-literature18882)
6. «По следу ангела». - сайт Эксклюзив Ресурс для профессионалов. [/https://exclusive.kz/po-sledu-angela/](https://exclusive.kz/po-sledu-angela/)

Mareyeva Yelena, Zhukenova Zhazira

THE MEANING OF ALLEGORICAL IMAGES IN MODERN PAINTING OF KAZAKHSTAN AND FOREIGN COUNTRIES

Мареева Е.С.,

Жукенова Ж.Д. доктор PhD, доцент

ЗНАЧЕНИЕ АЛЛЕГОРИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА И ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

Художественный прием аллегории широко изображается в искусстве со времен античности. Он находит свое применение в сфере театра, литературы, изобразительного искусства. Аллегория издревле изображалась людьми искусства прежде всего для того, чтобы передать незримые понятия: эмоции, чувства, времена года, а также косвенно намекнуть на актуальные проблемы общества. Каковы отличительные особенности изображения художественного приема аллегории в искусстве Казахстана, в чем заключается отличие от изображения его в искусстве зарубежных стран?

Термин «аллегория» известен человечеству с I века до нашей эры и образуется от слова «allegoria», что в переводе с древнегреческого языка означает «иносказание». Впервые этот термин стали использовать античные риторы, такие как древнегреческий философ-эпикурец Филодем из Гадары и древнеримский философ-стоик Луций Аннет Корнут. Однако, употребление самого понятия существовало ранее у древних греков и было связано с философской практикой толкования древних поэтических текстов. Относительно же живописи принято считать, что художественный прием аллегии был использован при изображении настенных росписей и фресок из Помпей, Стабии, Геркуланума, Боскореале и Оплонтис. Однако, наибольшего распространения этот художественный прием достиг в эпоху барокко, когда появилась разновидность натюрморта «ванитас», где каждый элемент является своеобразной аллегорией.

Художественный прием аллегии и ныне широко используется в изобразительном искусстве разных стран, в том числе в живописи Казахстана. Примечательными в плане изображения аллегии являются полотна казахстанского художника Алмаса Оракбаева. Его картины примечательны тем, что автор в них умело сочетает современные художественные тенденции и казахские национальные традиции, культуру. Довольно часто в своих произведениях Алмас Оракбаев передает образы, выходящие за рамки буквального. Художник обращается к вечным темам, среди которых человеческие ценности, духовность, история и природа. Творчество художника обращено к национальным мотивам, к числу которых относятся изображения степи, юрт, лошадей, а также казахских национальных орнаментов. Все это представляет собой аллегию уклада жизни, философии и мировоззрения казахского народа.

Следует также отметить, что художественный прием аллегии в творчестве казахстанского живописца служит способом обращения к историческим событиям и социальным темам. Так, например, изображения образов кочевников и степи олицетворяют свободу и поиск идентичности. Зачастую художественные произведения Алмаса Оракбаева представляют собой отображение духовного путешествия человека. Посредством неких метафорических образов живописец исследует темы бытия, борьбы между материальным и духовным, а также темы единства и взаимодействия человека и природы.

Ярким примером изображения аллегии в творчестве Алмаса Оракбаева является картина «Миграция», написанная в 2016 году (рис.1). Данное полотно является отображением сложности человеческой судьбы, исторических перемещений и размышлений художника о принадлежности, потере и поиске нового. Главным персонажем картины «Миграция» является фигура всадника без головы. Она представляет собой олицетворение утраты собственной идентичности и своих корней, связей с предками. Также она может являться аллегорией людей, которые вынуждены в силу независящих от них обстоятельств покидать родные земли, утрачивая при этом ощущение собственной самобытности. Необходимо сделать акцент на отсутствии у всадника головы – это является указанием на потерю собственного «я» в процессе миграции.

В данном произведении Алмас Оракбаев затрагивает национальный мотив, который представлен в образе лошади, являющейся священным животным в казахской культуре. Традиционно образ лошади является олицетворением свободы, движения, перехода. В контексте данного произведения она несет некий груз. Не исключено, что этот груз обозначает бремя, которое несут мигранты, покидая родные земли в поисках лучшего будущего. Стоит также отметить изображения черепов животных на переднем плане – они могут являться аллегорией разрушения, смерти, которые, в свою очередь, сопровождаются с перемещениями, как физическими, так и духовными. Черепа, таким образом, усиливают идею жертвенности в процессе миграции.

Немаловажным является также и колорит этого полотна. В данном произведении преобладают темные оттенки, в результате чего создается атмосфера бессилия, безысходности, тревоги и некой неопределенности. Колорит картины усиливает драматизм сюжета и настроения, которое стремился передать Алмас Оракбаев.

Еще одним примечательным в аллегорическом плане художественным произведением Алмаса Оракбаева является полотно «Поток» (рис. 2), написанное в 2016 году. Эта картина представляет собой аллгорию внутренней силы человека, его стремления к свободе. На полотне изображена фигура человека, обнимающего лошадь. Объятие служит олицетворением единства между человеком и животным, а также взаимосвязи и гармонии.

Лошадь, традиционно олицетворяющая свободу, в контексте данного произведения является аллегорией спокойствия. Образ человека же олицетворяет стремления и эмоции.

Колорит картины состоит из темных красок и оттенков, из-за чего создается напряженная атмосфера и настроение. Однако, светлый поток в центре композиции представляет собой аллгорию надежды, пути к просветлению и освобождению.



Рис. 1 «Миграция», А.Оракбаев, 2016

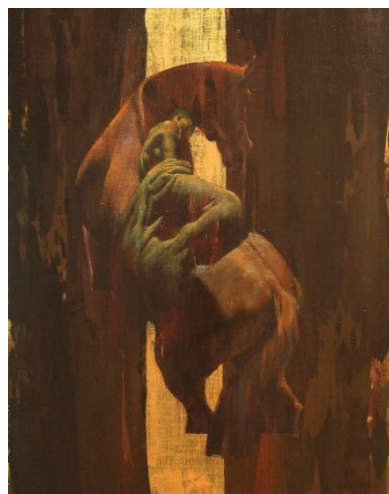


Рис.2 «Поток», А.Оракбаев, 2016

Художественный прием аллгории широко изображается в творчестве зарубежных стран. Примерами изображения подобных образов могут послу-

жить картины современной канадской художницы Анны Вейант. Анна Вейант является самой молодой художницей, чье творчество представляет небезызвестная галерея «Gagosian». Художница сочетает в своих картинах влияние современной массовой культуры и голландского Золотого века. Анна Вейант находит свое вдохновение в картинах голландских старых мастеров, где мастера изображают женщин в созерцательных состояниях, а также в творчестве современных художников таких как, к примеру, эпатажный американский художник Джон Каррен. Художница отмечает, что все ее картины «автобиографичны». Анна Вейант утверждает, что цель ее творчества такова: «Представить свои воспоминания и себя не как художник, а как обычная современная девушка» [4]. Полотнам художницы присуща живописная техника, манера теневризма, которая зародилась еще в эпоху Рима в XVII веке под влиянием живописи Караваджо. В основе этой живописной манеры лежит работа с эффектами тени и света, техника характеризуется глубокими тенями и ярко выделенным контрастом между темными и светлыми областями. По своей сути – это композиционная техника, благодаря которой художник может сильно осветить и выделить одну или несколько областей, причем некоторые области картины остаются полностью темными. Данная живописная манера помогает «оживать» картинам Анны Вейант. В своих полотнах она достигает света, тени, торжественности и юмора. В творчестве канадской художницы встречаются как натюрморты, так и портреты девушек. Однако, все картины объединяет общий колорит – приглушенные цвета сепии, благодаря которым у зрителя невольно возникает чувство тревоги. Художница отмечает: «Во время учебы в колледже я защитила диссертацию о подростковом возрасте и о драме отношений. Думаю, я бы могла сказать, что мое творчество всегда было отражением меня и тех вещей, через которые я прошла» [4].

Примером изображения художественного приема аллегории в творчестве Анны Вейант является картина «Свободный винт», написанная в 2020 году (рис. 3). На создание этого полотна Анну Вейант вдохновила серия работ «Кричащие женщины» американской художницы Эллен Беркинблит. На картине изображена ухмыляющаяся девушка, удивительно похожая на саму художницу, сидящая в баре. Героиня держит бокал вина и обращается к подруге, хладнокровно положив голову на согнутое запястье, на котором можно заметить жемчужный браслет. Автор вновь обращается к психологическим проблемам, которые называет «маленькими травмами» девичества. На первый взгляд зритель может решить, что у персонажа картины все хорошо, однако, позже он замечает стеклянный взгляд и улыбку, полную фальши, сама же девушка воспринимается скорее расстроенной, нежели счастливой. Таким образом, картина «Свободный винт» является своеобразной аллегорией отчаяния и одиночества.

Еще одним примером изображения художественного приема аллегории в творчестве Анны Вейант является картина «Падающая девушка», написанная в 2020 году (рис. 4). Художница использовала в качестве основы черно-белую иллюстрацию Эдварда Гори в стиле макабр. Макабр представляет со-

бой аллегорический сюжет изобразительного искусства Средневековья – один из вариантов изображения бренности бытия.



Рис. 3 «Свободный винт»
А. Вейант



2020 Рис. 4 «Падающая девушка»
А. Вейант, 2020

Эдвард Гори изобразил девочку Эми, которая, спотыкаясь на лестнице, падает. Анна Вейант преобразовала и развила этот образ. Эдвард Гори изобразил своего персонажа в бесформенном платье, в следствие чего героиня похожа на приведение. Анна Вейант же изобразила более формальный наряд. Художница нарисовала только лишь бюст героини, сделав акцент на эмоциях и выражении лица. Поза девушки вполне естественна: испуганная, она падает головой вниз с лестницы. Как говорила сама художница в интервью журналу «AUTRE»: «Даже в платье Balenciaga все еще есть шанс, что вы можете «спуститься» головой вниз по лестничному пролету с бокалом шампанского» [5]. Посыл картины таков, что никакая манерность не может уберечь человека от неловкой ситуации.

Подводя итоги, следует отметить, что аллегория является весьма распространенным художественным приемом и широко изображается в искусстве современности. Несмотря на различия в культуре и мировоззрении отдельных стран и людей, художественный прием аллегории в целом сохраняет принципы и особенности изображения. Стоит отметить, что для казахстанского изобразительного искусства, в отличие от зарубежного, характерно изображение аллегорических образов с целью передачи национального мотива – очень многие художники посредством аллегории отображают культуру, традиции и обычаи казахского народа, некие исторические события. Характерной чертой художественного приема аллегории в творчестве казахстанских художников является связь современных художественных тенденций и направлений с национальной культурой, историей – аллегорические образы часто изображаются абстрактными, концептуальными с целью поиска баланса между сохранением национального культурного наследия и открытостью для мировых культурных влияний. Казахстанские художники стремятся выразить в своих произведениях некие социальные идеи, глубокие философские смыслы, а также личные переживания. На современном этапе, как для зарубежных, так и

для казахстанских художников характерно использование данного приема с целью изучения сложных вопросов, к числу которых относятся, к примеру, национальная идентичность, экологические и социальные проблемы (социальное неравенство, темы преступности, бедности, войны и мира, истребления редких животных, тема пагубного влияния человека на окружающую среду), проблемы гуманности и человечности. В частности, для зарубежного изобразительного искусства характерно поднятие и освещение посредством аллегории тем: гендерного и расового равенства (творчество Кэри Джеймс Маршалла), ментального здоровья, подростковых проблем (картины Анны Вейант), становления и развития личности в условиях современного мира, тема одиночества (полотна Питера Дойга).

В целом же, аллегория позволяет художникам более завуалированно донести до зрителя свою мысль, а также намекнуть на актуальные общественные проблемы. Благодаря художественному приему аллегории произведение становится более интересным и глубоким, что, несомненно, влияет на его художественную ценность.

Литература:

1. Баттистини М. Символы и аллегии. - Реутов: Омега, 2008. – 384 с.
2. Картунова Н.Д. Знаки, символы и аллегии в искусстве. Как понимать и разбираться. - Москва: АСТ, 2023. – 192 с.
3. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. - Москва: Искусство, 1965. – 374 с.
4. Meet the rising star of the New York art world // COVETEUR URL: <https://coveteur.com/2020/10/27/anna-weyant-artist/> (дата обращения: 25.09.24)
5. The credible image: an interview of Anna Weyant on the occasion of her solo exhibition loose screw // AUTRE URL: <https://autre.love/interviewsmain/2021/3/5/anna-weyant> (дата обращения: 27.09.24)
6. Хазбулатов А., Тэйлор П. М. Художники современного Казахстана. - Астана: Казахский научно-исследовательский институт культуры, 2018. – 264 с.

*Shynarbek Nazerke,
Assylbekova A.M.*

ORNAMENTS TULIP MOTIF IN KAZAKH ILLUSTRATIONS AND ISSUES OF THEIR VARIATION

*Шынарбек Н.М.,
Асылбекова А.М., өнертану кандидаты, профессор*

ҚАЗАҚ ТҮСКИЗДЕРІНДЕГІ ҚЫЗҒАЛДАҚ МОТИВІНДЕГІ ӨРНЕКТЕР ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ ТҮРЛЕНУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Халық қолөнерінде ою-өрнек негізгі өнер тілін атқарғаны сан ғасырдан бері белгілі. Қазақ ою-өрнегін көптеген ғалымдар 4 топқа классификациялайды: геометриялық ою-өрнектер, жануар тектес, яғни зооморфты өрнектер,

ғарыш элементтерін бейнелейтін космогониялық ою-өрнектер және өсімдік тектес ою-өрнектер. Кейбір ғалымдар тұрмыстық құралдардың мотивтері бойынша ою-өрнектер және антропоморфты ою-өрнектерді қоса қарастырады [1]. Көптеген халықтардың өнерінде кең таралған өсімдік өрнектердің жіктеліп зерттелуі қазақтың сәндік-қолданбалы өнері мен этнографиялық, өнертанушылық, мәдениеттанушылық зерттеулерінде зооморфты өрнектерден тыс қалып жатады.

Түрленуі мен таралуына байланысты өсімдік өрнектердің бірнеше сақталып қалған атаулары бар, дегенмен де олар әлі де жеке зерттелуі керек. Қошқармүйіз сынды кең таралған зооморфтық ою-өрнектің сан түрлі өзгеріске ұшыраған вариацияларын көбіне киіз сырмақтардан, текеметтерден кездестірсек, өсімдік өрнектердің бар мүмкіндігі кесте өнерінде кеңінен ашылады. Батыс қазақстан жерінде көп сақталған алтындап, зерлеп кестелеу өнерінде өсімдік өрнектердің бейнесін көптеп кездестіруге болады, дегенмен мақала кесте өнерінің біз кесте деп аталатын түрімен кестеленетін тұскиіздердегі (немесе тұскесте) өсімдік өрнектердің түрлері, олардың жіктелуі мен форма түзуші аспектітеріне және зерттелу тарихына тоқталады.

Тұскиіз – сырты түгел кестеленетін сәндік бұйым. Ұзатылған қыздың жасауына кірген, киіз үйдің сәнін ашып тұратын болған. Сәнін ашқаны сөзсіз оның сан түрлі ою-өрнектері. Бұл бұйымды әдетте болашақта тұрмыс құратын қыздар өздері жастайынан кестелеген, ал кейін аналары балаларына арнап кестелеп қалдыратын болған.

Тұскиізде өсімдік өрнектер жиі кестеленеді, олар жеке не мүйіз оюлармен ұласа бейнеленуі мүмкін. Өсімдік өрнектерді жеке жіктемес бұрын оның мүйіз өрнектерден нақты айырмашылығын ажыратып, қай кезде жеке дара, ал қай кезде зооморфты мотивтермен араласып, шебердің ұшқырлығына орай өзінің атаулық ерекшеліктерінен алыстап, бір композиция құратынын алда әлі де зерттеу керек.

Тұскиіздерде кездесетін негізгі өсімдік немесе көгеріс ою-өрнектердің қатарына қызғалдақ, алма гүл, бадана гүл, жұлдыз гүл, өкшегүл, мақта, үш жапырақ, ағаш ою, бадам, дән, бидайша және бүршік оюларды т.б. жатқыза аламыз. Ғылыми жұмыста осы өрнектердің арасында қызғалдақ гүлінің мотивіне баса назар салынатын болады.

Қызғалдақ – тұскиіздерде жиі кездесетін гүлді өрнек. Бұл өрнектің қолданылуы қазақ халқының эстетикалық талғамын, табиғатқа деген сүйіспеншілігін және рухани құндылықтарын көрсетеді. Байтақ даламызда бұрыннан өсетін қызғалдақ қазақ мәдениетінде ерекше мәнге ие, оның мағынасы сәндік-қолданбалы өнерде және дәстүрлі дүниетанымда терең тамырын жайған. Қызғалдақ – көктемнің, жаңарудың және табиғаттың қайта тірілуінің белгісі. Халқымыз үшін қызғалдақ сұлулық пен нәзіктіктің белгісін де білдірген. Тұскиіз ұзатылатын қызға арнап жасалатын болған соң қызғалдақ секілді гүлді өсімдік бейнелерінің көптеп қолданылуында қисынды байланыс көре аламыз.

Қызғалдақ өрнегі, жалпы көптеген өсімдік мотивтері қазақ ою-өрнектеріне тән симметриялық пен ырғақтылықты сақтайды, гүлдердің бейнесі оюларда көбінесе екі жағынан түзу симметриялы түрде беріледі. Осылайша қызғалдақ нақты гүлдің бейнесінен гөрі, оның стилизацияланған түрін көрсетеді. Бірақ көп өсімдік өрнектер тек сабақ, жапырақ түрінде көрсетілсе, қызғалдақ әдетте тура бейнеленеді.

Мәселен, Ә.Қастеев атындағы музей қорында сақталған Талдықорған облысына жататын Бейсенбаева Айша атты шебер кестелеп қалдырған тұскиізге назар салсақ (1-сурет) тұскиіздің розет түріндегі табақ оюлары төртке бөлініп әрқайсына қызғалдақтар кестеленгенін көре аламыз. Қызыл түсті жіппен шымқай кестеленген қызғалдақтар тұскиіздің негізгі композициялық нүктесі ретінде берілген [2]. Тұскиіздің жиегіне және ортасындағы қызыл матасымен тұстасқан жеріне мүйіз және өсімдік өрнектері араласқан қызыл, ақ, сары түстегі желі өрнектер кестеленген.



*1-сурет. Тұскиіз. XX ғ. ортасы, Талдықорған облысы.
Халық шебері Бейсенбаева Айша. 94-қ*

Тұскиіздің өзінде Талдықорған, Жетісу өңіріне тән ерекше белгілерін көре аламыз. Қою қара түсті барқыт матаға қызыл, сары, ақ, қоңыр сынды шектеулі палитрадан тұратын, салмақты, табиғи түстер гаммасы әр өрнектің көркін ашып, бір-бірімен ұласа жалғасқан.

Бұл үрдіс қай уақыттан бері белең алғанын тап басып айту қиын, дегенмен көп ғалымдардың айтуы бойынша қазақ халқында өсімдік өрнектердің бейнеленуі 19 ғасырда кеңірек тарала бастағанын жазып өтеді. С.М. Дудин кестелеу өнері қазақтарға өзбек халқынан келген, ал өзбектерге парсылардан келген деп жазып өткен. Зерттеуші бұл тұжырымды стильдендірілген өсімдік өрнектердің таралуымен тікелей байланыстырады, өзбек өнерінің әсеріне ұшырағанмен, өзіндік ою-өрнек ерекшеліктеріне қарай бағытталғанын атап өтті [3]. Бұл пікірді қызғалдақ мотивін талдау арқылы дәйек келтіріп көрелік. Өзбек халқында көкнәр, жыланқияқ (ирис) секілді гүлдер көбінесе шынайы түрде бейнеленсе, өзбекше “лола” деген атаумен белгілі қызғалдақ гүлі қазақ кесте өнеріндегі қызғалдақтар секілді жекеленіп бейнеленбей, розет түрінде ірі етіп кестеленеді. Бұл Самарқан кесте өнеріне тән үрдіс. Ал қызғалдақтың шынайы мотив түрінде бейнеленуін өзбек өнертанушысы Э. Гюль өзбек халқынан гөрі далалы жерді мекендеген көшпелі

халықтарға дән үрдіс екендігін жазып өткен. Риппон Босвелл аукцион үйіндегі Шахрисабз өңіріне жататын XIX ғасырдың екінші жартысына тән сюзанеде бейнеленген ірі боп келген қызғалдақтар мотивіндегі өрнектер қоңырат тайпасынан шыққан шеберлердің жұмысы болуы мүмкін екендігін жазып өткен болатын [4; 154 бет]. Бұған қарап біз қазақ халқында өсімдік өрнектерді бейнелеп, кестелеуінің өзіндік сыры мен тарихы жатқанын, жалпы тек өзбек т.б. отырықшы халықтардан ғана таралмаған болуы мүмкін екендігін түсінеміз. Сонымен қатар Қазақстан жері әуелден бері “қызғалдақтар отаны” деп те саналып келгені белгілі. Елімізде басқа жерде кездесе бермейтін қызғалдақтың 35-40 түрі таралғанын ескерсек [5], қазақ халқы осы күнге дейін тек мүйіз өрнектерді бейнелеп, өсімдіктердің бейнесін түрлі бұйым бетіне түсірмеді деген пікір сауал тудыру керегі анық.

Суретші-зергер, коллекция жинаушы С. Башировтың айтуы бойынша Талдықорған өңірінен алынған бұл тұскиіздің өрнегі (2-сурет) күрделі көгеріс өрнектерімен көздің жауын алады. Тұскиіздің қасы мен көлі күрең қызыл барқыт матадан тігілсе, ою жүргізілген қара барқыттан тігілген. Көлі мен қорғанының маталарының арасына алтын зертаспа оқаланған, ал қорғаны мен қасының арасына алтын шашақтар тігілген. Тұскиіздің қорғаны екі бөліктен тұрады: көліне қоршай шаршы оюлар кестеленсе, оның айналасын желі оюлар жүргізілген. Шаршы ою күрделі өсімдік өрнекті композицияда құралған: әрқайсының ортасында төрткүл оюы кестеленіп, төрткүлдің ойысына үшжапырақты ою салынған, ары қарай солардың ары қарай жалғасып күрделендірілген қызғалдақ гүл шоқтары кестеленген. Қызғалдақтардың әрқайсын жіңішке сабақты оюлар әсемдеп, әрқайсының ұшына кішкене өркендер кестеленген. Өрнекті шаршы пішімге келтіру үшін бос қалған тұстарына да шағын өсімдік өрнектер кестелеп шыққан. Шаршы оюлардың кестеленуі жоғары шеберлікпен жүзеге асқан. Бұндағы қызғалдақ гүлінің мотиві тұскиіздің желі оюында да кездеседі. Қызғалдақтың айналасын сабақтары теріс пішіндегі жүрекше тәрізді қоршай кестеленіп, ары қарай ұзара түсіп бір-бірімен байланысқан, бірақ қиылыспайды. Әр қызғалдақтың арасына қанық қызғылт түспен күлтелі гүл оюы кестеленген.



*2-сурет. Тұскиіз. XX ғ. Халық шебері.
С. Башировтың жеке коллекциясынан (фото автордан)*

Тұскиіз өзінің ерекше түстік шешімімен көзге түседі. Мұнда қызғылт, күрең қызыл, күлгін, көк, жасыл сынды түсті жіптер қолданылған. Қызғалдақтар қызғылт түспен кестеленсе, сабақтары жасыл мен күлгін түстерді қатарлап кестелеген. Бұл тұскиіздің өсімдік өрнектерінің құрылымына қарап, оның нағыз жоғары деңгейде орындалған жұмыс екенін, әрі ою-өрнекті зерттеудегі назар салуға лайық, жаңа ізденістерді тудыратын жұмыс екенін байқаймыз. Тұскиіздің нақты атрибуциясы белгісіз болғанымен оның қытай қазақтарының арасында таралған тұскиіздермен де ұқсас боп келеді.

Қызғалдақ сияқты гүлді өрнектердің мотивтері Қытайдағы қазақ халқының колөнерлік бұйымдарында жиі кездеседі. Бұл өңірдегі шеберлердің жұмысында сан түрлі өрнектердің көздің жауын алар композициясын кезіктіре аламыз [6]. Қытай қазақтарының тұскиізінен қызай үлгісіндегі этно-дизайнер Т. Сұлтан коллекциясындағы келесі бір тұскиіз көздің жауын алады. Коллекционер айтуы бойынша 1960-70 жылдары жасалған, өте жақсы сақталған. Тұскиіздің қорғанына бір-бірімен жалғасқан күрделі өрнектік композиция кестеленген. Арасы бір тігісті ромб пішіндегі сызықпен бөлініп, сол ромбтардың “түйісетін” нүктесі бір өрнектің ортасы ретінде көрсетілген. Тұскиізде қызғалдақ өрнектері басым боп келген, әрқайсы әртүрлі түстермен кестеленген. Қызғалдақ және оның жапырақтарының үшкір ұштарының көп қайталануы тұскиіздің детализациясын байытып, композицияның негізгі акценттерінің бірі ретінде қабылданады. Жіптері өте жіңішке, әр тігісі мұқият кестеленген. Желі өрнегінде қызғалдақ пен басқа да гүлдер бір-бірімен ирелендене байланысқан. Сондай-ақ дәл қызғалдақ мотивінің басқа ою-өрнектерден бір ерекшелігі кестеленгенде әдетте іші басқа түспен, сыртқы үшкірленген шеті басқа түспен кестеленеді. Бұл табиғи қызғалдақтың осылайша екі түсті градиентті ерекшелігі бары тұскиізде де көрсетіледі. 3-суреттегі тұскиізде бұл ерекшелігі әсіресе айрықша берілген. Ою-өрнектердің түзулігі, түстердің қанықтығы және жүйесі сақталғандығы кестелеген шебердің аса жоғары дәрежесін айқындап көрсетіп ақ тұр. Қызайларға тән өсімдік өрнектердің күрделі жүйесі бұл үлгіде барынша өз шыңына жеткен десек болады.



*3-сурет. Тұскиіз. XX ғ. Халық шебері.
Т.Сұлтанның жеке коллекциясынан (фото автордан)*

Кесте өнерінің басқа да киіз басу, кілем, ши тоқу сияқты сәндік-қолданбалы өнер түрлеріне қарағанда негізгі ерекшелігі ол көбіне шебер өзі жеке дара орындаған. Нәтижесінде кестешілердің салған ою-өрнегі де сан алуан болды. Оның ішінде өсімдік өрнектердің алар орны ерекше. Түрлі түске боялып, сабақтары бір-бірімен жалғасқан бұл гүлді өрнектер жеке классификация-ланып композициялық ерекшеліктері саралануы керек. Мақала жұмысына арқау болған қызғалдақ мотивінің бірнеше үлгілері көрсетіліп, тұскиіздерде қалай көрініс табатыны көрсетілді, сондай-ақ оған тән түстік шешімдері атап көрсетіліп, әр өңірде қалай кестеленгеніне де шолу жасалды. Өзбек халқының сюзана жұмыстарымен де жалпы түрде салыстырылып көшпелі халықтарға тән өзіндік өңірлік ерекшеліктері де атап өтілді. Кезінде Осман империясы кезінде билік өкілдерінің символына айналған, кейін Голландияда кең таралған бұл өсімдік қазақ халқының да мәдениетінде ерекше мағынаға ие болып, наурыздың, көктемнің, жаңарудың белгісін білдіреді. Бұл зерттеулер әлі де толықтырылып, қызғалдақ мотиві мен жалпы өсімдік өрнектерінің қазақ қолөнеріндегі рөлі әлі де баса назарға алынуы тиіс.

Әдебиеттер:

1. Оспанов Е. Этнографический атлас казахского орнамента. – Шымкент, 2021
2. Ажарова Н.Б. «Тускииз – главный элемент декоративного убранства юрты», Қастеев оқулары. Ғылым және музей. Теория және практика: ғылыми-практикалық конференция материалдары. Наука и музей. Теория и практика: материалы научно-практической конференции. – Алматы, 2019. – 218 б.
3. Дудин С.М. Киргизский орнамент, Восток. Журнал литературы, науки и искусства. «Всемирная литература» государственное издательство Москва – 1925 г. – Ленинград
4. Гюль Э. Сады небесные и сады земные. Вышивка Узбекистана: скрытый смысл сакральных текстов: [монография] / Эльмира Гюль. – М.: ИД Марджани, 2013. – 208 с.
5. https://www.botsad.kz/ru/news/view/dikorastushchie_tulpani_pod_ugrozoi?utm_source=chatgpt.com
6. A Collection of the Kazak Folk Art Designs. The Xinjiang People's Publishing House, 1980
7. Оразбаева Н.А. Народное декоративно-прикладное искусство казахов. – Издательство «Аврора», Алматы, 1970. – 210 с.

*Amiralin Zhandos,
Shaimerdenova Saule*

**MARKETING AND PR AS TECHNOLOGIES FOR MANAGING
COMPETITIVE AND FESTIVAL PROJECTS**

Амиралин Жандос

Шаймерденова С.К., кандидат философских наук

**МАРКЕТИНГ И PR КАК ТЕХНОЛОГИИ УПРАВЛЕНИЯ
КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНЫМИ ПРОЕКТАМИ**

Развитие современной культуры во всем мире связано с известными театральными деятелями, художниками, музыкантами и другими профессионалами, которые росли и развивались в контексте распространения традиций своей страны. Прямые результаты деятельности таких специалистов демонстрируются в ходе различных фестивалей и конкурсов, а также в процессе их активного участия. Эти события, по сути, могут приобрести разнообразный масштаб, что определяет географию проведения подобных фестивалей.

По мнению некоторых исследователей, появление фестивалей и связанных с ними проектов было связано с тем, что сам праздник был основан на роли определенных направлений деятельности, действовал с точки зрения уникального восприятия человеческой культуры как личности и действовал как часть общества. По мнению Николаевой П.В. [1]. Праздник был связан в основном с определенными обрядами, магией или силами природы. Изменение различных условий и отношений между людьми приводило к видоизменению культуры, что также влияло на сущность проведения праздничных торжеств, которые стали характерны для социокультурных условий современности [1]. По данным исследователя, переломным моментом можно считать рубеж XIX и XX веков, когда происходили массовые трансформации общественного сознания, а вместе с этим и уклада жизни. По мнению Торосяна В.Г., который являлся культурологом и философом, в любом обществе и в любой сфере периодически происходят различные изменения в связи с кризисом. Это всё приводит к возникновению необходимости поиска новых форм проявления культуры. Именно этим и было обусловлено появление фестиваля, который стал характерным для праздничной сферы.

На самом деле, история конкурсно-фестивальных проектов берет свое начало со времен древней истории. Первоначальные такие мероприятия датируются пятым веком до нашей эры и с точки зрения географической принадлежности относятся к Афинам. Победителей данных конкурсов именовали ла-

уреатами, что также широко практиковалось и в Древнем Риме. Средние века ещё известны тем, что в этот период очень много практиковались всевозможные состязания, характерные для различных жителей того времени. Особенно часто проводились музыкальные конкурсы и вытекающие из этого фестивали, которые обособились как самостоятельные единицы только к девятнадцатому веку. В истории имеются сведения о том, что самый первый официальный конкурс был проведен в 1803 году. В ходе его проведения главным призом была Римская премия. Местом проведения данного конкурса являлась Франция. Изначально, финансирование таких конкурсов осуществлялось за счет собственных средств организаторов или заинтересованных в этом лиц.

В 1890 году в Петербурге был также организован музыкальный конкурс, спонсирование которого проводилось тоже за счет организатора, то есть Рубинштейна А. Г. Данный конкурс положил начало серии проведения других музыкальных конкурсов, которые распространились по всей Европе и стали проводиться в столицах различных стран с пятилетней периодичностью [2].

Спустя более половины века (в 1957 году) была создана Федерация конкурсов на международном уровне, центром которой стал считаться город Женева. Данное объединение выработало ряд определенных условий, которые были обобщены для проводимых конкурсов. В рамках данной организации систематизировались все данные, которые хоть каким-то образом затрагивали проведение конкурсов. Именно с XX века конкурсные проекты получили особую распространенность в плане музыкального представления. Ранее, ещё в период до революции музыкальные конкурсы имели место быть, начиная с середины предыдущего века. Основным центром их организации в основном являлись Петербургское общество, специализировавшееся на музыке, а также Русское музыкальное общество.

Период Советского Союза известен тем, что в это время на эстраду вышли многие исполнители и музыканты, в связи с чем регулярно стали проводиться различные конкурсы и музыкальные соревнования.

Родиной музыкальных фестивалей считается столица Великобритании, зарождение которых датируется 1709 годом. Позднее, спустя один век, данные мероприятия стали активно проводиться в европейских странах с широким распространением по территории Германии. Тем не менее, несмотря на их масштаб и распространенность, они не являлись мероприятиями, доступными для большинства, что обуславливалось высокими ценами и элитарностью. Ещё в то время, многие из фестивалей стали проводиться с целью рекламирования, а также привлечения музыкальной общественности.

По мнению Кудайбергенова Б.К. культура праздничных мероприятий периода перед революцией, представляла сама по себе повторение привычных обрядов и традиций древности в некоторого рода новой для них интерпретации. При этом такие мероприятия обязательно соотносились со сферой творчества [2]. Это привело к развитию не только музыкального искусства, но и художественного тоже. Развитие данного направления стало активно использоваться ещё со времен СССР, поскольку в это время выработались опреде-

ленные традиции проведения фестивальных мероприятий, начиная с временной приуроченности и вплоть до тематической принадлежности. Так, вошло в традицию проводить фестивали в связи с каким-либо знаменательным событием, которое являлось важным для страны. Это играло существенную роль не только в целом для общества, но и занимало особое положение в условиях необходимости решения каких-либо политических вопросов. Периодическое проведение подобных мероприятий формировало особую потребность в поиске новых форм реализации конкурсно-фестивальных проектов, что отражало некоторые особенности творчества и позволяло пересматривать формат и модель их преподнесения. Важно также понимать, что существенная роль на тот момент отводилась фестивалям именно как формам реализации и представления культуры, что стало одной из основных черт периода постмодернизма и начало повсеместно приходиться с Запада.

Одной из передовых тенденций в современном мире стала популяризация фестивалей, исходящая от музыкальных жанров и различных вариантов экспериментирования [3]. Тем не менее, профессиональный уровень проведения таких мероприятий был достигнут постепенно, исключительно, благодаря тому, что в условиях исторических событий многократно видоизменяясь его форматы и образы преподнесения. Претерпевая трансформации и кризисные условия, происходило обособление соответствующих условий и направлений развития проектов конкурсно-фестивального формата. Все это позволяет сделать вывод о том, что черты фестивальной культуры многократно видоизменялись в соответствии с оказанием влияния разнообразных факторов, которые обусловили появление каких-либо новых направлений в культурно-исторической среде. Усложняясь и многомерно модернизируясь данный феномен приобрел новое положение и стал вариативно использоваться на практике, приобретая особые традиции, характерные только ему. Однако, можно отметить, что это все формирует многочисленные новые тенденции, которые направлены на выделение некоторых аспектов организации новых в своем роде фестивалей.

Все вышеупомянутые исторические события сформировали все возможные предпосылки для обособления современного положения конкурсно-фестивальных проектов на том уровне, на котором они находятся на сегодняшний день. Это также позволило стабилизировать и накопить весь необходимый опыт в области проведения разнообразных конкурсов и фестивалей, а также приобщить население к лучшим образцам искусства и культуры и создать полноценную среду для педагогов и исполнителей.

Конкурсы и фестивали являются мероприятиями, которые требуют определенной организации и выполнения ряда действий. Их проведение обычно связано с некоторыми методиками и соответствующими инструментами, благодаря которым происходит их управление.

В условиях современного мира одним из наиболее важных направлений и инструментов работы в любой деятельности считается маркетинг. В соответствии с мнением основателя маркетинговой теории Котлера Ф.: «Марке-

тинг представляет собой особый вид деятельности, основной целью которого является удовлетворение потребностных нужд участников процесса, именуемого обменом». Маркетинг охватывает многие сферы деятельности человека и различные его направления. При этом, особенного внимания заслуживает организация конкурсов и фестивалей, а также маркетинг и формат его реализации именно в условиях практического проведения данных проектов.

Продвижение любого проекта осуществляется на основе маркетингового базиса и PR-технологий. Важно понимать, что на каждом этапе реализации конкурсно-фестивальных проектов осуществляется связь с общественностью в определенном своем проявлении. При этом, работа с аудиторией должна осуществляться постоянно и непрерывно, в рамках которой имеет место быть проведение специализированных мероприятий. Именно они обеспечивают привлечение к ним внимания со стороны общественности. Коммуникация в любом формате своей интерпретации и проявления обеспечивает качественное и количественное воздействие на формирование стратегии продвижения. Это указывает на то, что современный уровень реализации стратегического управления проявляется в нестандартности подбора соответствующих методов. Эффективность проведения конкурса и привлечение к нему желаемой аудитории направлено в первую очередь на решение проблем, связанных с закрытием определенных потребностей, благодаря которым, собственно, и организовывается какой-либо конкурс или фестиваль. Маркетинг и PR-методы или технологии по своей сути направлены на продвижение данных проектов в различном аспекте. Роль данных технологий обосновывается тем, что популяризация какого-либо направления обычно ориентирована на то, чтобы в последующем привлечь потенциальных клиентов или заинтересованных в этом лиц. Также в данном случае, маркетинг и PR подразумевает под собой ориентир на информирование конкретной группы людей или определенного круга общественности, что направлено прежде всего на наращивание связей и повышение узко-сегментированности до более значимого круга известности.

Зачастую маркетинг выполняет роль продвижения, в частности когда речь идет о каких-либо проектах, особенно в формате конкурсов или фестивалей. Особую роль в маркетинге играют средства массовой информации (СМИ), которые рассматриваются и как инструмент для информирования целевой аудитории и как специфический формат аудитории, на которую направлен проект. Это позволяет сделать его более известным и трендовым. На самом деле, при правильном подходе к использованию маркетинговых инструментов можно достичь максимально точных результатов, которые позволят развиваться и зададут ориентир специализированным мероприятиям в нужном направлении. В большинстве случаев большим проектам достаточно одной хорошо организованной и проведенной рекламы, чтобы получить широкую знаменитость и в последующем поддерживать свой имидж исключительно на усредненном уровне.

Управление проектами базируется на четко выстроенной внутренней системе и схеме корпоративного контроля. Необходимость использования

PR-технологий трактуется отсутствием заинтересованности у определенной целевой аудитории, где первые в свою очередь позволяют привлечь внимание к необходимым преимуществам и заинтересовать потенциальных участников конкурсов или фестивалей [4].

Конкурсы и фестивали выступают в роли специализированных мероприятий. В литературных источниках приводятся сведения о том, что мероприятие представляет собой один из видов деятельности человека, который подразумевает под собой встречу различных людей и их взаимодействие в течение определенного промежутка времени. Обычно такие взаимодействия носят целенаправленный характер, то есть организация данных мероприятий осуществляется благодаря общей работе с едиными ориентирами. Некоторые исследователи акцентируют свое внимание на том, что определенные события имеют тенденцию к установлению взаимосвязи между проводимыми мероприятиями и приобретением ими известности. В данном случае рассматривается их прямая взаимосвязь как мероприятия с брендом. Так, Назимко А.Е. отмечает, что мероприятие в маркетинге, которое посвящено определенному событию зачастую выступает в роли мероприятия, имеющего субъективную значимость. Это подтверждается тем, что при влиянии маркетинговых методов на мероприятие происходит его трансформация в определенном смысле [5].

Конкурсы и фестивали относятся к категории массовых мероприятий, поскольку сущность их проведения, собственно, и заключается в привлечении большого количества людей. Среди них наиболее известными являются: развлекательные, информативные, образовательные, ориентированные на привлечение внимания. Так, развлекательные могут проводиться как для внутренней, так и для внешней среды и направлены на формирование благоприятного представления о компании в сознании у людей. Целью информативных является передача каких-либо данных или информации от одного источника к другому. Обычно такие мероприятия сопровождаются конкретным алгоритмом действий, которые проводятся в соответствии с программой. Такой четко спланированный ход действий направлен на достижение конкретных целей, которые ставятся перед организацией или какой-либо группой людей. Важное внимание уделяется также образовательным мероприятиям, в ходе практической реализации которых осуществляется обмен определенными информационными данными, что позволяет рационально подходить к решению наиболее актуальных проблем в данной области. Мероприятия, которые ориентированы на привлечение внимания могут носить разнообразный характер и быть ориентированными как на каких-то определенных участников или зрителей, так и на массовую публику.

Таким образом, в целом, данная тема интерпретируется каждым автором по-своему и в литературных источниках имеется довольно много информации о возможных формах и способах её реализации. Выявлено, что конкурс или фестиваль представляют собой специализированное мероприятие, которое организовывается с определенной целью и конкретными ожидаемыми результа-

тами. Выявлена роль маркетинга как инструмента, который позволяет производить этап организации мероприятия и его планирования эффективно и с максимальной точностью планировать возможные ожидаемые результаты. Проанализированы отдельные этапы применения маркетинговых инструментов. Установлено, что в процессе подготовки и планирования конкурсно-фестивальных проектов особое внимание уделяется именно постановке целей и задач, а также определению ожидаемых результатов; в процессе реализации очень важно правильно организовать работу команды и продумать весь алгоритм действий в случае непредвиденных ситуаций; на завершающем этапе необходимо проведение детальной оценки полученных результатов и формирование выводов на основе экспертной оценки. Идеальных полученных результатов от проведения конкурсно-фестивального проекта можно получить только с учетом соблюдения всех требований согласно разработанному маркетинговому плану.

Литература:

1. Николаева П. В. Фестиваль как этап эволюции праздничной культуры. Культурная жизнь Юга России. – М.: 2010. – С. 144-146.
2. Кудайбергенов Б. К, Иванов О. Е., Сапронов П. А. Культура современных праздников и обрядов. – Элиста: 1986. – С. 6.
3. Борисов Б. Л. Технологии рекламы и РЯ. – М.: 2009. – С. 71.
4. Коршунова О. Н., Рыбакова М. В. Требования к современному PR-специалисту: образовательный и социально-психологический фактор//Карельский научный журнал. – П.: 2014. № 1. – С. 61.
5. Назимко А.Е. Событийный маркетинг: руководство для заказчиков и исполнителей. – М.: 2006. – С. 22.

Bektenov Samat

THE ROLE OF ART MANAGERS IN DEVELOPING THE CREATIVE INDUSTRY IN KAZAKHSTAN

Бектенов С.Ж. PhD., доцент, «Операторлық өнер, дыбыс режиссурасы және арт-менеджмент» кафедрасының меңгерушісі

ҚР КРЕАТИВТІ ИНДУСТРИЯНЫ ДАМУЫҒА АРТ-МЕНЕДЖЕРЛЕРДІҢ РӨЛІ

Бұл мақала Қазақстандағы креативті индустрияның дамуындағы арт-менеджерлердің рөліне арналған. Мақалада арт-менеджменттің негізгі аспектілері, оның мәдениетті дамытуға әсері және креативті жобаларды жүзеге асырудағы маңызы қарастырылады. Қазақстандағы арт-менеджменттің ерекшеліктері және мемлекеттік және жеке бастамалармен өзара әрекеттесуі ерекше назарға алынады. Бүгінде әлем елдері зияткерлік, инновация және шығармашылыққа негізделген экономиканы дамытуға назар аударып, оған басымдық бере бастады. Креативті индустрия барша мемлекеттерде экономиканың қарқынды дамып келе жатқан секторларының бірі саналады.

Креативті экономиканы шығармашылық өнімнен пайда табу, нақтырақ білім-ғылымға сүйенетін, өнер, мәдениет, бизнес және технологиялар ұштасатын индустрия деуге болады. Дәл сипаттау қиындау, себебі әр мемлекетте сан-салалы. Мысалы оған архитектор мен дизайнер жобаларыда, бейне және дыбыс продакшн де кіреді. Креативті экономика ол шығармашылық, мәдениет, эконо-мика, технология т.с.с негізделген шаруашылық қызметтердің практикасы мен қоғамдық қатынастардың жиынтығы.

Креативті индустриялар-бұл аналогтық немесе цифрлық өнімдер мен қызметтерді құруды көздейтін экономика салалары, олардың негізінде шығармашылық, жеке талант және автордың немесе команданың кәсіби дағдылары жатыр. Үкімет 2023 жылғы 6 маусымдағы қаулысымен «Креативті индустрияға жататын экономикалық қызмет түрлерінің тізбесін» бекітті.[1]

Мамандардың болжамы бойынша, әлемдік шығармашылық экономика 2030 жылға қарай әлемдік ЖІӨ-нің 10% - на жетуі мүмкін. Әр түрлі елдер үшін креативті экономика бәрін алады инновацияның қозғаушы күші ретінде үлкен маңызға ие, Экономикалық даму және мәдени прогресс. Әлемде қоғамдастық шығармашылық салалардың әсерін мойындайды экономикалық көрсеткіштерге, сондай-ақ әлеуметтік шешімге демографиялық мәдени кодты сақтау және халықаралық имиджді қалыптастыру. Мемлекеттік деңгейде даму стратегиялары құрылады және креативті экономиканы қолдау тұжырым-дамалары.[2]

Соңғы онжылдықтарда креативті индустриялар бүкіл әлемнің экономикасында маңызды салаға айналды. Қазақстан, өзінің бай мәдени мұрасы мен әртүрлі этникалық топтарымен, креативті салалардың дамуы үшін үлкен мүмкіндіктерге ие. Осы тұрғыда арт-менеджерлердің рөлі ерекше маңызды, себебі олар өнер, бизнес және қоғам арасындағы байланысты қамтамасыз етеді.

Енді осы арт-менеджмент мамандарының қалыптасуының қысқаша тарихына тоқталып кетуді жөн санадық.

Арт-менеджерлердің кәсіби маман ретінде қалыптасуы өнер мен мәдениеттің ұйымдастырылған және коммерциализацияланған түрлеріне айналуымен байланысты. Арт-менеджерлер кәсібі ХХ ғасырда, өнер мен мәдениетке деген қызығушылықтың артуымен және оларды мәдени өнім ретінде қарастырудың нәтижесінде пайда болды.[3]

Индустриялық революцияға дейін өнермен көбінесе суретшілер айналысқан, ал ұйымдастырушылық рөлді меценаттар, коллекционерлер немесе шіркеулер атқарған. Суретшілер көбінесе тапсырыспен жұмыс істеген және олардың қызметі әдетте сарайлар, шіркеулер немесе аристократия сияқты шектеулі орталармен байланысты болған.

ХІХ ғасырдың соңында түрлі көркемдік ағымдардың (импрессионизм, модернизм) дамуы және өнердің қарқынды дамуы, суретшілер мен аудитория арасындағы делдалдардың рөлін айтарлықтай арттырды. Бұл кезең коллекционерлер мен көркем галереялардың маңызды ойыншыларға айналған уақытымен тұспа-тұс келді. Сол уақытта алғашқы халықаралық көрмелер мен

өнер жәрмеңкелерінің пайда болуы арт-менеджерлердің қажеттілігін арттырды, өйткені олар көрмелерді ұйымдастырумен ғана емес, сонымен қатар осы процесті жүйелендірумен айналысты.

Арт-менеджерлер кәсібі ХХ ғасырдың ортасында, әсіресе Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін қалыптаса бастады, өйткені мәдени мекемелер, мұражайлар, театрлар және галереялар коммерциялық кәсіпорын ретінде жұмыс істей бастады. Бұл әсіресе алғашқы ірі халықаралық көрмелер мен арт-жәрмеңкелердің пайда болуымен және мәдени индустрияның дамуымен байланысты болды. Сонымен қатар, мәдениет саласында менеджменттің дамуы арт-менеджерлерді тек көрмелерді ұйымдастыру ғана емес, сондай-ақ ұзақ мерзімді стратегиялар құру, демеушілер мен инвесторларды тарту сияқты маңызды қызметтерді атқаруға мәжбүр етті.

ХХ ғасырдың соңында, жаһандану мен жаңа технологиялардың дамуымен арт-менеджерлер мәдени брендтерді жасау мен ілгерілетуде маңызды рөл атқара бастады. Бизнестің мәдениетпен бірігуі арт-менеджерлерді мәдени маркетинг, ірі мәдени шараларды ұйымдастыру, халықаралық арт-платформаларды дамыту және түрлі индустрияларда арт-жобаларды үйлестіру салаларында қажетті маманға айналдырды.

Арт-менеджментті мәдени және шығармашылық жобаларды ұйымдастыру, жылжыту және дамыту саласы ретінде қарастыруға болады. Арт-менеджерлер осы рөлде өнер мен коммерцияның және дәстүрлі өнер мен жаңа технологиялардың арасындағы байланысқа жауап береді. Олар мәдениет жобаларының стратегиялық жоспарларын әзірлеуге, инвестициялар тартуға және олардың тұрақты жұмыс істеуін қамтамасыз етуге көмектеседі.

Қазақстандағы креативті индустрия кең ауқымды сала болып табылады, оған өнер, дизайн, мода, музыка, кино және басқа да мәдени көріністер кіреді. Қазақстандағы арт-менеджерлер бірнеше негізгі функцияларды орындайды:

Жоба басқару: көрмелер, концерттер, театрлық қойылымдар, кино жобалары және басқа да мәдени шараларды ұйымдастыру.

Қаржыландыру және инвестициялар тарту: креативті жобаларға тұрақты қаржыландыру көздерін жасау.

Маркетинг және жылжыту: мәдени шаралар мен жобалар үшін брендтер мен маркетингтік стратегияларды жасау.

Ынтымақтастықты дамыту: мемлекеттік мекемелермен, жеке компаниялармен және халықаралық ұйымдармен серіктестік қарым-қатынас орнату. Қазақстандағы арт-менеджмент бірқатар мәселелермен бетпе-бет келеді:

Мемлекеттік қолдаудың жоқтығы кейбір креативті индустрия салаларында. Білікті мамандардың жетіспеушілігі: Қазақстанда арт-менеджерлер жиі арнайы білім мен кәсіби тренингтердің жетіспеушілігінен зардап шегеді.

Мәдени жобаларды қаржыландырудағы қиындықтар, әсіресе бастапқы кезеңдерде. Шетелдік арт-менеджмент моделінің мысалдарына тоқталып кетсек:

АҚШ: АҚШ-та арт-менеджерлер көбінесе үлкен мәдени мекемелерде, мысалы, мұражайларда, театрларда және музыкалық ұйымдарда жұмыс

істейді. Олар сондай-ақ фестивальдар мен концерттік турларда, суретшілермен және продюсерлермен тығыз байланыста жұмыс істейді.

Еуропа: Еуропада арт-менеджерлер халықаралық мәдени жобаларға мамандануы мүмкін, мәдени қорлармен және мемлекеттік мекемелермен ынтымақтаса отырып, суретшілер мен шығармашылық кәсіпорындарға қолдау бағдарламаларын дамытуда жұмыс істейді.

Азия: Жапония, Оңтүстік Корея және Қытай сияқты елдерде арт-менеджерлер халықаралық мәдени іс-шараларды ұйымдастыруда маңызды рөл атқарады, мысалы, халықаралық көрмелер, спектакльдер және кино жобалары, Шығыс пен Батыс арасындағы мәдени құндылықтармен алмасуды дамытуға көмектеседі.

Қазақстанда арт-менеджменттің табысты мысалдары бар, онда мамандар үлкен мәдени жобаларды жүзеге асыра алды, соның ішінде фестивальдер, көрмелер және кинематографиялық жобалар. Бұл мысалдар арт-менеджерлердің мәдениетті дамытудағы маңызды рөлін, елдің мәдени бренді мен халықаралық назарын арттыруға қалай ықпал ететінін көрсетеді. Біздің ойымызша Қазақстандағы арт-менеджментті тиімді дамыту үшін қажет:

- Арт-менеджмент саласындағы кәсіби білім беруді дамыту.
- Жас мамандарға арналған жүйелі білім беру бағдарламаларын жасау.
- Мәдени бастамаларды мемлекеттік қолдау және ынталандыруды әзірлеу.
- Халықаралық креативті индустриялармен белсенді өзара әрекеттесу және жаһандық мәдени алмасуларға қатысу.

Тақырыпты қорытатын болсақ, арт-менеджерлер Қазақстандағы креативті индустрияның дамуына шешуші рөл атқарады. Олар тек мәдени жобалардың сәтті жүзеге асуын қамтамасыз етіп қана қоймай, олардың тұрақты өсуі мен жаһандық мәдени процестерге интеграциялануына жағдай жасайды. Болашақта арт-менеджментті білім мен кәсіби практика саласы ретінде дамыту маңызды, бұл елдің мәдени мұрасын жақсартуға және оның халықаралық аренада мәртебесін арттыруға мүмкіндік береді. Арт-менеджерлердің креативті индустрияларды дамытудағы рөлі әлемде және Қазақстанда өте маңызды. Олардың негізгі мақсаты — шығармашылық жобаларды басқару және дамыту, мәдени саладағы әртүрлі қатысушылар арасындағы ынтымақтастыққа мүмкіндік жасау. Міне, олардың рөлінің бірнеше негізгі аспектісі:

Ұйымдастыру және үйлестіру: Арт-менеджерлер іс-шараларды, көрмелерді, фестивальдерді және басқа мәдени жобаларды ұйымдастыруға көмектеседі, бұл өнер мен мәдениеттің кең аудиторияға таралуына ықпал етеді. Бұл шығармашылық идеялар мен туындылардың тек шығармашылық процесс шеңберінде қалмай, кеңірек аудиторияға шыға алуына ерекше маңызды.

Қаржыландыруды және демеушілерді іздеу: Креативті индустрияларда жобаларды жүзеге асыру үшін қосымша ресурстар қажет. Арт-менеджерлер демеушілер, инвесторлар немесе гранттар іздеуге көмектеседі, бұл жобалар-

дың қаржылық тұрақтылығын қамтамасыз етіп, ұзақ мерзімді даму мүмкіндігін береді.

Мәдени брендті дамыту: Арт-менеджерлер мәдени брендтерді қалыптастыруға және нығайтуға ықпал етеді. Қазақстанда бұл ұлттық өнерді халықаралық деңгейде насихаттаумен байланысты болуы мүмкін, бұл жергілікті суретшілер мен мәдени бастамаларға назар аударуға көмектеседі.

Мәдениет пен бизнестің байланысы: Арт-менеджерлер мәдениет қайраткерлері мен бизнес қауымдастығы арасындағы байланысты қамтамасыз етеді, бұл тұрақты және өзара пайдалы серіктестіктерді құруға мүмкіндік береді. Бұл мәдени жобалардың коммерциализациясы мен тұрақты дамуы үшін өте маңызды.

Инновациялар және трендтер: Жылдам өзгеріп жатқан әлемде арт-менеджерлер өнер мен мәдениеттегі жаңа форматтар мен инновациялық тәсілдерді іздеуде де маңызды рөл атқарады. Бұл жаңа технологияларды пайдалану, цифрлық платформалармен өзара әрекеттесу сияқты жаңа мүмкіндіктерді ашуы мүмкін, бұл шығармашылық индустриялар үшін жаңа горизонттарды ашады.

Қазақстанда арт-менеджерлер креативті индустрияларды жаңарту және жаһандандудың контекстінде өте маңызды. Олар ұлттық дәстүрлер мен қазіргі заманғы жаһандық мәдениеттің арасындағы өзара байланысты көрсететін жаңа өнердің пайда болуына ықпал етуі мүмкін, бұл ашық әрі түрлі мәдени кеңістік құруға ықпал етеді.

XXI ғасырда арт-менеджерлер шығармашылық индустрияларды дамытуда маңызды рөл атқарып, ірі көрмелерді, мәдени және музыкалық фестивальдерді, арт-жәрмеңкелерді ұйымдастыруға, тіпті мәдени кварталдарды қалыптастыруға қатысады. Цифрландыру жағдайында арт-менеджерлер онлайн-галереялар, виртуалды көрмелер өткізу, жаңа медиа және платформалар арқылы өнерді алға жылжытуда да белсенді жұмыс істейді.

Арт-менеджерлердің рөлі өнер мен мәдениеттің эволюциясымен тығыз байланысты, оның ішінде өнер нарығының қазіргі заманғы талабына сай мәдени жобаларды тиімді басқаруды қамтамасыз ететін кәсіби мамандарға деген қажеттілік пайда болды. Арт-менеджерлер әлемдегі өнер мен мәдениеттегі жаңа трендтерді бақылап, оларды жергілікті контексте енгізуге көмектеседі. Бұл дизайн, өнер, мода немесе музыка салаларындағы жаңа бағыттармен байланысты болуы мүмкін, бұл шығармашылық индустрияда инновациялық формалардың дамуына ықпал етеді.

Осылайша, арт-менеджерлер шығармашылық адамдар мен олардың жобаларын коммерциализациялау және тұрақты дамыту мүмкіндіктері арасындағы байланыстыратын көпір болып табылады. Олар мәдени бастамалардың табысын қамтамасыз етеді, сонымен қатар қаржыландыру, маркетинг, ұйымдастыру және халықаралық насихаттау мәселелерін де шешеді.

Арт-менеджерлер қазіргі уақытта өнер мен коммерция арасындағы көпірді құра отырып, шығармашылық жобалардың тұрақтылығы мен дамуын қамтамасыз етуде орны толмас рөл атқарады. Олардың халықаралық

деңгейдегі мәдени және шығармашылық экожүйелерді қалыптастырудағы рөлі айтарлықтай артып келеді, және бұл саладағы сәтті мансап тек қана эстетикалық талғамды емес, сондай-ақ ұйымдастырушылық, қаржылық және коммуникациялық дағдылардың жоғары деңгейін талап етеді.

Әдебиеттер:

1. <https://adilet.zan.kz/kaz/docs> Қазақстан Республикасы Үкіметінің 2023 жылғы 6 маусымдағы № 448 қаулысы.
2. Беншар Л. Арт-менеджмент: теория және практика. М.: Мәдени мұра.2015
3. Мейерхоф, К. Креативті индустриялар және экономика. Лондон: Редактор.2017
4. Усенов М. Қазақстанның креативті индустриялары: жағдайы мен перспективалары. Алматы: Қазақстан.2020

Rakhmatulla Guldana, Soltanbaeva Gulnar
**TURKIC MYTHOLOGY: HISTORICAL SIGNIFICANCE
AND ITS ROLE IN ART AND CULTURE**

Рахматулла Г.Ү.

Солтанбаева Г.Ш. техника ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры
**ТҮРКІ МИФОЛОГИЯСЫ: ТАРИХИ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ
ЖӘНЕ ӨНЕР МЕН МӘДЕНИЕТТЕГІ РӨЛІ**

Мифология (гректің *mifos* – аңыз, ертегі және *logos* – ілім, білім деген мағынаны білдіреді) дегеніміз – рухани мәдениеттің ең бастапқы формасы, қоршаған орта және адамның пайда болуы туралы қоғамдық ілім мен таным. Миф, аңыз және ертегі деген үш жанрды шатастырмауымыз керек. Адамның ой-қиялынан туып, шығарылған бұл жанрларға ортақ ұқсастықтар мен сипат көп болса да, тарихи және мәнісі тұрғысынан олар мүлде бөлек ұғымдар екенін түсініп, ажырата алуымыз маңызды. Ертегілер нағыз таңғажайып оқиғаларға негізделіп, тек ойдан шығарылған жағдайлар турасында жазылып, өмірде болмаған, сиқырға толы жағдайлардан тұрады. Аңыздар нақты болған тарихи оқиғаларға сүйенеді. Ал, біздің зерттеуімізге нысан етіп алған мифтер әрі мифологиялық кейіпкерлердің олардан айырмашылығы мифтердің мазмұнында ежелгі тайпа, халықтардың әлем туралы ғылыми және тарихи наным-түсініктері, дүниетанымы көрсетіледі. Мифтер көбінесе құдайлар, құдай сынды жаратылыстар, құдайдың күші бір бойына дарыған қаһармандар жайында әңгімелер баяндалады. Мифте діннің, ғылымның, философияның және өнердің бөлшегі бар.

Мифологияның тарихи маңыздылығы олардың өркениеттегі мәдени ерекшеліктері мен алған орнына байланысты. Мифология ежелгі адамдардың дүниетанымын білдіреді десек, ондағы оқиғалар ежелгі кездегі елдердің дәстүрі, құндылықтары мен мәдениетін ұрпақтарына жеткізу үшін қолданылған. Мифологияның тарихи маңыздылығын төмендегідей ұғымдар бойынша қарастыра аламыз:

1. Наным жүйесін айқындау. Яғни, мифтердің адамның табиғат, аспан және адамзат туралы дүниетанымын қалыптастырады. Оған мысал ретінде ежелгі грек мифологиясындағы Зевс пен оның жұбайы Гераны келтіре аламыз. Олар туралы аңыздар арқылы билікті, отбасылық қарым-қатынасты анықтаған.

2. Қоғамдағы құрылымды көрсету. Бұл дегеніміз – ежелгі замандағы әлеуметтік құрылымдар, иерархиялық қарым-қатынастарды батырлар мен құдайлардың бейнелері арқылы тану. Заманға сай әлеуметтік құрылым мен қоғам үшін қасиетті саналған ұғымдарды айқындауға мүмкіндік береді.

3. Идеологиялық болмаса саяси құрал. Белгілі бір мифтер мемлекеттік идеологияны және басшының саясатын қолдау негізінде қолданылған. Мысалға алатын болсақ, Рим кезеңіндегі мифтік бейнелер патшалардың құдайлармен байланысы бар екенін көрсету мақсатында пайдаланылғаны аңғарылады.

4. Мәдени және рухани мұра. Бұл жерде біз мифологиялық образдың мәдениет пен өнерде, әдебиетте алатын орнына, әсеріне мән береміз. Мифтік бейнелердің әдеби туындыларға, мүсіндерге, картиналарға негіз болып, тарихта аты қалып, мәдени мұраға айналғанын аңғарамыз.

Сөйтіп, мифтік бейнелер қоғамның әлеуметтік жағдайымен, тарихымен, мәдениетімен біте қайнасқаны, байланысы бар екендігі анықталады. Ал, оларды зерттеу және зерделеу арқылы өткен уақыттағы адамдардың өмір сүрген қалпы мен ойлау жүйесін, дүниетанымын тереңірек сараптауға болатынын байқаймыз.

Мифологияның адамзат өміріндегі маңызы мен мәні өте терең және үлкен мағынаға ие. Мифтік оқиғалар адамның мәдени, әлеуметтік және психологиялық дамуын да көрсетеді. Ең алдымен, олар адамның дүниетанымын қалыптастыруға әсер етті. Яғни, әлемнің тылсым жағдайларын, табиғат пен адам байланысын мифология арқылы түсінуге тырысты. Мысалға алатын болсақ, ежелгі елдер найзағайды Құдайдың әрекеті деп ұғынды, ал бұл дегеніміз адамдардың ойлау жүйесін, дүниені қабылдауды қалыптастыруға көмектесті. Сонымен қатар, мифтер адамдар үшін рухани ізденістің де кілті болды. Өлім мен өмір, ақ пен қара, жақсы мен жаманды айыруда осынау түсініктердің айырмашылықтарын айшықтауға жағдай жасады. Біршама мифтік қаһармандардың оқиғалары оның ішкі күресі мен өзін тануға деген талпыныстарды көрсетті. Адамдар сол арқылы өзін-өзі тануға деген талпыныс білдірді. Мифологиялық қаһармандар арқылы адамдар моральдық норманы тани түсті, әділетсіздік пен әділетті ажыратып, дұрыс өмір сүру тәртібімен танысты. Мифтік қаһармандар кей сәттерде архетиптер ретінде қабылданды. Мысалы, қаһарман, антагонист, ана, ұстаз сынды архетиптер өнерде, мәдениетте, шығармаларда әлі күнге дейін қолданылады. Мифологиялық кейіпкерлер өнердегі адамдарға шабыт сыйлайды. Театр және кино, бейнелеу өнері, мүсін, поэзия, драматургия салаларында өнер иелері позицияларын, арманқиялдарын көркемдік жағынан бейнелей алады. Мифтік бейнелер ұрпақтан ұрпаққа жеткізіліп отырғандықтан, әр ұлттың мәдениеті мен дәстүрін сақтауға

өзіндік ықпалын тигізеді. Сонымен қатар, мифологияның психологияда да маңызға ие. Мифологиялық кейіпкерлер халықтың ұжымдық бейсанасына әсер етеді. Адамның ішкі жан дүниесін зерттеу, өзіне үңілу, өзінді тану сынды әрекеттерге итермелейтін мифтік бейнелер үлкен мәнге ие. Сөйтіп, мифтік образдар тек қана өткеннің еншісінде қалған дүние емес. Ол адамзаттың ішкі дамуына, қоғам мен әлеуметтік тәртіптің қалыптасуына, мәдениет пен рухани құндылықтарды сақтауда маңызы зор екенін анықтаймыз.

Мифологияның қызметі әр кезеңде әр түрлі болды. Ол алғашында әлемнің жаратылысы, адамның пайда болуы, табиғат құбылыстарын зерделесе, кейін қоғамдық тәртіп пен мінез-құлық ережелерін қалыптастыруға септігін тигізді. Мифтердің арқасында адамзат діни және әлеуметтік қоғамдағы тәртіпті нығайтты. Ал, кейінгі кезеңдерде әр халықтың өзіндік ерекшеліктеріне қарай жеке тарихи мифтері қалыптасты. Ол әр ұлттың негізіне айналып, халықтың болмысын таныта түсті. Мифологияның шығу тарихы қарапайым әлем мен адам туралы түсінікті құраса, кейін әңгімелерден күрделі діни, пәлсапалық тұжырымдарды құрайтын мәдениет пен қоғамның маңызды бір бөлшегіне айналды. Ең алғашқы пайда болған мифтер өте ежелгі уақытта дүниеге келгенін ескерсек, содан бергі жаңа кезең салып, ол қарапайымнан күрделіге қарай сатылап, эволюциямен дамып отырды.

Уақыт өткен сайын мифтер де күрделеніп, ежелгі өркениет заманындағы Құдайлар мен қаһармандар туралы түрлі аңыздармен толықты. «Миф – это прежде всего античные, библейские и другие старинные «сказки» о сотворении мира и человека, а также рассказы о деяниях древних, по преимуществу греческих и римских, богов и героев – поэтические, наивные, нередко причудливые» [7]. Расымен, мифтік кейіпкерлердің тарихы сонау Ежелгі грек мифологиясынан бастау алады. XIX ғасырға дейін Еуропада антикалық кезеңдегі құдайлар мен батырлар, фантастикалық кейіпкерлер туралы мифтер ғана кеңінен танымал болды. Әсіресе, олардың аттары мен аңыздарның жеткізілуі Қайта өрлеу заманында жаңғыруы арқылы, сол уақыттағы драматургтер мен зерттеушілердің еңбегі арқылы бізге жеткен болатын.

«Ежелгі грек мифтері ішінара тәңірлік әрекеттер туралы баяндалса, ішінара ғажайып құдірет-күш ептілік пен батырлық дарыған әр алуан ерлі-зайыпты құдайлар ұрпағы есептелетін қаһармандардың ерліктері мен бастан кешкен оқиғаларын суреттеуге арналған. Жаңа дәуірде ол хикая аңыздар ежелгі грек мифологиясы дейтін ортақ атаққа ие болды» [5]. Яғни, мифологиялық образдардың ең алғашқыларына жоғарғы күш иелері Құдайларды жатқызсақ (Зевс, Гера, Афина), екінші тобына қаһармандар. Оларға Гераклды, Ахиллесті жатқыза аламыз. Оларды сонау ежелгі антика заманындағы Платоннан бастап, Гомер, XIX ғасырдағы грек мифологиясын зерттеуші ғалым Н.Кунға дейін талай зерттеушілер мен ғалымдар саралап, жазған еді: «Несколько поколений поэмы Гомера передавались из уст в уста. Только в VI в. до н. э. они были записаны в Афинах и превратились в литературные произведения. ... Герои поэм Гомера – Ахилл, Одиссей, Гектор,

Агамемнон, Менелай, Парис, Телемах, Приам, Нестор, Андромаха, Елена, Пенелопа и др.—были чрезвычайно популярны в древности. Их изображали в живописи и в скульптуре» [6]. Бұл тұжырымнан құдайлар мен қаһармандардың талай өнер тудыруға әсер еткенін анықтаймыз. Қаһармандарға түркі мифологиясында Көк Бөріні, ал қазақ мифологиясында Алпамысты жатқыза аламыз. Түркі мифологиялық кейіпкерлеріне келесі бөлімде кеңірек тоқталатын боламыз.

Мифологиялық бейнелердің жіктелуіндегі келесі образдарға табиғаттың рухтары және де жаратылыстарын жатқыза аламыз. Оған табиғатты қорғауға қатысты өзен, көл, тау, орман, т.б. қорғаушы, жебеуші кейіпкерлер жатады. Мысалы, өзенді қорғаушы русалка және ағаштарды қорғайтын ағаш нимфалар дриадалар. Жындар мен қорқынышты рухтарға жер асты құдайы Аид пен зұлымдық иесі Локи жатады.

Мифологиялық дәстүріне қарай (мәдени шығу тегі):

— «Грек және рим мифтері»: Олимпиялық құдайлар, батырлар, титандар (Афина, Геркулес, Венера).

— «Түркі мифологиясы»: Табиғат рухтары, көк тәңірі және жер-су құдайлары (Еркеш-Алып, Ұмай).

— «Скандинавия мифологиясы»: Соғыс пен даналық құдайлары, дүниежүзілік ағаш және ақырзаман туралы аңыздар (Один, Тор, Рагнарек).

— «Үнді мифологиясы»: Космос пен қайта туылуды білдіретін құдайлар (Вишну, Шива, Кали).

— «Африка мифтері»: Ата-бабалар рухтары, жер, су және құнарлылық құдайлары (Огун, Емоджа).

Символикасына қарай:

— «Күн құдайлары»: Жарық пен өмірді бейнелейді (мысалы, египет мифіндегі Ра, грек мифіндегі Аполлон).

— «Ай құдайлары»: Түнді, құпияны және мистиканы білдіреді (Артемида, Селена).

— «Өлім мен қайта тірілу мифтері»: Табиғат циклдарын, өмір мен өлімнің үздіксіздігін білдіреді (Осирис, Персефона).

— «Қорғаушылар»: Әлемдердің шекарасын қорғаушы немесе адамдарды қорғаушы жаратылыстар (мысалы, сфинкс, айдаһарлар).

Түрі бойынша:

— «Гуманоидтық жаратылыстар»: Адамға ұқсас, бірақ ерекше қасиеттерге ие құдайлар мен рухтар (Афродита, Гермес).

— «Жануарлар немесе жартылай жануарлар»: Ерекше қасиеттерге ие мифологиялық жануарлар (мысалы, сфинкс, грифон).

— «Гибридті жаратылыстар»: Әртүрлі тіршіліктердің дене мүшелерінен құралған жаратылыстар (мысалы, кентаврлар, минотаврлар).

Осылайша, мифологиялық образдардың осындай жіктелуі оларды түсінуге және әртүрлі мәдениеттердегі рөлдерін саралауға мүмкіндік береді.

Мифтің бүгінге жеткен оқиғаларынан діндік сенімнің, әлеуметтік жағдайлардың, ұрпақтан-ұрпаққа таратқан өсиет пен тәрбиенің үлгісін байқай-

мыз. Ал, мифологиялық образдарда кездесетін түрлі қасиеттері мен күш-жігері, болмысы, танымы адамзаттың көркемдік ілімі ғана емес, өнеге үлгісін де тануымызға болады. Мифтік наным азайып, адамзаттың ойлау жүйесі жаңа танымға ие болса да, тылсым дүниенің күштері, құпиясы туралы таңғажайып шығармалар әлі де өміршең екенін дәлелдеп келеді.

«Миф ничего не придумывает. Он является в полной мере реальным, как и сама жизнь. Мифические чудеса не условны по своей природе. Миф не является оправданием чего-то, он представляет собой некое органическое продолжение общественной жизни людей, распространяемой на природу. Мифологическое сознание представляет собой вид мировоззрения, которое базируется, в первую очередь, на желании верить. Во многом окружающая действительность многими людьми воспринимается мифологично. Чем в большей степени развита наука, тем более скептически отношение общества к мифам» [3]. Дегенмен, мифологиялық дүниетанымы бар адамдар айналасындағы құбылыстарды өзінде қалыптасқан тұжырым бойынша айқындайды.

Қорытындылай келе, мифология адамзаттың мәдени және рухани әлемін қалыптастыруда, тарихи оқиғаларды жеткізуде, әлемді тануда маңызды рөл атқарған ерекше құбылыс болып табылады. Түркі мифологиясы – байырғы түркі халықтарының табиғат пен қоғам туралы дүниетанымының көрінісі ғана емес, олардың мәдени және рухани мұрасының негізі. Мифологиялық образдар арқылы халық өз дүниетанымын, наным-сенімдерін, тарихи жады мен дәстүрлерін ұрпақтан-ұрпаққа жеткізді. Түркі мифологиясындағы Көк Тәңірі, Ұмай Ана, Көк Бөрі сияқты кейіпкерлер ұлттың рухани-мәдени болмысын бейнелей отырып, олардың бүгінгі күнге дейін сақталуына мүмкіндік берді.

Мифологияның өнердегі маңызы да ерекше. Театр, кино, анимация және басқа да өнер салаларында мифологиялық бейнелерді қолдану олардың өзектілігін арттырып, көрермендерге ерекше әсер сыйлайды. Сценографияда мифтік кейіпкерлерді сахнада бейнелеу көркемдік шешімдер арқылы жүзеге асып, олардың киім-кешегі, гримі, декорациясы арқылы өткен дәуірдің рухын жеткізуге ықпал етеді. Бұл үрдіс мифологияның қоғамның рухани-мәдени өмірінде әлі де маңызды екенін көрсетеді.

Сонымен қатар, мифологиялық образдарды зерттеу қазіргі ұрпаққа ұлттың бірегейлігін тануға, мәдени мұраны сақтауға және жаңғыртуға мүмкіндік береді. Түркі мифологиясы тек тарихи мұра ғана емес, сонымен қатар ұлттық сананы қалыптастыруға ықпал ететін ерекше құндылық. Бүгінгі таңда мифологияның өнерде қолданылуы оны жаңа деңгейге көтеріп, рухани байлығымыздың мәңгілік болуын қамтамасыз етеді. Осылайша, мифологиялық кейіпкерлердің мәдени және рухани мұра ретінде құндылығы жоғары және оларды зерделеу болашақ ұрпақ үшін де маңызды.

Әдебиеттер:

1. <https://oner.kz/culturology/view/3807-mifce-oralu>

2. Ғасырлар тоғысындағы түркі халықтары әлемінің діни мифологиялық сипаты: монография / жауапты ред. М.С.Ноғайбаева. Алматы: Қазақ университеті, 2020. – 154 б.
3. Елизарова Н., Смирнов Т.А. Мифология: Прошлое и настоящее. «Экономика и социум» №5(24) 2016.
4. Исмадова С.М. Шет елдер әдебиеті тарихының қысқаша курсы. Оқу-әдістемелік құрал. – Тараз: Тараз университеті, 2003 – 142 б.
5. Кун.Н. Легенды и мифы древней Греции/ Подготовка к изданию осуществлена А.Г.Бокщаниным. – Алма-Ата: Жалын, 1985. – 384 с.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. Гл.ред. С.А.Токарев. –Москва, Сов. энциклопедия, 1991. – Т. 1. А-К – 671 с. с ил.

VI СЕКЦИЯ
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ /
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Allabergen Altynay Smailova Inna
THE MODEL OF FAMILY AND CHILD IN THE MODERN KAZAKH
FEATURE FILM OF INDEPENDENCE

Аллаберген А. К. Смаилова И. Т., кандидат искусствоведения
МОДЕЛЬ СЕМЬИ И РЕБЕНКА В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ
ИГРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ НЕЗАВИСИМОСТИ

Современная концепция семьи является предметом многочисленных дискуссий, при этом нуклеарная семья (гетеросексуальная пара с детьми) по-прежнему остается распространенным и нормативным видением. Несмотря на то, что нуклеарная семья по-прежнему доминирует в общественном сознании, концепция семьи эволюционирует и становится все более спорной даже в показе в игровых картинах.

С одной стороны в независимом авторском кино, «традиционная семья» часто противопоставляется альтернативным семейным формам, что свидетельствует о беспокойстве по поводу «распадающейся семьи» (разводы, конфликты и др.) («Падение» (2020), реж. В. Мортенсен, «История о нас» (1999) реж. Р. Райнер, «Огнеупорный» (2008) реж. А. Кендрик)

С другой стороны, многие кинематографисты и активисты предлагают более широкое определение семьи, включающее разнообразие семейных форм («Судья» (2014), реж. Д. Добкин, «Безумная свадьба» (2014), реж. Ф. Шоврон) В этом контексте семья рассматривается как динамичный институт, отражающий изменения в обществе и формирующий общественные и политические процессы в игровом кино.

В казахском кинематографе даже за период независимости мы наблюдаем как меняется институт семьи. И как одно из следствий это касается повышенного внимания к детям и их изображению в контексте этих семейных трансформаций.

Современный кинематограф все чаще отказывается от идеализированных образов семьи и детства, предлагая реалистичный взгляд на жизнь современных детей. На экранах мы видим не только детскую радость и игры (например, в фильмах «Алпамыс идет в школу» (1976), «Меня зовут Кожа» (1963), «Сладкий сок внутри травы» (1984)), но и реальные проблемы: сложные отношения с родителями, конфликты со сверстниками, чувство одиночества. Это отличие от фильмов прошлого, где детство показывалось исключительно радостным временем.

Журналист Сабина Жандильдина в статье отмечает, как перестройка повлияла на кинематограф: «Годы перестройки (1985–1991) изменили систему ценностей в казахском кино. Герой эпохи перестройки — рефлексирующий нонконформист и бунтарь, вместо уверенного в себе молодого человека советского времени. Сюжетам фильмов больше не обязательно быть нравоучительными, а образ счастливой семьи практически исчезает. Вместо этого показываются отсутствие перспектив и нестабильность общества» [2].

Герои перестройки — это люди, утратившие уверенность в будущем и традиционные семейные ценности. Вместо идеализированных образов, типичных для советского кино, на экранах появляются персонажи, полные сомнений и страха («Осенний марафон» (1979), «Отпуск в сентябре» (1979), «Маленькая Вера» (1988)). Эти фильмы отражают тревожность общества, попытки режиссеров передать хаос и нестабильность времени. Одной из таких картин казахской кинематографии стал фильм «Балкон» (1988), реж. К. Салыкова, где подростки-бунтари, оказавшись без поддержки, вынуждены искать свое место в мире.

Фильм «Балкон» нетипичен для традиционной модели семьи, поскольку семьи как таковой в нем нет. В центре повествования дети, лишённые присутствия взрослых. Главный герой Айдар — центральная фигура истории, через его взгляд мы видим мир. Айдар живет на пересечении эпох: сталинских репрессий, «оттепели» 60-х и 1988 года, когда разворачивается действие. Его отец был репрессирован, мать умерла, а роль родителей выполняют сестра Жанна и дядя Боря, отец его друга Жени.

Дядя Боря не только помогает мальчишкам с уроками, но и становится опорой для семьи Султановых, защищая Жанну от следователя НКВД и недоброжелателей. Фильм показывает трагическую судьбу осиротевших детей, столкнувшихся с жестокостью мира. Их одиночество контрастирует с семьей Жени, символом тепла и стабильности, но скрывающей свои трещины в виде постоянных ссор родителей.

У семьи Жени типичная советская квартира. В одной из сцен, за небольшим круглым столом, родители ссорятся. Камера снимает мать снизу вверх, подчеркивая её авторитет, а отца — сверху вниз, уменьшая его значимость. Это визуально подтверждает, что мать доминирует в семье.

Сцены показывают, что даже в кажущейся стабильной семье скрыты проблемы. Авторитарная мать и подавленный отец не обеспечивают детям тепла и поддержки. Контраст между одиночеством Айдара и внешней стабильностью семьи Жени становится очевидным.

Айдар общается со взрослыми на равных, без страха. В одной из сцен, где он вступает в драку с взрослыми, статичная камера фиксирует момент, символизирующий разрушение традиционного порядка, в котором взрослые теряют привычный авторитет, а дети уже не боятся конфликтовать.

«Балкон» отличается от традиционных образцов советского кинематографа. Главный герой — не идеализированный советский гражданин, а скорее бунтарь и «антигерой», живущий своей жизнью. Некоторые могут упрекнуть

фильм в отсутствии драматичной развязки, но «Балкон» — это поэтическое кино, где важнее атмосфера и настроение, чем четкий финал.

Финал полон символики: Айдар, почувствовав внутренний зов, начинает бежать, и за ним следуют друзья, ребята из группы Беса и незнакомцы. Они пробегают по улицам, взбегают на мост с портретом Сталина и исчезают в длинном тоннеле. Отставший Пузо кричит им: «Ребята, вы где?» — но в ответ лишь тишина. Этот бег символизирует поиск свободы и себя в жестоком мире, где дети предоставлены сами себе. Камера «бежит» вместе с героями, передавая их энергию и стремление оставить прошлое позади, чтобы найти свой путь в будущем.

«Балкон» живописно изображает переживания детей, оказавшихся без родителей и взрослого руководства. Сломанность традиционной семейной модели отражается в поведении героев, но фильм предлагает альтернативный подход: дети самостоятельно находят формы связи, поддерживают друг друга и создают свой собственный мир. В отсутствие взрослых они берут на себя их роли, преобразуя сломанную модель семьи в нечто новое.

В своей диссертационной работе, киновед Гульнара Абикеева пишет: «В кино Казахстана доминировала схема искусственной семьи - то есть или мужчина - отчим, или женщина - мачеха, или ребенок - приемный. И только в последние годы в кино начала отражаться полноценная семья. Этот фактор, на мой взгляд, говорит о гражданской структуре Казахстана, где проживает много наций, поэтому у нас наблюдается некая размытая идентичность» [1].

В кинематографе Казахстана наметилась тенденция к изображению полноценных семей, в то время как ранее преобладала модель искусственной семьи. На мой взгляд, это явление отражает эволюцию казахстанского общества, в котором постепенно ослабевает влияние традиционных семейных норм. Одним из таких фильмов является *«Горный лук» (2022) Эльдара Шибанова*.

В фильме «Горный лук» мы наблюдаем сложившуюся семью, в которой, тем не менее, возникают конфликты. Чтобы разрешить их и помочь родителям, дети решают самостоятельно взяться за дело. Центральными персонажами являются родители — Айбек и Ластва, а также их дети, Джабай и Саня. Семья переезжает из города в степь, где отец стремится построить дом своими силами, что становится источником напряжения в отношениях супругов.

Айбек стремится к самореализации через физический труд и гармонию с природой. Его идея построить дом в степи своими руками символизирует независимость и альтернативный образ жизни. Однако затянувшееся строительство и неспособность завершить дело разочаровывают жену, усиливая разрыв в их отношениях. Конфликт между его амбициями и семейными обязанностями подчеркивает противоречие между идеалами и реальностью.

Ластва устала от жизни в юрте и постоянного ожидания перемен. Разочарование в муже приводит к эмоциональному отдалению и желанию вернуться к городской стабильности. Её неудовлетворённость выражается в отношениях с дальнбойщиком дядей Витей. Ластва символизирует стремление к безопасности и устойчивости, противостоящее экспериментам Айбека.

Несмотря на разногласия, Айбек и Ласта проявляют заботу о своих детях. Их дети, Джабай и Сания, остро чувствуют напряжённость в семье, но пытаются восстановить гармонию между родителями. Эти попытки подчёркивают, что, несмотря на трудности, родители сумели передать детям ценности ответственности и семейной любви.

Фильм раскрывает сложные аспекты семейных отношений через яркие образы и напряженные ситуации. Ключевой сюжетной линией становится строительство дома, символизирующее стремление Айбека создать идеальную жизнь для семьи. Упорно работая, он приглашает рабочих из Китая, чтобы ускорить процесс, но дом так и остается недостроенным, отражая разрыв между его мечтами и реальностью. Амбиции Айбека, казавшиеся светлым началом, оборачиваются ожиданиями и разочарованиями.

Контрастом мечтам Айбека выступает жизнь семьи в юрте. Ограниченное пространство и однообразие становятся символом нестабильности. Ласта, его жена, мечтает вернуться в город, видя в этом единственный выход. Операторская работа подчеркивает драматизм: широкие планы акцентируют изоляцию Айбека, а сцены в юрте, наполненные теплыми тонами, усиливают ощущение ограниченности.

Взгляды Ласты, устремленные за пределы юрты, визуально передают ее желание вырваться из замкнутого круга. Эмоциональный разлад супругов проявляется в ее отношениях с дальнобойщиком дядей Витей. Эти эпизоды, снятые в приглушенном свете и близких планах, акцентируют внимание на уязвимости Ласты и ее стремлении к поддержке, которой она лишена в браке.

На фоне напряженности между родителями дети, Джабай и Сания, становятся связующим звеном семьи. Они искренне, хотя и наивно, пытаются восстановить семейное единство. В одной из сцен дети собирают горный лук и продают его вдоль дороги, стремясь внести вклад в семейный бюджет. Эта линия передана яркими цветами и динамичным монтажом, отражая их энергичность и непосредственность.

В отличие от стереотипных изображений идеальных отношений, «Горный лук» показывает семью в процессе трансформации. Конфликты возникают не из-за внешних обстоятельств, а из внутренних противоречий. Однако фильм не становится трагичным: он подчеркивает важность заботы и поддержки даже в трудные времена. «Горный лук» переосмысляет традиционные представления о браке, акцентируя внимание на гибкости семейных отношений. Эмпатия, открытый диалог и взаимная поддержка становятся ключом к сохранению связи между близкими, даже если их пути расходятся.

Семья в казахском кинематографе служит зеркалом национальной идентичности, показывая общество через призму семейной жизни.

В коммерческом кино семья часто изображается в комедийном или драматическом ключе, акцентируя внимание на традиционных ценностях. В фильме «Моя большая казахская семья» (2021) реж. А. Ниязбекова показана история Манарбека, отца четверых детей, чьи браки с представителями разных

этнических групп вызывают у него смешанные чувства и ставят вопросы о сохранении национальной идентичности.

Авторское кино исследует сложные социальные и психологические темы. В фильме «Талак» (2019) реж. Е. Нурмухамбетов поднимает проблему развода в традиционном казахском обществе, противопоставляя семейные устои современным реалиям. Картина «Аксуат» (1997) реж. С. Апрымова рассказывает о неполных семьях, где дети сталкиваются с отсутствием одного из родителей, что подчеркивает социальные трудности того времени.

Современное кино стремится к реалистичному изображению семейных отношений. Фильм «Бақыт» (2021) реж. А. Узабаева затрагивает важные социальные вопросы, такие как домашнее насилие, демонстрируя, что эти проблемы могут существовать даже в благополучных семьях.

Таким образом, современный казахстанский кинематограф отражает изменения в семейных моделях, стремясь к глубокому и многогранному изображению семейных отношений в меняющемся обществе.

Литература:

1. Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе - <https://www.dissercat.com/content/obraz-semi-v-kinematografe-tsentralnoi-azii-v-kontekste-formirovaniya-kulturnoi-identichnost>
2. От «традиционной» идеальной семьи до освещения бытового насилия: как менялся семейный образ в казахстанском кино - <https://the-steppe.com/razvlecheniya/kino/ot-tradicionnoj-idealnoj-semi-do-osvesheniya-bytovogo-nasiliya-kak-menyalsya-semejnyj-obraz-v-kazahstanskom-kino>

Akhatova Zhanel, Mukusheva Nazira

FILM LABORATORIES AS A TOOL FOR CONTINUOUS FILM EDUCATION: INTERNATIONAL EXPERIENCE AND PROSPECTS FOR KAZAKHSTAN'S AUTEUR CINEMA

Ахатова Ж.Ж.,

Мукушева Н.Р., кандидат искусствоведения, профессор

КИНО-ЛАБОРАТОРИИ КАК ИНСТРУМЕНТ НЕПРЕРЫВНОГО КИНООБРАЗОВАНИЯ: МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ ДЛЯ АВТОРСКОГО КИНО КАЗАХСТАНА

Современный кинематограф, как одна из самых динамично развивающихся сфер искусства, требует постоянного совершенствования навыков и адаптации к быстро меняющимся условиям индустрии. Особую роль в этом процессе играют кино-лаборатории – образовательные и практико-ориентированные программы, которые предоставляют возможности для профессионального роста и международного взаимодействия.

История кино-лабораторий уходит в середину XX века, когда впервые были созданы экспериментальные площадки для развития сценарных и

режиссерских навыков. Сегодня подобные программы функционируют при крупнейших кинофестивалях мира, предоставляя возможности для обучения, практического применения знаний и выхода на международный уровень. Лаборатории и мастерские проектов стали неотъемлемой частью фестивальных программ, формируя платформы для развития авторских голосов и продюсирования кино. Изучив основные цифровые источники, предоставляющие информацию о данных инициативах, можно с уверенностью утверждать, что программы, функционирующие при крупнейших кинофестивалях, играют важнейшую роль в поддержке авторов и развитии их проектов. Перечислим основные из них:

- в рамках Берлинского международного кинофестиваля действует программа *Berlinale Talents*, ориентированная на развитие креативных и технических навыков у режиссеров, сценаристов, продюсеров и других представителей киноиндустрии [3];

- Каннский кинофестиваль, в свою очередь, предлагает инициативы *Cinéfondation Résidence* и *Cinéfondation-Atelier*, помогающие авторам не только доработать сценарии, но и наладить связи с потенциальными партнерами для копродукции и финансирования [5];

- Венецианский кинофестиваль развивает программу *Biennale College Cinema*, предоставляя поддержку для первых и вторых фильмов начинающих режиссеров [4], тогда как Роттердамский кинофестиваль организует *Rotterdam Lab*, ориентированный на продюсеров и их проекты [8];

- лаборатории *Sundance Institute Labs* в США, в свою очередь, уделяют внимание независимому кино и разработке сценариев [9];

- *TorinoFilmLab* при Туринском фестивале специализируется на создании сценарных и продюсерских стратегий для фильмов с международным потенциалом [10];

- и конечно важно сказать об *Asian Film Academy*, *AFA* – образовательная программа, организованная Пусанским международным кинофестивалем (*BIFF*) представляет собой лабораторию кино, которая объединяет обучение, практику и сетевые возможности для молодых кинематографистов из Азии [2].

Разнообразие форматов лабораторий и их география подчеркивают важность этого инструмента непрерывного кинообразования в современной индустрии. Несмотря на большое количество лабораторий по всему миру, в данной статье акцент будет сделан на программах при Пусанском и Берлинском фестивалях. Этот выбор обусловлен тем, что именно участие казахстанских кинематографистов в лабораториях *AFA* и *Berlinale Talents* позволило не только создать значимые авторские фильмы, но и добиться международного признания. Примеры Эмира Байгазина и Адильхана Ержанова наглядно демонстрируют, как такие программы могут служить трамплином для профессионального роста и интеграции в мировую киноиндустрию.

Однако лаборатории – это не только элитарные программы на крупнейших фестивалях. В последние годы в Казахстане и Центральной Азии активно развиваются доступные и перспективные форматы, предоставляющие возмож-

ности для обучения и профессионального роста в локальном контексте. Ярким примером стала совместная корейско-казахстанская кинолаборатория, объявившая о своем запуске 12 августа 2022 года на официальной инстаграм-странице казахстанского представителя Media and Film School AlmaU о предстоящем проекте совместно с ведущей киношколой Южной Кореи – Korean Academy of Film Arts. Лаборатория получил название KAFA Kino Lab и предполагала трех недельный проект по итогам которого участники получили опыт совместной работы над разработками кинопроектов с международным потенциалом [15].

Помимо KAFA Kino Lab, в 2023 году в Центральной Азии стартовал еще один значимый международный некоммерческий проект – ALTERNATIVA FILM PROJECT, который продолжает развивать идеи образовательных программ для кинематографистов. Организаторы данного проекта в официальных цифровых источниках пишут о том, что инициатива включает несколько лабораторий, таких как IMPACT LAB, ориентированную на создание социальных проектов с глобальным влиянием, TEEN LAB, помогающую молодым освоить основы киноискусства, и DEVELOPMENT LAB, фокусирующуюся на развитии сценарных и продюсерских стратегий [1].

Стабильность и растущая популярность таких инициатив показывают, что локальные площадки могут быть не менее результативными. Они играют важную роль в поддержке молодых авторов и создают платформы для интеграции молодого авторского кино Казахстана в мировой кинематографический процесс.

Исследуя примеры международных и локальных лабораторий, а также успехи казахстанских режиссеров, мы сможем более детально проанализировать, как подобные инициативы способствуют профессиональному росту и развитию авторского кино Казахстана. В основной части статьи будет рассмотрено влияние программ при крупных фестивалях, таких как AFA и Berlinale Talents. Также будут разобраны форматы доступных лабораторий в Казахстане, включая KAFA Kino Lab и ALTERNATIVA FILM PROJECT, с фокусом на их структуру, результаты и перспективы для дальнейшего развития авторского кино Казахстана.

Asian Film Academy (AFA) – это уникальная образовательная программа, основанная в 2005 году под эгидой Пусанского международного кинофестиваля (BIFF), Пусанской кино комиссии и фонда GKL. Официальный цифровой источник программы содержит информацию о том, что за более чем 15 лет своего существования она стала ключевой площадкой для подготовки молодых азиатских кинематографистов и укрепления международных связей. Программа сочетает элементы творческой лаборатории и профессиональной школы, предоставляя участникам возможность получить практический опыт и расширить профессиональные горизонты. AFA предлагает интенсивное обучение, включающее разработку сценариев, съемку короткометражных фильмов, лекции и наставничество от признанных мастеров индустрии. Среди кураторов числились Бела Тарр, Хоу Сяосянь, Ли Чхан Дон и Коре-Эда Хирокадзух [2].

Программа привлекает внимание к новым именам и помогает выпускникам получить международное признание. С момента основания программы Казахстан активно участвует в AFA, и с каждым годом количество представителей страны растет. Выпускники академии становятся важными фигурами в национальном и мировом кинематографе. Изучив цифровой архив AFA, мы определили факт о том, что девять казахстанских специалистов прошли обучение, продемонстрировав потенциал отечественной киношколы, такие как Арнур Ташев (2006), Эмир Байгазин (2007), Ольга Коротко (2011), Елдар Шибанов (2016), Ерлан Айгожинов (2018), Айгуль Нурбулатова (2018), Айжан Касымбек (2019), Динара Манапова (2022), Айгерим Сатыбалды (2023) [2].

Айгуль Нурбулатова в своем интервью подкасту QarqPodcast делится, как участие в AFA стало для нее ключевым этапом. Она узнала о программе от Ольги Коротко и подала заявку дважды. Первая попытка была неудачной, со второй попытке ей удалось стать частью лаборатории [7]. «AFA показала мне, что кино – это профессия, а не страсть, ради которой нужно жертвовать всем», – отмечает Айгуль. Она подчеркивает, что академия научила ее ответственности, работе с международными фондами и подаче заявок на финансирование. Пример Эмира Байгазина, также выпускника AFA, вдохновил ее на активное использование грантовых возможностей для продвижения своих проектов.

«Программа дала мне понимание, что кино – это международное искусство, и оно работает одинаково везде. Главное – найти единомышленников и научиться сотрудничать», – добавляет Айгуль. Этот опыт стал отправной точкой для ее интеграции в международное сообщество и подписание контракта с международными агентами, а также подготовкой к участию в таких программах, как Berlinale Talents [7].

Asian Film Academy на примере опыта Казахских выпускников утвердила себя как важная стартовая платформа для профессионального роста и международного признания для молодых кинематографистов Казахстана. Казахские участники, такие как Эмир Байгазин и Айгуль Нурбулатова, показали, что программа не только расширяет границы творческого мышления, но и дает инструменты для реализации проектов на мировом уровне.

В процессе изучения официальных цифровых архивов выпускников лаборатории AFA и Berlinale Talents можно заметить повторяющиеся имена одних и тех же Казахских представителей киноиндустрии, а также тенденцию стартовой площадки в AFA и продолжения в Berlinale Talents.

Berlinale Talents – международная программа профессионального развития, действующая с 2003 года в рамках Берлинского международного кинофестиваля. За два десятилетия существования она стала одной из ведущих образовательных платформ для кинематографистов, предоставляя уникальные возможности для обучения, обмена опытом и продвижения проектов на мировой арене.

Официальный цифровой источник Berlinale Talents говорит о направленности программы на поддержку молодых талантов в различных областях киноиндустрии: режиссуры, сценарного мастерства, продюсирования, опера-

торского искусства, монтажа, звукорежиссуры и композиторской работы. Программа также включает секцию Talent Press для кинокритиков и журналистов, что расширяет ее влияние на аналитическое осмысление кино.

Каждый год в программе участвуют около 200 талантов из более чем 150 стран, которые получают доступ к лекциям и мастер-классам с признанными мастерами индустрии. Важной частью программы являются воркшопы и индивидуальные консультации, где участники работают над своими проектами с опытными кураторами. Кроме того, программа предоставляет выход на Европейский кинорынок (EFM), где можно найти потенциальных партнеров и инвесторов [3].

Berlinale Talents может служить стартовой площадкой для построения успешной карьеры, что подтверждается примерами таких участников, как Марен Аде, чья картина «Тони Эрдманн» стала номинантом на премию Оскар и получила широкое признание на международной арене.

Изучив официальный архив программы можно утверждать, что с момента создания лаборатории Казахстан представлен в Berlinale Talents 17 участниками, работающими в различных направлениях киноиндустрии. В числе первых представителей страны режиссер, аниматор Александр Баранов выпуск 2004 года, режиссер документалист, сценарист Катерина Суворова 2006 год. О последующих успехах Катерины Суворовой пишет обозреватель колонки «Искусство» в электронном журнале: «Мировая премьера фильма «Завтра море» состоялась еще в 2016 году на фестивале в Локарно. В том же году картина завоевала приз Гильдии кинокритиков Казахстана «За вклад в развитие кинематографа». Через год «Завтра море» был номинирован как лучший фильм на кинопремии «Тулпар». Помимо отечественных наград, фильм Суворовой оценили и за рубежом. Так, в 2017 он получил «Приз Антропологии и устойчивого развития» международного фестиваля имени Жана Руша в Париже. Фильм также купили несколько международных телеканалов. И вот теперь он стал доступен на крупнейшей в мире стриминговой платформе Netflix» [14].

Одним из ярких выпускников лаборатории в 2008 году стал Эмир Байгазин, который принял участие в программе после выпуска АФА в 2007. С ссылкой на официальный сайт Википедия в 2013 году дебютный фильм Эмира Байгазина «Уроки гармонии» (2013) стал важным событием для казахстанского кино, завоевав главную награду 63-го Международного кинофестиваля Берлинале – «Серебряного медведя», подтвердив высокий уровень подготовки автора и его команды [3].

Другим заметным выпускником лаборатории стал Адильхан Ержанов, который является двукратным участником официальной программы Каннского кинофестиваля («Хозяева», 2014 – официальный отбор; «Ласковое безразличие мира», 2018 – секция «Особый взгляд»). Корреспондент новостного издания говорит о том, что в 2014 году работа казахстанского режиссера Адильхана Ержанова «Алиюшка» попала в число 15 проектов, которые были отобраны «Синифондасьон» (Cinefondation-Atelier), проходящим в рамках Каннского кинофестиваля [12].

Архивный список участников из Казахстана демонстрирует разноплановость специализаций. Например, Акмарал Зыкаева, участвовавшая в 2020 году, представляла направление композиции, создавая оригинальные саундтреки для фильмов. Ее работа в фильме «Қаш» (2022) Айсултана Сеитова привлекла внимание к казахстанским композиторам, работающим на стыке традиционной и современной музыки [13].

Среди других заметных участников можно выделить:

Жаннат Алшанову (2019) – режиссер, чьи короткометражные фильмы «Мама» и «Конец сезона» были показаны на международных фестивалях, включая Локарнский кинофестиваль.

Ольга Коротко (2016) – сценарист и режиссер, чья работа «Так себе зима» была отмечена на региональных фестивалях. Картина была представлена в программе ACID (Association for the Distribution of Independent Cinema) на Каннском кинофестивале, оператором постановщиком выступила будущая участница лабораторий (2024) Айгуль Нурболатова.

Кристина Михайлова (2023) – режиссер и продюсер, активно работающая с документальными и художественными проектами, включая инициативы по поддержке женщин-документалистов.

В 2024 году Казахстан был представлен двумя участницами:

Асель Аушакимова (2022, 2024) – режиссер, участвовала во второй раз в лаборатории, первый выпуск был в 2022 году. Асель известна своим дебютным фильмом «Welcome to the USA», который получил международное признание и поднимал темы идентичности и гендерного равенства. Она продолжает развивать проекты, акцентируя внимание на социальных проблемах.

Айгуль Нурболатова (2024) – оператор и художник-постановщик, участвующая в проектах, связанных с правами человека, философией и расширением возможностей женщин в кино. В 2024 году Айгуль Нурболатова вместе с выпускницей (2018) Ольгой Коротко представили свой фильм «Cricket, It's Your Turn» в конкурсной программе международного кинофестиваля в Локарно, одной из престижных европейских киноарен.

Этот список подчеркивает не только разнообразие дисциплин, представленных казахстанскими участниками, но и их вклад в развитие авторского кино, экспериментальных форм и социально ориентированных тем.

Таким образом, анализируя участие Казахстана в Berlinale Talents, можно увидеть, что программа охватывает широкий спектр профессий и создает условия для продвижения казахстанского кино на международный уровень. Продолжение участия в лаборатории открывает возможности для новых поколений казахстанских кинематографистов, которые могут как следовать по пути признанных авторов, так и искать собственные уникальные формы выражения. В завершение статьи обратим внимание на два значимых проекта, направленных на поддержку и развитие кинематографистов в Казахстане и Центральной Азии: KAFA Kino Lab и Alternativa Film Project.

KAFA Kino Lab, организованный Корейской академией киноискусств (KAFA) в сотрудничестве с «Школой медиа и кино» AlmaU, стал важным ша-

гом в укреплении культурного обмена между Казахстаном и Южной Кореей.

Этот проект прошел в сентябре 2022 года и был приурочен к 30-летию дипломатических отношений между странами. В рамках лаборатории молодые режиссеры и продюсеры из обеих стран совместно работали над сценарными идеями и концепциями для потенциальных совместных кинопроектов. Такие работы, как «14,5» Айжан Касымбек и «Коре-сарам» Киоенгсу Сон, получили признание и стали символами этого сотрудничества [6].

Несмотря на успех, KAFA Cinema Lab остается разовым проектом, и это подчеркивает важность создания устойчивых программ, способствующих непрерывному развитию молодых талантов. Этот опыт показал, как международное партнерство может обогатить местных кинематографистов, и хотелось бы, чтобы подобные инициативы стали постоянной практикой, укрепляя образовательные и творческие связи.

На этом фоне Alternativa Film Project выделяется как пример программы с динамичным развитием и долгосрочной перспективой. Изучив официальные источники и архив проекта можно утверждать, что запущенный в 2023 году при поддержке международной компании inDrive, этот проект уже зарекомендовал себя как платформа для устойчивого роста и профессионального совершенствования. Его основная миссия – поддержка кинематографистов из развивающихся киноиндустрий, помощь в продвижении социально значимых тем и создание возможностей для международного диалога.

Alternativa Film Project включает в себя серию образовательных инициатив, таких как Alternativa Film Labs, которые охватывают различные аспекты кинопроизводства: от сценария и режиссуры до продюсирования и продвижения фильмов. Важной частью проекта стала премия Alternativa Film Awards с призовым фондом \$100 000, которая привлекает внимание к выдающимся работам и открывает двери к международному признанию. Примечательно, что с 2023 года проект демонстрирует устойчивый рост и ежегодно расширяет свою программу. В 2024 году премия пройдет в Джокьякарте, Индонезия, дополняясь фестивальной программой с публичными показами и дискуссиями [1].

Особенно важно, что Alternativa Film Project доступен для казахстанских кинематографистов, предоставляя возможности для участия и обучения на международном уровне. Это делает его важным инструментом для тех, кто стремится развивать свои навыки, налаживать контакты и добиваться успеха в кинематографе.

Таким образом, сочетание разовых инициатив, таких как KAFA Kino Lab, с программами длительного действия, подобными Alternativa Film Project, формирует благоприятную среду для творческого и профессионального роста кинематографистов в Казахстане и за его пределами.

Литература:

1. Alternativa Film Project [Электронный ресурс]. URL: <https://alternativa.film/about.html>
2. Asian Film Academy (AFA) [Электронный ресурс]. URL: <https://afa.biff.kr>
3. Berlinale Talents [Электронный ресурс]. URL: <https://www.berlinale-talents.de>

4. Biennale College Cinema [Электронный ресурс]. URL: <https://collegecinema.labiennale.org>
5. Cinéfondation Résidence [Электронный ресурс]. URL: <https://www.cinefondation.com>
6. KAFA Cinema Lab объявила победителей // [old.almau.edu.kz](https://old.almau.edu.kz/news/kafa_cinema_lab_obyavila_pobeditelei-13377) [Электронный ресурс]. URL: https://old.almau.edu.kz/news/kafa_cinema_lab_obyavila_pobeditelei-13377
2. QARA Podcast' (2024) // Episode 2: Айгуль Нурбулатова об операторском искусстве, о работе с голливудским агентством и о перспективах в Казахстане и других странах. Яндекс Музыка [Электронный ресурс]. URL: <https://music.yandex.kz>
3. Rotterdam Lab [Электронный ресурс]. URL: <https://iffr.com/professionals/rotterdam-lab>
4. Sundance Institute Labs [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sundance.org>
5. TorinoFilmLab [Электронный ресурс]. URL: <https://www.torinofilmlab.it>
6. Айжан Тугельбаева: Казахстанская картина «Уроки гармонии» получила приз за операторскую работу на Берлинале // tengrinews.kz [Электронный ресурс]. URL: <https://tengrinews.kz/cinema/kazahstanskaya-kartina-uroki-garmonii-poluchila-priz-228669/>
7. Айжан Тугельбаева: Проект Адильхана Ержанова отобран фондом Каннского кинофестиваля // tengrinews.kz [Электронный ресурс]. URL: <https://tengrinews.kz/cinema/proekt-adilhana-erjanova-otobran-fondom-kannskogo-251744/>
8. Алена Тимофеева: Как композитор из Казахстана покоряет азиатский киномир // forbes.kz [Электронный ресурс]. URL: https://forbes.kz/articles/kak-kompozitor-iz-kazahstana-pokoryaet-aziatskiy-kinomir?utm_source=chatgpt.com
9. Дарья Андреева: Казахстанский фильм впервые на Netflix: режиссер рассказала, как туда попасть // forbes.kz [Электронный ресурс]. URL: https://forbes.kz/articles/kazahstanskiy_film_vpervyie_na_netflix_rejisser_rasskazala_kak_tuda_popast
10. Оңтүстік Кореяның жетекші кино мектебі KAFA және ALMAU медиа
11. және кино мектебі... // [mfs_almau](https://www.instagram.com/p/ChKPX9KKB-D/?igsh=dWJzamNrMHN1Z2Y2) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.instagram.com/p/ChKPX9KKB-D/?igsh=dWJzamNrMHN1Z2Y2>

Baltabay Aidarbek, Aidarova Alma

AUTHENTICITY OF SOUND IN KAZAKH CINEMA: THE INFLUENCE OF MODERN MUSICAL TRENDS ON THE RECONSTRUCTION OF THE ERA

Балтабай А.Қ., Айдарова А.М.

ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ ДЫБЫСТЫҢ ШЫНАЙЫЛЫҒЫ: ДӘУІР БЕЙНЕСІН ҚАЙТА ҚҰРУҒА ЗАМАНАУИ МУЗЫКАЛЫҚ ТРЕНДТІҢ БЫҚПАЛЫ

Кіріспе. Кинематография тек бейнелеу өнері ғана емес. Фильмдердегі музыка мен дыбыс атмосфераны, эмоционалдық әсерді және уақытты қабылдауды қалыптастыруда шешуші рөл атқарады. Тарихи сюжеттер мен ұлттық мәдениет жиі бейнеленетін қазақ киносы үшін дыбыстық безендіру көркем

образдың маңызды құрамдас бөлігіне айналады. «Томирис» (2019, реж. А. Са-таев), «Қаш» (2022, реж. А. Сейітов) және «Келін» (2009, реж. Е. Турсунов) сынды заманауи қазақ фильмдерінде біздің заманға дейінгі немесе ежелгі уақытта болған жағдайлардың сипатталуына қарамастан, фильмдерде заманауи музыка мен оркестрлік композицияларды қолдану үрдісі жиі байқалады.

Бұндай құбылыс көбінесе дәуірдің шынайылығы мен түпнұсқалығының сақталмауы жөнінде пікірталас тудырады. Мұның бір себебі - бұқаралық мәдениет, атап айтқанда Голливуд киноларының қалыптастырған көрермен үмітінің әсері. Симфониялық оркестр шайқас сомдалатын сахналардың музыкалық стандартына айналса, этникалық музыка деректі немесе этнографиялық фильмдердің элементі ретінде қабылданады. Философия докторы Мусахан Данара өз ғылыми еңбегінде «кино музыкасы, жеткілікті түрде зерттелме-геніне қарамастан, қазіргі уақытта композиторлар шығармашылығындағы ең жоғары сұранысқа ие жанр болып табылады және сонымен қатар, компози-торлық шығармашылықтың жеке бір бағытына айналды» деген тұжырымға келеді [5, 247]. Сол тұжырыммен келісе отыра бұл мақала қазақ фильм режис-серлері мен композиторларының заманауи музыкалық формаларды не үшін қолданатынын және бұл тарихи фильмдердегі дәуірді қабылдауға қалай әсер ететінін қарастырады.

Әдістер. Аудиобейнелік талдау, фильмдердің контекстік талдауы және салыстырмалы тарихи әдіс қамтылған пәнаралық тәсіл зерттеуді жүргізу ба-рысында қолданылды. Негізгі міндет — әртүрлі тарихи дәуірлерді қайта жаңғыртатын қазақ фильмдеріндегі дыбыстық безендірудің ерекшеліктерін анықтау және музыкалық сүйемелдеудің бейнеленген уақыттың мәдени-тарихи контекстіне сәйкестік дәрежесін бағалау.

Аудиокөрнекі талдау музыкалық тақырыптарды, аралас дыбыстарды және олардың бейнелік қатарымен өзара әрекеттесуін жазатын фильмдерді бірнеше рет көру арқылы жүргізілді. Егжей-тегжейлі талдау үшін музыкалық сүйемелдеудің құрылымын, аспаптарға тән тембрлерін және дыбысты өңдеу тәсілдерін дәл анықтауға мүмкіндік беретін жеке көріністерді тоқтату және баяулату қолданылды. Баяндаудың негізгі сәттеріне, атап айтсақ жекпе-жек көріністеріне, рәсімдерге, қасіретке толы сәттерге және шарықтау шектеріне ерекше назар аударылды.

Нәтижелер. «Томирис» фильмінде симфониялық оркестрлік музыка ба-сты шайқас сахналарында ойнайды. Голливуд киносында кең таралған бұл әдіс масштаб пен эмоционалды әсерді күшейтеді. Алайда, б.з.д. I ғасырда му-зыкалық сүйемелдеудің мұндай үлгісі болған жоқ. Симфониялық оркестрден бөлек, сөзсіз вокалды орындау – вокализ де бар. Орындаудың бұл түрі тек ор-та ғасырларда шіркеу музыкасында пайда болды.

«Қаш» Қазақ АССР-ында 30-шы жылдардағы ашаршылық туралы ба-яндайды. Жалпы дыбыстық бейне дәуірге сәйкес келсе де, қазақ музыкасына сәйкес келетін бөліктер болса да, фильмде заманауи дыбыстық өңдеу және электронды музыка қолданылады. Мұны фильм жанрымен ақтап шығуға бо-лады, өйткені хоррор жанрындағы фильмдерде күдікті сәттерді тудыру үшін

фондық музыкасында дыбыстық өңдеудің және синтездеудің электронды құралдарынсыз құру қиын болатын ұзақ және бірсарынды бөліктерді қажет етеді. Сондай-ақ, қазақ ұлттық музыкалық аспаптары қолданылса да, ойнатылған аспаптардың комбинациясы мен ойнау мәнеріне байланысты қазақи емес, қытай халық музыкасын еске түсіретініне байланысты азиялық дыбысты тануға болатын фрагмент бар.

«Келінде» шындап келгенде диалог жоқ, ал дыбыстық сүйемелдеу болса құмылдақпен дыбыстау, күйлеу және аралас дыбыстарға негізделген. Алайда, драмалық сахналарда біздің заманымызға дейінгі дәуірде өмір сүрмеген қазақ халық оркестрі шырқалады. Бұл суреттің эмоционалды фонын күшейту үшін қолданылатын саналы анахронизмнің мысалы.

Сондай-ақ, аталмыш үш фильмнің барлығында музыка жазудағы заманауи көзқарасты көрсететін ортақ қасиет бар. Бұл ырғақтық бейнелердің қарапайымдылығы. «Қаш» фильмінде музыка әр ырғақта бірдей соққыларға ие және музыкада ең көп таралған 4/4 өлшеміне негізделген симметриялы, арасында діріл сезілетін ырғақта дыбысталады. Кадрдың бейнелік симметриясына және музыка қолданылатын көріністерге сәйкес музыкалық фразалар әр такте бірдей мөлшерде болады. «Томирис» фильмінде ырғақты құрылым әртүрлі, және соның ішінде әсіресе шайқас сахналарында қойылатын эпикалық кино-музыкаға тән үшжарнақты өлшемдер бар. Ырғақтық ұйымдастыру Батыс фильмдеріне тән және көрерменге ұқсас жанрдағы танымал фильмдермен байланыстыратындай әсер қалдырады. «Келін» фильмінде музыкалық композициялардың ауқымды бөлігі оны күрделі етіп қабылдайтындай 7/8 мөлшерінде салынған, алайда оның фильм бойы қайталана берілуі бұл ырғақты көрерменнің есту қабілетіне үйреншікті етеді. Музыкалық тректердің басқа тағы бір бөлігі аталмыш ырғағы жоқ немесе жоқтың қасы болып салынған ұзартылған және бірсарынды дыбыстарға негізделген.

Талқылау. Композиторлар Интыкбаев Еркен мен Интыкбаева Жанельдың ғылыми мақаласында «кинодағы музыка – бұл белгілі бір дәуірдің музыкасының музыкалық-стилистикалық ерекшеліктері туралы түсінікпен қатар, белгілі бір уақыттың аймақтық орындаушылық ерекшеліктерінің бағытын белгілейтін мазмұнды кенеп болуы керек идеологиясының тұтас және күшті қабаты» деген анықтама береді. [3, 202]. Киноға музыка жазу тек шығармашылық жағынан ғана емес, сондай-ақ зерттеушілік жағынан да мұқият және егжей-тегжейлі жұмысты талап етеді.

«Ұлттық мәдениеттің ерекшеліктеріне», атап айтқанда ұлттық музыкаға, киіз үй, киім, тамақ, шаңырақ және т. б. сияқты рәміздерге үндеу кинодағы сәйкестіктің маңызды белгісі болып табылады» дейді тарих ғылымның кандидаты Дерендяева А.Д. [2, 741]. Режиссер Ақан Сатаевтың «Томирис» (2019) фильмінде сол заманғы көшпенділердің ұлттық мәдениетінің ерекшеліктерін жеткізуде орасан зор жұмыс атқарылды. Дыбыс жағына көз жүгіртсек, фильмнің шынайылығы жоғары деңгейде болу үшін диалог мәтінін ежелгі түркі тілінде жазылғанын және актерлермен айтылғанын атап өтуге болады. Басқа жағынан алып қарасақ, музыкалық сүйемелдеу іс-әрекет орын

алып жатқан уақытты шынайы бейнелеуде емес, ал жалпы атмосфераны қалыптастыруда және көріністердің эмоционалды көркемдігінде шешуші рөл атқарады. Әсіресе бұл күшті симфониялық оркестрдің ойыны естілетін шайқас эпизодтарында байқалады. Симфониялық оркестрді шайқастар мен драмалық сәттерді сүйемелдеу үшін пайдалану – Голливуд киноларының ерекшелігі, және бұл тарихи және эпикалық кино жанрының стандартына айналды. Бұл тәсіл шиеленісті күшейтуге, экранда болып жатқан оқиғалардың ауқымдылығын айқын көрсетуге және көріністерге Батыс фильмдерінің бейнелік-музыкалық үлгілеріне үйренген көрермендердің қабылдауына жақын эпикалық ауқым беруге мүмкіндік береді.

Алайда, бұл әдістің эмоционалды әсер ету тиімділігіне қарамастан, фильмнің тарихи контекстіне қайшы келетін тұстары да бар. «Томирис» фильмі біздің дәуірімізге дейінгі I мыңжылдықта, яғни Орталық Азия музыкалық мәдениетінде осындай күрделі, көп дауысты оркестрлік композициялар болмаған дәуірді бейнелейді. Фиалко өз еңбегінде «б.з. II ғасырында өмір сүрген ежелгі автор, грамматик және софист Юлий Полидевк скифтер музыкалық аспаптарды қолданып қана қоймай, оларды өздері ойлап тапқанын атап өткен» дейді [8, 349]. Сол кездегі музыка қарабайыр және ежелгі аспаптардың дыбысынан құралса, ал әуендер болса, минималистік, көбінесе бірсарынды, әрі табиғи дыбыстармен және салт-дәстүрлермен тығыз байланыста болды.

Фильмдегі тағы бір анахронизм – кейбір негізгі көріністерді сүйемелдейтін сөзсіз, вокалды орындау, яғни вокализ қолдану. Музыкалық өнердің бір түрі ретінде вокализ кейінірек, шамамен орта ғасырларда пайда болып, Еуропадағы шіркеу музыкасының ажырамас бөлігі болды. Оның пайда болуы католиктік және византиялық дәстүрлердегі адамның таза дауысы рухани атмосфераны құру үшін қолданылған хор өнерінің дамуымен байланысты. Б.з.д VI ғасыр контекстінде вокализ музыкалық сүйемелдеудің жеке бір түрі ретінде бола алмағандықтан, бұл оның фильмдерде қолданылуын айқын анахронизм етеді. Фильмнің режиссері мен композиторлары оқиғалары ұқсас кезеңде орын алатындықтан, және симфониялық оркестрдің орындауындағы әуен мен вокализ сынды анахронизмдерді қамтитын «Троя» (2004, реж. В. Петерсен) эпикалық тарихи соғыс фильміне бой түзеген деп болжауға болады.

Дәуірге сай еместігіне қарамастан, «Томирис» фильміндегі вокализ оркестрлік музыкамен бірлесіп маңызды көркемдік міндет атқарды. Ол көрерменнің эмоциясын ояту және көріністердің драмалық әсерін күшейту арқылы көрсетіліп жатқан сәттің қасиеттілігі мен маңыздылығын айқындады. Көбінесе бұл көзқарас көрерменді катарсис күйіне келтіре отырып, қаһармандық оқиғалардың ұлылығы мен трагедиясын жеткізу үшін қолданылады. Алайда, вокализ бен оркестрлік музыканы осылайша қолдану тарихи оқиғаланың шынайылығына баса назар аударатын және уақыттың бейнеге барынша сәйкес келуіне ұмтылатын көрермен мен сыншылардың арасында түрлі сұрақтар тудыруы мүмкін.

«Еуропалық кинодағы ең танымал музыкалық композициялар электрон-

ды құралдардың көмегімен жасалғанын бәріне мәлім. Яғни, «Аватар», «Кариб теңізінің қарақшылары» және тағы да басқа кинофильмдерге арналған музыкадан бастап барлық шығармалар компьютерлік технологияның көмегімен жасалған» [3, 201]. «Қаш» фильмінде заманауи электронды музыка мен аспаптарды қолдану жанрдың ерекшелігімен түсіндірілуі мүмкін. Суретте шиеленіскен атмосфераны құруға қажет бірсарынды және созылмалы, ұзақ әуендермен сипатталатын қорқынышты және күдікті элементтерден құралған. Дәстүрлі қазақ аспаптарының көмегімен мұндай әсерге қол жеткізу қазіргі заманғы дыбысты өңдеуіңіз әлдеқайда күрделі. Электрондық музыка шиеленісті күшейтуге және фильм мақсат еткен мазасыздық сезімін оятуға, оны өрбітуге мүмкіндік береді. Дегенмен, қазақ мәдениетіне тән емес азиялық мотивтерге толы музыканың қолданылуы дәуір мен бейненің сәйкестігін бұзу ретінде қабылдануы мүмкін. Красильников кинодағы дыбыстың құралуын талқылағанда «кескіндемелік және баяндау функциясынан бөлек, дыбыс драматургиялық сипатқа ие болғанын» белгілеген [4, 230]. Яғни, бұл композитордың эксперименттеріне немесе киноның дыбыстық палитрасын түрлендіруге деген ұмтылысына байланысты болуы мүмкін. Мұндай шешім көркемдік ойды драматургиялық тұрғыда жүзеге асыру мақсатында жасалған деп ақтауға болса да, фильмді дұрыс қабылдауға әсер етуі мүмкін бейнелік қатар мен дыбыстық сүйемелдеу арасындағы алшақтықты болдырмас үшін сақ болу керек.

«Түркі халықтарының дәстүрлі музыкасы алуан түрлі. Оның сипаттамаларының бірі – көмейден шыққан дыбыстардың болуы» [7, 47]. Сондықтан «Келін» фильмінде халық оркестрін қолдану – көрерменге эмоционалды түрде күшті әсер етуге бағытталған саналы түрде жасалған анахронизмнің мысалы болып табылады. Фильмнің сюжеті бастапқы нұсқасында қай мекен және қай заманда орын алып жатқаны белгісіз. Нөгербек Б. монографиясында тек кейін шыққан прокаттық нұсқасында «Алтай. II ғасыр» деген титр жазылғанын пайымдайды [6, 389]. Дегенмен, кейбір сахналардың драмасы мен маңыздылығын жоғарылату үшін режиссер Ермек Тұрсынов кейінгі кезеңдердегі қазақ музыкалық мәдениетінің элементтерін саналы түрде қосқан. Бұл әдіс тек байырғы заманға тән табиғат дыбыстары мен қарапайым аспаптарды қолдана отырып, оңайшылықпен шықпайтын көпқабаттылық және эпикалық әсерін қалдыруға мүмкіндік береді. Осыған қарамастан, дәуірлердің соншалық араласуы көрерменде когнитивті диссонанс тудыра отырып, фильмнің тарихи ақиқаттылығы толық сақталмаған деген сезім тудыруы мүмкін. Бәлкім, режиссер этнографиялық шынайылыққа емес, деректі стиль шеңберінен шығып, фильмді кең аудиториямен таныстыруға мүмкіндік беретін әмбебап көркем образ жасауға ұмтылған шығар. Бұл тәсілді музыкалық бейнелер арқылы дәстүрлердің сабақтастығын білдіретін ежелгі заман мен қазіргі қазақ мәдениеті арасындағы тығыз байланысты баса көрсету тәсілі ретінде де қарастыруға болады.

«Қаш», «Томирис» және «Келін» фильмдеріндегі музыканың ырғақты құрылымының қарапайымдылығы композиторлар мен режиссерлердің кез

келген, яғни музыкалық біліміне немесе дайындығына қарамастан, көрермен оңай қабылдайтын музыка жасауға деген ұмтылысын көрсетеді. Бұл тәсіл киномузыкадағы көрермен мен экранда көрсетілетін іс-әрекет арасындағы байланысты күшейтуге ықпал ететін ырғақты симметрия мен қайталанушылық сынды жаһандық тенденциялардың әсерінен туындайды. «Қаш» фильміндегі ырғақтың музыкалық тепе-теңдігі мен болжамдылығы аудио және бейнелік қатар арасындағы үйлесімділік сезімін тудыра отырып, кадрдың бейнелік құрамын толықтырады. 4/4 ырғағын қолдану музыкалық сүйемелдеуді танымал музыка мен кинодағы ұқсас құрылымдарға еті үйренген көрермен үшін ішкі түйсікпен түсіне алатындай және эмоционалды түрде қол жетімді етеді. «Томирис» фильмінде үш бөлімді ырғақтың кезектесуі шайқас сахналарының драмасын күшейтіп қана қоймай, эпикалық кино канондарына сәйкес келетін және батыстық тарихи фильмдерінің музыкасымен үндесетін динамиканы қосады.

«Келінде» 7/8 ырғағының бірсарындылығы мен қайталануы көрерменнің қабылдаудағы қиындығын жойғанымен, оны қолдану анағұрлым күрделі шешім ретінде қабылдануы мүмкін. Осылайша, тіпті ерекше ырғақтың өзі жалпы музыкалық құрылымның бір бөлігіне айнала, фильмді біртұтас және стилистикалық тұрғыдан толыққанды етеді. Үш фильмдегі ырғақтық бейненің қарапайымдылығы композиторлардың музыканы назарды фильмнің көрнекі бөлігінен алшақтатпай, керісінше оны толықтыратын, әрі күшейтетін саундтректер жасай отырып, көрерменнің қабылдауына әдейі бейімдегенін көрсетеді. Бұл тәсіл тек көркем ғана емес, сонымен қатар көрерменмен эмоционалды байланыс орнатуға және экранда болып жатқан оқиғаларға көрерменнің басымен кіріп кететіндей сезім тудыруға бағытталған коммерциялық шешім болып табылады.

Қорытынды. Қазақ кинематографындағы заманауи музыка фильмдердің эмоционалды әсерін күшейту және бұқаралық көрерменге бейімделу үшін маңызды құрал болып табылады. Алайда, тарихи фильмдерде симфониялық оркестрлер мен заманауи аспаптарды жиі қолдану дәуірдің шынайылық деңгейін әлсіретеді.

Көркемдік пен мәдени сәйкестілік арасындағы тепе-теңдікті сақтау үшін режиссерлер мен композиторларға келесі кеңестер беріледі:

1. Саундтрекке көбірек этникалық аспаптар мен дыбыстарды қосу;
2. Оркестрлік музыканы, әсіресе ежелгі тарих фильмдерінде ең аз мөлшерде қолдану;
3. Фильмдердің дыбыстық сүйемелдеуімен жұмыс істеу үшін этнографтар мен музыкатанушыларды тарту.

Әрине, әйгілі кино теоретигі, философия ғылымының докторы Бела Балаждың «көрермен үшін әрдайым фактілердің объективті шындығы емес, көркем шығарманың өзіндік имманентті, рухани шындығы маңыздырақ. Кейде көрермен үшін иллюзия табиғаттың шынайы берілуінен гөрі маңызды» деген тұжырымы әлі де шындыққа сай екені байқалады [1, 149]. Алайда, қазақ

киносында дыбыс бейнелік компонент ретінде мәдени мұраның элементіне айналса, өзінің бірегейлігін сақтай алады.

Әдебиеттер:

1. Балаж Б. Дух фильмы. — Мәскеу: Көркем әдебиет, 1935
2. Дерендяева А.Д. Кинематограф Республики Казахстан: основные маркеры идентичности в художественных и документальных фильмах // Постсоветские исследования. 2023. №7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinematograf-respubliki-kazahstan-osnovnye-markery-identichnosti-v-hudozhestvennyh-i-dokumentalnyh-filmah>
3. Интыкбаев Е.А., Интыкбаева Ж.Е. О проблемах современной киномузыки Казахстана и некоторых путях их преодоления // Культура и цивилизация. 2021. Том 11. № 2А. С. 199-207.
4. Красильников А.А. Особенности формирования звукового оформления кинопроизведения в эпоху звукозрительного кинематографа 1930–1950-х гг. // Красильников Артур Александрович Особенности формирования звукового оформления кинопроизведения в эпоху звукозрительного кинематографа 1930-1950-х гг. // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2011. №130. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formirovaniya-zvukovogo-oformleniya-kinoproizvedeniya-v-epohu-zvukozritel'nogo-kinematografa-1930-1950-h-gg>
5. Мусахан Д. К вопросу исследования киномузыки Казахстана // Вестник МГУКИ. 2013. №5 (55). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-issledovaniya-kinomuzyki-kazahstana>
6. Ногербек Б. Казахское игровое кино: фольклорные традиции и образ героя: Монография. — Алматы: ТОО «Каратау КБ», «Дәстүр», 2014. – 424 б.
7. Утегалиева С.И. Горловой звук в музыке тюркских народов Центральной Азии // МИЕАТиС. 2023. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gorlovoy-zvuk-v-muzyke-tyurkskih-narodov-tsentralnoy-azii>
8. Фиалко Е.Е. Музыка и музыкальные инструменты ранних кочевников // Сакская культура Сарыарки в контексте изучения этносоциокультурных процессов Степной Евразии. Сборник научных статей, посвященный памяти археолога К.А. Акишева. — Алматы: «Бегазы-Тасмола», 2015.

Omirbay Erzhan

PROSPECTS FOR ORGANIZING ART PROJECTS FOR CHILDREN ON SINGING ART

Өмірбай Е.Ш.,

Пазылова Г.А. педагогика ғылымдарының кандидаты

ӘНШІЛІК ӨНЕР БОЙЫНША БАЛАЛАРҒА АРНАЛҒАН АРТ-ЖОБАЛАРДЫ ҰЙЫМДАСТЫРУДЫҢ ПЕРСПЕКТИВАЛАРЫ

Қазақстан Республикасының Президенті Қ.К. Тоқаев «Әділетті мемлекет. Біртұтас ұлт. Берекелі қоғам» атты Қазақстан халқына жолдауында еліміздегі ұлт сапасын жақсарту ісі – табысты ұлт болудың маңызды шарты

екенін атап көрсетті. Мемлекет басшысы өскелең ұрпақ Қазақстанда ғана емес, өзге елдерде де бәсекеге қабілетті болуы керек екенін алға тартты.

Бұдан бөлек БҰҰ Бас Ассамблеясы 2021 жылды Халықаралық креативті экономика жылы деп жариялау бойынша қарар бекітті. Бұл ретте Мемлекет басшысы өз сөзінде: «Біз өз мәдениетімізді әлемге таныту және ілгерілету үшін қолда бар мүмкіндіктерді сауатты пайдалануымыз керек. Сондықтан, мен Үкіметке осы стратегиялық маңызды саланы қолдау үшін кешенді шаралар қабылдауды тапсырдым» деп атап көрсетті.

Нәтижесінде креативті саланы дамыту жөніндегі жобалық кеңсені басқаратын мамандардың экономиканың жаңа секторын құрылатыны мәлімденіп, елдің заңнамалық базасында «креативті индустрия» деген ұғым пайда болды. Креативті индустрия саласында арт-нарық, арт-жоба және т.б. секілді бағыттар сұранысқа ие бола бастады.

Осыған орай, «Мәдениет туралы» Қазақстан Республикасы Заңымен тұңғыш рет креативті индустриялар, креативті қызмет ұғымдары белгіленіп, нормативтік-құқықтық реттеу жолдары жолға қойылды.

Қазақстан Республикасының 2025 жылға дейінгі Ұлттық даму жоспарын іске асыру үшін Қазақстан Республикасы Үкіметінің 2021 жылғы 30 қарашадағы № 860 қаулысымен Креативті индустрияларды дамытудың 2021 - 2025 жылдарға арналған тұжырымдамасы бекітілді.

Бұл ретте креативті индустрияларды дамыту контекстінде балаларға арналған арт-жобаларды да ұйымдастыру мәселесі ерекше назар аударуды талап етеді. Тәуелсіздік алғалы бері Қазақстан аумағында балалардың шығармашылық қабілетін дамытуға бағытталған «Әнші балапан», «Бозторғай», «Qazaqstan дауысы. Балалар», «Бала дауысы», «Музыкальный вояж» т.б. секілді шығармашылық байқаулар тұрақты түрде өткізіліп келеді. Аталған шығармашылық өнер додаларында «әншілік өнер» бойынша жас дарын иелері тәжірибе алмасып, өнерін шыңдауға мүмкіндік жасалған.

Мәселенің өзектілігі. Қазіргі қоғамда балалар мен жасөспірімдердің дәстүрлі өнер түрлеріне, соның ішінде вокалдық өнерге деген қызығушылығының төмендеуі байқалады, бұл цифрлық технологиялардың үстемдігімен, бос уақыттың өзгеруімен және тірі шығармашылық мүмкіндіктерінің төмендеуімен байланысты. Бұл тенденция ән өнеріне деген қызығушылықты жандандыруға және тұлғаның үйлесімді дамуын қамтамасыз етуге қабілетті көркем тәрбиенің тиімді түрлерін дамыту қажеттілігін тудырады.

Осылайша, ән өнері бойынша балаларға арналған арт-жобаларды ұйымдастыру мәселесі өзекті болып табылады, өйткені ол бірқатар маңызды міндеттерді шешуге бағытталған: музыкалық қабілеттерді дамыту, мәдени бірегейлікті нығайту, әлеуметтенуге жәрдемдесу және қазіргі әлем жағдайында балалардың шығармашылық әлеуетін ашу.

Ғылыми зерттеу өзектілігі. Әншілік өнер бойынша балаларға арналған арт-жобаларды ұйымдастырудың перспективаларын анықтау және зерделеу.

Қазіргі қоғам балалар арасында дәстүрлі өнер түрлерін, соның ішінде ән өнерін дамытуға байланысты қиындықтарға тап болады. Цифрлық техно-

логияның үстемдігі және бос уақытты қалаудың өзгеруі вокал өнеріне деген қызығушылықты қалпына келтіретін жаңа тәсілдерді әзірлеу қажеттілігін тудырады. Өнер жобалары мәдени және білім беру қызметінің нысаны ретінде балалардың жан-жақты дамуын қамтамасыз ететін перспективалы шешім болып табылады.

Әншілік өнер бойынша балаларға арналған арт-жобалары: мақсаты мен ерекшеліктері. Әншілік өнер бойынша балаларға арналған арт-жобалардың мақсаты - кәсіби мамандардан құралған шығармашыл топтың қатысуымен балаларға арналған кәсіби ортаны қалыптастыру.

Ерекшеліктері:

1. Арт-жобаларды сандық платформалар, вокалды жаттығу қосымшалары, мультимедиялық элементтер (VR/AR) және т.б. секілді заманауи технологияларды қолдану арқылы іске асырған жөн.

2. Арт-жобалар балаларды ұжымда жұмыс істеуге, әлеуметтік байланыс орнатуға, ынтымақтастық пен өзара көмек дағдыларын қалыптастыруға үйретеді.

3. Балалардың музыкалық қабілетін ғана дамытып қоймай, шығармашылық және әлеуметтік ортада баланың жеке басының үйлесімді қалыптасуына жағдай жасайды.

4. Халқымыздың ұлттық рухани мұрасын таныстырады.

Қазақстандық тәжірибе. Осы орайда Қазақстан аумағында әншілік өнер бойынша балаларға арналған 2 ірі арт жобаны қарастыруға болады.

«Әнші балапан» жобасы «Қазақ» телевизиясының ұйымдастыруымен өткізілді, алғаш рет 1990 жылы 6 мамырда ұйымдастырылған байқау «Qazaqstan» ұлттық телеарнасының (сол кездегі «Қазақ» телевизиясының) тікелей эфирі арқылы көрерменге жол тартты.

Байқауға республиканың барлық облыстарының 4-16 жас аралығындағы өнерлі балалар қатысып, әрі қарай, бұл балалардың көпшілігі Болгария, Үндістан, Польша, Ресей, Түркия, Швеция, Финляндия, Франция, Эстония елдерінде өнер көрсетіп, беделді халықаралық байқаулардың жүлделерін жеңіп алды.

1998 жылы 24-27 қыркүйекте «Әнші балапан» байқауына Италия, Литва, Қырғызстан, Тәжікстан, Түркия және т.б. елдерден өнерлі балалар қатысып, фестиваль халықаралық дәрежеге көтерілді.

2025 жылы «Әнші балапан» байқауы өзінің 35 жылдық мерейтойын атап өтуді жоспарлап отыр.

«Бала дауысы» байқауы 2016-2022 жылдар аралығында Қазақстан Республикасы Мәдениет және спорт министрлігінің қолдауына сәйкес «Нұрсұлтан Назарбаев қорының» және «Әлия Назарбаеваның «Жандану әлемі» қорының ұйымдастыруымен өткізілген.

Осы ретте байқаудың құрылтайшы ұйымдарының қызметіне қысқаша тоқталатын болсақ, «Нұрсұлтан Назарбаев Қоры» еліміздегі қызметі кәсіби басқару және жобалардың жүйелілігі қағидаларын ұстанатын ірі коммерциялық емес ұйым болып табылады.

Қор 2000 жылы Нұрсұлтан Назарбаевтың жеке бастамасымен құрылып, адам капиталының бәсекелесу қабілетін арттыруға және қазақстандық жаңа ұрпақтың қалыптасуына бағытталған Қазақстанның Тұңғыш Президентінің идеяларын жүзеге асырып келеді.

«Бала дауысы» ұлттық балалар ән байқауы жобасының тарихы туралы бұқаралық ақпарат құралдарында жарияланған мәліметтерге қарағанда, бұл байқау алғаш рет елімізде 2016 жылы ұйымдастырылып, оған 3 812 бала, ал жалпы 2016-2022 жылдар аралығында өткен іріктеу кезеңінде 31 218 бала қатысқан.

"Әнші балапан" және "Бала дауысы" жобалары балалар шығармашылығын дамытуға, мәдени мұраны сақтауға және жас таланттардың үйлесімді дамуын қолдауға бағытталған идеяларды табысты іске асырудың үлгісі болып табылады. Олар балаларды жаңа жетістіктерге шабыттандыруды және Қазақстанның мәдени әлеуетін нығайтуды жалғастыруда.

Арт-жобаларды ұйымдастыру бойынша перспективалар мен ұсынымдар

Инновациялық технологиялар. Арт-менеджердің көзқарасы бойынша инновациялық технологияларды енгізу балаларға арналған арт-жобаларды табысты іске асырудың негізгі құралы болып табылады.

— Сандық платформалар: Zoom, Google Meet немесе арнайы музыкалық қосымшалар арқылы онлайн шеберханалар, вебинарлар мен репетициялар ұйымдастыру кең аудиторияға, соның ішінде шалғай аймақтардағы балаларға қол жеткізуге мүмкіндік береді.

— Виртуалды хорлар: географиялық орналасуына қарамастан қатысушыларды біріктіру үшін технологияны пайдалану ұжымдық ән айтудың бірегей форматын жасайды.

— AR/VR технологиясы: виртуалды көріністер немесе толықтырылған шындық сөйлеу процесіне интерактивтілік пен эмоционалды батыруды қосады.

— Геймификация: мобильді қосымшалар арқылы оқу процесіне ойын элементтерін қосу балалардың қызығушылығы мен мотивациясын ынталандырады.

— Әлеуметтік медиа және трансляциялар: YouTube, TikTok және Instagram арқылы жобаларды жылжыту аудиторияны кеңейтеді және серіктестерді тартады.

— Бұлтты технологиялар: материалдармен бөлісу платформалары командалар мен мүшелер арасындағы үйлестіруді жеңілдетеді.

Инновациялық технологиялар ән өнері бойынша арт-жобаларды ұйымдастырудың жаңа көкжиегін ашады. Олар оқытуды қол жетімді, қызықты және тиімді етеді, сонымен қатар балалар арасында вокалдық өнердің танымал болуына ықпал етеді. Мұндай технологиялардың сәтті интеграциясы ұйымдастырушыларды даярлауды, жабдыққа инвестиция салуды және бейімделген оқыту әдістерін әзірлеуді талап етеді, бірақ нәтижелер балалар арт-жобаларының сапасы мен ауқымын айтарлықтай арттырады. Арт-менеджер үшін инновациялық технологиялар-бұл процестерді оңтайландыру, аудито-

рияға қол жетімділікті арттыру және жобаларды балаларға, серіктестерге және демеушілерге тартымды ету тәсілі.

Арт жобаларды іске асырудағы пәнаралық қатынас. Арт-жобалардағы пәнаралық қатынастар оқу мен шығармашылыққа жан-жақты көзқарас құра отырып, әртүрлі пәндерді біріктіруге мүмкіндік береді. Олар балаларға әртүрлі білім салалары арасындағы байланысты тереңірек түсінуге және шығармашылық ойлауды дамытуға көмектеседі.

— Музыка және театр: мюзиклдер мен музыкалық қойылымдар ән айтуды, актерлік шеберлікті және сахналық қозғалысты біріктіреді, балалардың бойында көркемдік пен өзіне деген сенімділікті дамытады.

— Музыка және бейнелеу өнері: орындалатын шығармалардан шабыттанған визуалды бейнелерді жасау ассоциативті ойлау мен шығармашылықты дамытады.

— Музыка және әдебиет: әдеби шығармаларға негізделген әндерді орындау балаларға поэзияны меңгеруге және эмоционалды қабылдауды тереңдетуге көмектеседі.

— Музыка және технология: сандық құралдарды пайдалану (мысалы, анимация немесе виртуалды хорлар) заманауи технологиялармен жұмыс істеуге үйретеді.

— Музыка және тарих: шығармалардың мәдени контекстін зерттеу балаларға олардың тарихи маңыздылығын түсінуге көмектеседі және олардың көкжиегін дамытады.

Пәнаралық тәсіл балалардың жан-жақты дамуын ынталандыру арқылы өнер жобаларын әртүрлі және қызықты етеді.

Қаржылық қолдау және серіктестік. Қаржылық қолдау және тұрақты серіктестік құру балаларға арналған ән өнері жобаларын сәтті жүзеге асырудың негізгі аспектілері болып табылады. Олар қажетті материалдық базаны қамтамасыз етеді, аудиторияны кеңейтуге және жоғары сапалы жобалар жасауға мүмкіндік береді.

І. Қаржылық қолдау көздері

1. Мемлекеттік қаржыландыру

Мемлекет арт-жобаларды, әсіресе балалар шығармашылығы саласында қолдаудың негізгі көздерінің бірі болып табылады.

— Гранттар мен субсидиялар: мәдениет, білім немесе спорт министрліктері шығармашылық үйірмелерді, білім беру бағдарламалары мен фестивальдерді дамытуға бөледі.

— Мемлекеттік шығармашылық Тапсырыс: Қазақстанда балалар үйірмелері мен секцияларын жан басына шаққандағы қаржыландыру тетігі енгізілді, ол тегін сабақтарға қолжетімділікті қамтамасыз етеді.

— Мақсатты бағдарламалар: мәдениетті, ұлттық дәстүрлерді және инклюзияны қолдауға бағытталған мемлекеттік бағдарламалар көбінесе балалар өнер жобаларына қатысты компоненттерді қамтиды.

2. Халықаралық гранттар

UNESCO, UNICEF сияқты халықаралық ұйымдар, сондай-ақ өнерді қолдайтын қорлар балаларға бағытталған мәдени бастамаларға гранттар береді.

— Мысал: Еуропалық Одақтың мәдени алмасуға немесе халықаралық фестивальдерге қатысуға арналған гранттары.

3. Жеке қаржыландыру

1). Бизнес-демеушілер: компаниялар өздерінің корпоративтік әлеуметтік жауапкершілік (КӘЖ) бағдарламасының бөлігі ретінде Мәдени жобаларға инвестиция сала алады.

— Мысал: музыкалық фестивальдерді қаржыландыру, жабдықтар сатып алу, талантты балаларға арналған стипендиялар.

2). Жеке қорлар мен меценаттар: жеке тұлғалар немесе корпорациялар құрған қорлар өнерді, соның ішінде балалар шығармашылығын қолдайды.

— Мысал: Қазақстандағы "Болашақ" қоры балалардың білімі мен дамуына бағытталған бастамаларды қолдайды.

4. Краудфандинг арқылы қаражат жинау

Онлайн-платформалар (Kickstarter, Gofundme, Asar) кең аудиториядан қаражат тартуға мүмкіндік береді.

— Бұл спектакль қою немесе байқауға қатысу сияқты жергілікті жобаларға ақша жинаудың тиімді әдісі.

5. Өзін-өзі қаржыландыру

— Ақылы шеберлік сыныптары мен концерттер: билеттерді сатудан түскен қаражат жобаларды іске асыруға бағытталады.

— Ата-аналардың қатысуы: қатысушылардың отбасылары тарапынан қайырымдылық жарналар түрінде қаржылық қолдау.

2. Серіктестіктің рөлі

Серіктестіктер өнер жобаларының тұрақтылығының маңызды құрамдас бөлігі болып табылады. Олар тек қаржылық қана емес, сонымен қатар логистикалық, ресурстық және кәсіби қолдауды қамтамасыз етеді.

II.1. Білім беру мекемелерімен серіктестік

1). Мектептер мен Өнер колледждері: жаттығу алаңдарын, педагогикалық базаны және жабдықты қамтамасыз етеді.

2). Жалпы білім беретін мектептер: жобаларға музыка сабақтары, мектеп хорлары және сабақтан тыс сабақтар арқылы қатыса алады.

II.2. Мәдени мекемелермен серіктестік

1. Театрлар, филармониялар, Концерт залдары: спектакльдер үшін көріністер ұсынады.

2. Мұражайлар мен кітапханалар: бірлескен мәдени іс-шаралар, көрмелер немесе музыкалық-әдеби кештер ұйымдастырады.

II.3. Бизнеспен серіктестік

1. Корпоративтік демеушілік: компаниялар Мәдени іс-шараларды қолдау арқылы өз брендтерін жарнамалауға мүмкіндік алады.

— Мысал: плакаттардағы компания логотиптерімен музыкалық байқауларға демеушілік жасау.

2. Технологиялық компаниялар: жабдықты, бағдарламалық жасақтаманы немесе қызметтерді төмендетілген бағамен ұсынады.

II.4. Халықаралық серіктестіктер

1. Мәдени алмасулар: халықаралық жобалар балаларға Шетелдегі байқаулар мен фестивальдерге қатысуға мүмкіндік береді.

2. Халықаралық ұйымдармен бірлескен жобалар: мысал ретінде Virtual Choirs сияқты жаһандық музыкалық бастамаларға қатысуға болады.

II.5. Медиа серіктестік

1. Теледидар және радио: эфирлер арқылы іс-шараларды насихаттау.

2. Онлайн платформалар мен әлеуметтік желілер: аудиторияға қол жетімділікті арттыру және жобаны танымал ету.

Балаларға арналған ән өнері бойынша арт-жобаларды сәтті жүзеге асыруда қаржылық қолдау мен серіктестік шешуші рөл атқарады. Қаржыландыру көздері мен ынтымақтастық нысандарының әртүрлілігі жобаларды әртүрлі жағдайларға бейімдеуге және олардың ауқымын кеңейтуге мүмкіндік береді. Осы аспектілерді сәтті басқару жобаларды дайындауды, серіктестермен байланыс орнатуды және оларды жүзеге асырудың ашықтығын қамтитын кәсіби тәсілді қажет етеді. Ресурстарды тиімді пайдалану балалар шығармашылығын дамытуға және мәдени мұраны нығайтуға ықпал етеді.

Қорытынды. Ән өнері бойынша балаларға арналған арт-жобаларды ұйымдастыру мәдениетті, білім беруді және әлеуметтік саланы дамытудағы маңызды бағыт болып табылады. Мұндай жобалар шығармашылық, тәрбие және әлеуметтену элементтерін біріктіре отырып, баланың жан-жақты дамуына ықпал етеді. Олар балалардың музыкалық, танымдық және эмоционалдық қабілеттерін қалыптастыруда, сондай-ақ олардың мәдени сәйкестігі мен әлеуметтік бейімделуін нығайтуда шешуші рөл атқарады.

Даму перспективалары:

1. Аудиторияға қол жетімділікті кеңейту

Ауылдық және шалғай аймақтардағы балаларға, сондай-ақ ерекше білім беру қажеттіліктері бар балаларға арт-жобаларға қол жеткізуді қамтамасыз ету маңызды. Ол үшін онлайн-форматтарды дамыту, мобильді мастер-класстар мен көшпелі бағдарламалар жасау қажет.

2. Халықаралық ынтымақтастық

Халықаралық фестивальдерге, байқауларға және мәдени алмасуларға қатысу балалардың мүмкіндіктерін кеңейтеді, олардың өзіне деген сенімділігін арттырады және жаһандық ойлауды қалыптастыруға көмектеседі.

3. Қоғамдық назар аудару

Әлеуметтік желілер, бұқаралық ақпарат құралдары және мәдени іс-шаралар арқылы арт-жобаларды насихаттау қатысушылардың, серіктестердің және көрермендердің көп санын тартуға көмектеседі, бұл мұндай бастамаларды тұрақты етеді.

Балаларға арналған ән өнері бойынша арт-жобалар-бұл бос уақыттың бір түрі ғана емес, сонымен қатар тәрбие, білім беру және әлеуметтенудің қуатты құралы. Олар қазіргі әлемнің қиындықтарына дайын үйлесімді, шығармашылық және мәдени дамыған тұлғаны қалыптастыруға ықпал етеді. Оларды табысты іске асыру үшін жүйелі тәсіл, инновациялық технологияларды тарту, мемлекет, бизнес және қоғам тарапынан қолдау қажет. Мұндай жобаларға инвестиция-бұл өнерге, үйлесімділікке және шығармашылыққа толы болашаққа инвестиция.

Әдебиеттер:

1. Абаев А. Б. балаларды музыкалық тәрбиелеудің заманауи тәсілдері. - Алматы: ҚазҰПУ, 2021.
2. Есмағұлова Г. К. Қазақстандағы балалар вокалдық өнерін дамыту: мәселелері мен болашағы // Музыка және мәдениет, 2023.
3. Королев В. А. өнердегі Маркетинг: стратегиялар мен технологиялар. - Мәскеу: Экономика, 2021.
4. Smith R. Art Management: Principles and Practice. – London: Routledge, 2020.
5. Қазақстан Республикасы Мәдениет және спорт министрлігінің ресми сайты.
6. Kim H.J., Park S. Children’s Choirs in South Korea: A Model for Artistic and Social Development // International Journal of Arts Education, 2022.
7. Кузьмина Л. в. музыкалық өнер арқылы балалардың шығармашылық дамуы. - Мәскеу: академиялық жоба, 2020.
8. Эрик Уитакр виртуалды хоры. ericwhitacre.com
9. "Болашақ" халықаралық мәдени бастамаларды қолдау қоры.

VII СЕКЦИЯ
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР /
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Duisengaziyev Bakytzhan
MODERN PROMOTION OF THE SYRDARYA KUYS

*Дүйсенгазиев Б. Б., Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері,
ҚҰӨУ аға оқытушысы*

СЫР БОЙЫ КҮЙЛЕРІНІҢ ҚАЗІРГІ ТАҢДАҒЫ НАСИХАТТАЛУЫ

Сан ғасыр бойы ұлы даламызда өмір сүрген бабаларымыздан қалған рухани мұралардың бірі – Сыр бойының күйшілік дәстүрі.

Құт қонған қасиетті Сыр өңірінде жыршылық өнермен қатар дамыған өнердің бір саласы – күй өнері. Атадан балаға жалғасып келе жатқан көмеймен бүлкілдетіп жыр айтумен қатар, сол мақам саздармен астасып жататын өзіндік иірімі бар күй өнері Сырдың бойында дәстүрін сақтап біздің заманымызға дейін жеткен өнердің бір саласы.

Ғалым Әуелбек Қоңыратбаевтың [3] зерттеулеріне қарасақ сонау Қорқыт ата XI ғасырдың басында дүниеден өткен десе, академик Әлкей Марғұлан [4] еңбектерінде VII-VIII ғасыр аралығында сүрген деген пікір айтылатын Қорқыт ата Сыр бойының күй мұрасының алдында тұратын тұлға.

Енді сол замандардан бері Сырдың топырағында қаншама бақсылар, жыршы-жыраулар, сал-серілермен қатар күйшілерде өткен. Аттарын атайтын болсақ, Қорқыт атадан кейін өмір сүрген Асан қайғы (XIV-XVғғ) одан кейін өмір сүрген Құрманай Төремұрат, Асан Көнек, XVIII ғасырда өмір сүрген Алаша Есақай бақсы, Сасықбай бақсы, Арынғазы төре, атақты Ешнияз сал, Шал Мырза, Қаратөс Аймағамбет, Айсүгір, қобызшы Дайрабай, Әлшекей күйші, Қазанғап күйші, Құрақтың Досжаны, Жалдыбай күйші және т.б. өнерпаздар өткен.

Белгілі ғалым Ақселеу Сейдімбек [8] «Қазақтың күй өнері» атты монографиялық еңбегінде: «Қазақтың дәстүрлі талғам-танымы бойынша жалпы музыкалық мұрасы төл сипаттары бар бес мектепті құрайды. Бірінші, Қазақстанның Орталық және Солтүстік өңіріне тән күйшілік-әншілік мектеп. Екінші, Қазақстанның Оңтүстік және Жетісу өңірін қамтитын күйшілік-әншілік мектеп. Үшінші, Қазақстанның Батыс өңірін қамтитын күйшілік-әншілік мектеп. Төртінші, Сыр бойының күйшілік-әншілік (термешілік) мектебі. Бесінші, Қазақстанның шығыс өңірін, Баян-Өлгий мен Шығыс Түркістанды қамтитын күйшілік-әншілік мектеп», дей келе ғалым ағамыз былайша бөлудің географиялық жағдайына байланысты болып көрінгенімен, негізгі принципі шын мәнінде музыкалық дәстүрге, музыкалық ерекшелігіне негізделетінін жазады. Тағы да, ғалым бұлай негіздеудің мәдени-рухани

үрдістің қалыптасуына, қоршаған ортамен экосистеманың әсерін, ықпалын жоққа шығармайды. Күй өнеріне қатысты айтатын болсақ, Алтай мен Атыраудың, Сарыарқа мен Жетісудың арасын ежелден қоныс еткен қазақ халқының осы бес арна мен музыкалық мектеп қалыптастырып, XX ғасырда өзінің музыкалық мәдениетін орнықтырып үлгерген дейді.

Қазіргі зерттеушілік ағымда қазақтың күй өнерін Арқа, Қаратау, Сыр, Батыс, Түбек, Шығыс, Жетісу өлкелеріне тән күйшілік мектептер деп те жіктеп жүр. Бірақ та, Тәуелсіздік алғанға дейінгі уақытта музыка зерттеушілерімен ғалымдары Сыр бойының күйшілік дәстүрі жайлы жазғандары саусақпен санарлықтай. Бұлай дейтініміз, алғаш Сыр бойының күйлерін кітап етіп жазған ғалым, ф.ғ.к. Берік Жүсіп ағамыз өзінің «Жиделі Байсын күйлері» [4] атты еңбегінде: «Сырдың күйлері – өзінен бұрын өткен дәстүрлердің ең озық үлгілерін бойына сіңіріп барып, дүниеге келген бұла өнер. Әйткенмен, жоғарыда аты аталған өлкенің күйшілерінің есімдері туған топырағында елеусіз, ескерусіз қалғаны өнерде жүрген біздерді қатты қынжылтары сөзсіз. Бүгінгідей жаһандық өнердің ашық майданында шоу бизнестің көлеңкесінде қалып қоймаса екен деп ойлаймыз. Сондықтан әңгіме желісін Сыр өңірінің дәстүрлі күй өнерімен күйшілері жөнінде өрбітпекпіз.

Осы Сыр бойының күйлері өзінің лайықты бағасын алатын уақыты келді. Осы уақытқа дейін түрлі экспидияларымен ғылыми зерттеу институттарының жинаған мұраларын азды көпті зерттеуші-ғалымдар жинақ қылып құрастырғаны болмаса, нақты ғылыми тұрғыда өз бағасын алды деп айту әлі ертерек. Неге осы уақытқа дейін аталған өңірдің күйлері зерттелмеді десек, өнердің нағыз жанашыр жинаушысы мен зерделі зерттеушісін күтіп жатқандай ойда боласыз. Әйтпесе бірлі жарым шыққан кітаптар болмаса қалған дүниелер ең таңбасыз қалғандай. Уақытында Қорқыт бабамыздың сарындарының ең соңғы буын орындаушысы болған бақсы Ысмайыл Шәменовты, Құрақтың Досжанының күйлерін күйтабаққа жаздыртқан, талай дүлдүл күйшілердің таспасын ғылым академиясының қорына тапсырып жинастырған ғалым атамыз Мардан Байділдаев болды. Бір өзі институттың жұмысын атқарды десек артық айтпаған болар едік.» - деп атап өтеді.

Белгілі ғалым Тарақты Ақселеу [2]: «...Бұл өнердің ғажайып күйшілік дәстүріде із түспеген, зерттелмеген күйінде жатыр. Арал төңірегіндегі өзіндік саз-сарыны дара, қағыс-қайырымы бөлек, көркем үлгісі оқшау күйшілік дәстүр тым ерте қалыптасқан...» дегенде, Шал Мырза, Аймағамбет, Ақжол сияқты дәулескер күйшілердің шығармашылығын айтса керек.

1970 жылы жергілікті «Ленин жолы» газетінде Әуелбек Қоңыратбаевтың «Халық қазынасына қамқорлық қажет» деген мақаласы жарық көріп, Жанашыр жан мұнда да Сырдың ән-күйлерінің жүйелену, жиналу жағын әңгімелей келе: «Арқаның асқақ әнін, Жайықтың сиқырлы домбырасын қандай қадірлесек, Сыр елінің ән-күйлерінде дербес байлық деп деуіміз керек», - деп, Сырдың музыкалық мұраларына ерекше мән берген болатын.

Міне, қазақ мәдениетінің тайғақ кешулі тарихында ұшы қиыры жоқ шытырман тізімге толы болды. Тоталитарлық жүйенің тұсында бұл өлкеде ұлт

мәдениеті ең алдымен тындыруға тиіс жинау жұмыстарының өзі іске асырылмапты. Ұлттық өнер салғырттықтың салқынына шалдықты. Сонымен Сыр бойының күйлері зерттелмек түгілі әуелі дұрыс жиналмай да қалды.

Әйтседе азды-көпті жиналған дүниелердің әлі күнге дейін шаң басқан архивтер мен жекелеген адамдардың қолында сақтаулы. Әзірге қолымызда жиналған мұрағаттық үнтаспалар мен осы уақытқа дейін шыққан әдебиеттердегі жазылған деректерге сүйеніп, Сырдың күй дәстүрін үлкен үш мектепке бөлеміз.

Олар Арал-Қазалы өңірінде қалыптасқан төре күйлерінің құрылымына ұқсас, әуендік жағынан жыр мақам саздарымен астасып жататын Мырза мектебі. Яғни бастауында Асан Көнек, Құрманай Төремұрат, Бекпенбет, Айсүгір сынды күйшілер өтсе, замандас аға-інілері Үсен төре, Қазанғап, Ақжол сынды күйшілер, шәкірттері Жалдыбай сынды күйші өткен үлкен тұмса өнерлі мектеп. Жоғарыда аты аталған күйшілердің күйлерін біздің заманымызға жеткізген күйші-орындаушылар: Нәби Жәлімбетов, Қобылаш Жаймұратов, Шыналы Шопанов, Төлеген Қаражанов және тағы басқалары.

Досжан Құрақұлының мектебі. Күйші ертеден келе жатқан Сырдың мақам-саздарын жастайынан естіп өсіп, Арқаның күйшілерімен кездесіп, шығармашылығын кеңейтіп, өзіне тән жаңа үрдіс қалыптастырған тұлға. Күйші Сырдың бойында қыстап, жаз шыға қазақтың кең жазира даласында ата-бабасының салтымен Тобыл-Торғай өңіріне дейін жайлайтын болған. Досжанның күйлерін біздің заманымызға жеткізген шәкірттері: Рахматулла Сұлтанов, Рәміш Әбдірахманов, Рақыш Ысқақов, Ысқақ Тоқтықов, Шәкі Оспанов, Жуасбек Төлеуов, Нұрзылда Құрманбаев, Ысламбек Ысқақов, Тасболат Ысқақов және тағы басқалары.

Сыр мен Қаратауды тел емген өнер тарланы болған Әлшекей Бектібайұлының есімімен аталатын – Әлшекей мектебі. Өзіне тән қарт Қаратаудың әуендерін Сырдың мақамдарымен астастырып, өзінше сүре жол салған саңлақ күйші. Күйшінің күйлерін бізге жеткізушілер немересі Жидебай Дәнебекұлы мен шәкірті Әбдіқадыр Әбдіхалықов және Тынысбек Дүйсебеков.

Тың игеру заманына дейін өмір сүрген Керейұлы Ақжол, Төртқара Жұмалы, Мұзарап Жүсіпов, Жалғасбай Аралбаев, Мінсізбай күйші, Мәлік Жаппасбаев, Молдағали Құлмырзаев, Әбілда Көшкінбаев сынды ел ішінде күйшілер көп болды. Сексенінші жылдарға дейін келген Нәби Жәлімбетов, Төлеген Қаражанов, Шыналы Шопанов, Қобылаш Жаймұратов, Рақыш Ысқақов, Ысламбек Ысқақов, Балқашбай Жүсіпов, Зайыр Рахатов, Шытылман Қозыбақов, Рахмет Мәзқожаев, Әбдіқадір Әбдіхалықов сияқты өнерпаздар ел есінде сақталды.

Бұлардың соңынан бертінге дейін өмір сүрген Қаппар Жармағанбетов, Ізбасар Илиясов, Шәкі Оспанов, Нұрзылда Құрманбаев, Жуасбек Төлеуов, Бақыт Басықараев, Мүлкаман Қалауов, Тасболат Ысқақов, Рыскүл Жүнісова сынды ұрпақ жалғастырушы өнерпаз ұстаздарымыз дүниеден өтіп, бақилық болды. Осы аты аталған күйшілердің әрқайсысы өнерде өз орындары бар орындаушылар болатын.

Қазіргі таңда Сырдың күйлерін қал-қадірінше насихаттап жүрген ұстаздарымызбен аға буын мен замандастарымыздың ішінде: Оспан Назаров, Махамбет Мәмбетназаров, Гүлнар Ысқақова, Ерболат Мұстафаев, Төлепберген Тоқжанов, Берік Жүсіп, Әуез Бөлебаев, Әлімжан Әбсадықов, Еркін Нұрымбетов, Ержан Әлімбетов, Абылайхан Сқақов, Аягөз Нұрсұлтанова, Алдияр Шағдатов, Әділбек Ташимов сынды көзі тірі аға-інілерімізбен осы жолдардың авторы Бақытжан Дүйсенғазиевтың бүгінгі таңда қазақ телевизиясымен қазақ радиолар торабында және әлеуметтік желілерде аудио-видео таспалары сақталған.

Қазіргі таңдағы Сыр өңірінің күйлерін кітап етіп шығарған еңбектерді атар болсақ, алдымен Сырдың күйлерінің шығармашылығын жеке дара сөз етіп, алғашқы көлемді еңбек жазған ұстазымыз ғалым, ф.ғ.к., доцент Берік Жүсіптің «Жиделі Байсын күйлері» [2] оқу құралы 2000 жылы жарыққа шықты.

Артынша Жұмабай Жақыповтың «Сазгер күйші – Шал Мырза» [1] атты кітабы 2004 жылы Қызылорда қаласынан Тұмар баспасынан шықты.

Одан кейін Шал Мырза туралы жазған белгілі күйші, дирижер, өнер зерттеушісі Қарасай Сайжановтың «Жетіқарақшы» оқу құралы болып 2005 жылы жарыққа шықты.

2006 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры ұстазымыз Төлепберген Тоқжанның «Сырлы сарын» атты еңбегі жарыққа шықты.

1994 жылы өнертану ғылымдарының кандидаты Гүлнар Ысқақова апамыздың әкесі Ысламбек Ысқақов жайлы «Ой шақыру» атты оқу-әдістемелік құралы кітап болып шыққан болатын.

Құрақтың Досжаны жайлы жазылған Балтабай Нұржановтың «Құрақтың Досжаны» кітабы Қызылорда қаласынан 1998 жылы жарық көрді.

Әлшекей Бектібайұлы туралы шыққан құнды еңбектің бірі - өнер зерттеушісі Еркін Нұрымбетов ағамыздың «Сыр сүлейі – Әлшекей» атты оқу құралы 2005 жылы жинақ болып шықты.

Жергілікті Қызылорда қаласынан шыққан Балтабай Нұржановтың «Әлшекей» атты еңбегі 1998 жылы шықты.

Міне осы аталған еңбектер бойынша қазіргі таңда республика бойынша домбырашы шәкірттер Сыр өңірінің күйлерін нотадан жаттап жүр. Әлі де болса, дыбыс таспаларында сақталған күйлерді қазіргі нотаға хаттау бойынша бағдарламаларға түсіріп, орындау болашақтың еншісіндегі дүние деп білеміз. Ендігі міндет сол күйлерді жарыққа шығару.

Әдебиеттер:

1. Жақыпов Ж., Сазгер күйші – Шал Мырза, Қызылорда қ., «Тұмар» баспасы, 2004.
2. Жүсіпов Б., Жиделі Байсын күйлері, Алматы қ., «Ғылым» баспасы, 2000.
3. Қоңыратбаев Ә., Қазақ әдебиетінің тарихы, Алматы қ., «Сана» баспасы, 1994.
4. Марғұлан Ә., Қорқыт ата – Қазақ халқының аңызы, Алматы қ.,
5. Нұржанов Б., Құрақтың Досжаны, Қызылорда қ., 1998.

6. Нұрымбетов Е.Ш., Сыр сүлей – Әлшекей, Алматы қ., «Исламнұр» баспасы, 2005.
7. Сайжанов Қ., Жетіқарақшы, Астана қ., «Сарыарқа» баспасы, 2005.
8. Сейдімбек А., Қазақтың күй өнері, Астана қ. «Күлтегін» баспасы, 2002.
9. Тоқжан Т.Т., Сырлы сарын, Қызылорда қ., «Тұмар» баспасы, 2006.
10. Ысқақова Г.Ы., Ой шақыру, Қызылорда қ., 1994.

Akhmetova Aida

Baibek Aigul

VIRTUOSO KYUIS IN THE CONTEXT OF TARTYS

Ахметова А.Т.

Байбек А.Қ., өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры
ТАРТЫС КОНТЕКСТІНДЕГІ ВИРТУОЗДЫ КҮЙЛЕР

Зерттеуімізге арқау болған өнертану докторы, профессор Николай Бажановтың «*Виртуозность в музыкальном искусстве: очерки контекста*» атты мақаласы. Автор орындаушылық өнердегі «виртуоздықты» оған жақын категорияларымен сабақтастыра қарастырып, виртуоздықтың әртүрлі типологиясын анықтап берді [2]. Осыған орай, біз автордың ұсынған түрлі контекстеріне сүйене отырып, домбыра орындаушылық өнеріне қатысты *виртуоздық типологиясы классификациясын* құрдық.

XIX ғасыр классик күйшілердің шығармашылығында тартыс контекстіндегі виртуозды күйлер тізбегі баршылық. Виртуоздық – тартыс күйлердің ажырамас бөлігі екені сөзсіз. Сол себепті виртуоздық күйдің көркемдік сапасы ретінде өзіндік қолтаңбасына (стиліне) және оның құрамдас компоненттеріне (жанры мен формасына, мазмұнына қатысты музыкалық көркем құралдар жүйесіне) сәйкес келеді. Осыған орай, виртуозды стиль, сондай-ақ жанр, форма және орындау шеберлігінің көркем құралдары (сол және оң қол техникасы) виртуозды болуы мүмкін. Тартыс контекстіндегі виртуозды күйлердің *негізгі ұстанымы – суырыпсалмалылық* қасиетінде. Сондықтан, мұндай күйлерде көбінесе еркін әрі қайталанбас орындау мәнері қалыптасқан.

Осындай виртуозды «төкпе» күйлердің қатарына «Терісқақпай» аттас күйлер тізбегін жатқызуға болады. Олар, бірінші кезекте Құрманғазының виртуозды «*Терісқақпайы*» және Маңғыстау күйшілер мектебінің: *Есірдің, Есбай, Құлшар* және *Мамайдың* аттас күйлері. Жалпы, «*Терісқақпай*» күйінің қайсысын алсаң да олар күй тартыстарында орындалып, күй сайысына жаңа серпін беру мақсатында шығарылған күйлер болып табылады.

Қазіргі таңда кеңінен орындалып жүрген Құрманғазының «Терісқақпайы» күй шерту өнерінің виртуозды озық күйлерінің бірі. Күйдің феномені – оң қолдың теріс қағысында емес, әлді мен әлсіз үлестердің орын ауысуында, яғни синкопалы ырғақ ерекшелігінде жатыр. Күй өте шапшаң орындалған кезде домбырашыға белгілі бір техникалық қиындықтар әкелетіні сөзсіз. Виртуозды күйлердің қатарындағы бұл күйде тағы бір орындау шеберлігінің

ерекшілігі – негізгі буында жарқын интонацияның болмауы және үзік әуендерді жан-жақты түрлендіру арқылы еркін пайдалану. Мұндай ерекшеліктер суырыпсалмалық күй формасының ерекше түрін айқындайды.

Күйдің әртүрлі нұсқалары бізге *Дина Нұрпейісова*, *Қали Жантілеуов* және *Рысбай Ғабдиев* секілді әйгілі күйші-орындаушылардың тартуы арқылы жеткен. *Рысбай* мен *Қали* интерпретациялары бір-біріне ұқсастау болып келеді. *Рысбайдың* орындау нұсқасындағы оң қолдың кең амплитудасы «айналмалы қағыстарымен» және техникалық әдістердің кең мүмкіндіктерімен ерекшеленеді. Заманауи домбырашылар көбінесе *Рысбай* нұсқасындағы «*Терісқақпайды*» орындауды таңдайды. Ал *Қали Жантілеуовтың* орындауындағы интерпретация музыкалық желісінің жылдам екпінінде бола тұра қағыс техникасын тұрақтылығын сақтай отырып, аса шеберлікті танытқаны белгілі. Демек, оң қолдың қағу амплитудасы жинақы әрі шымыр бола тұра аса ұстамдылықпен тартылады. *Динаның* орындауындағы нұсқада өз мәнеріне тән жылжымалы тақырыптар, күрделі ауыспалы өлшемдер мен белсенді ырғақтар, барлық регистрлік аймақтардың күрт басталуы сияқты ерекшеліктерімен сипатталады. Сондай-ақ оның интерпретациясында музыкалық шапшаң қозғалыс кенеттен үзіліп немесе екпін өзгеруі сияқты виртуоздықтың көркем әдіс-тәсілдері орын алады. *Динаның* орындауындағы нұсқа домбырашылардан аса шеберлікті талап ететіні сөзсіз.

«Тартыс өнерінің» ошағы болып есептелетін Маңғыстау күй өнері мәдениетінде әйгілі *Есбай*, *Науша*, *Тоғызбай* күйшілері қатысқан – «Үш ананың тартысы» тарихтан белгілі. Тартыстың шығу тарихы бойынша *Есбай* күйші оппонент күйшілердің орындаған күйлерін алдын-ала дайындаған күйлер деп бетіне басып, өзі табан астынан шыққан «Терісқақпай» күйін теріс қағыспен орындап берген екен. *Есбай* ойнақы формада күйшілердің беделін түсіріп, өз шеберлігінің басымдылығын көпшілікке жеткізген. Қызығы, *Есбайдың* «Терісбаспай» деп аталатын күйі бар, ол сол қол саусақтарының пернені дәстүрлі тәсілден өзгеше, теріс басуынан туындаған.

Есбайдың «*Терісқақпайы*» өзіне тән жарқын, виртуозды, психологиялық ширыққан мәнерде шыққан. Маңғыстау күйлеріне сай күй екпінінің құбылмалылығы мен кей жерде тұрақсыздығына қарамастан музыкалық тақырыптың (әуендік созылмалығы) үзілмей тартылуын қажет етеді, бұл әдіс күйдің виртуоздығының айнасы. Қазіргі уақытта осы күйдің бірнеше нұсқасы (*Шамғұл Ыбырайымұлы*, *Әлқұат Қожабергенов*, *Орлыбай Борашев* орындауындағы нұсқалар) бар. Олардың ішінде көпшілікке кеңінен таныс виртуоз күйші *Сержан Шәкіраттың* нұсқасы кеңінен таралған. Жалпы, «*Терісқақпай*» күйлер топтамасы виртуоздық пен орындау шеберлігінің көркем құралдарының (сол және оң қол техникасының) өзара әрекеттесуі күй мазмұнының елеулі құрамдас бөлігі ретінде түсіндіріледі. Әрине, бұндай күйлер виртуозды-техникалық импульстардың әрекетімен жасалмауы керек, керісінше бірінші кезекте мәнерлілік пен көркемдікке негізделуі қажет. Осындай орындау шеберлігі туралы әйгілі виртуоз композитор-орындаушы Ф.Листтің өзінің шәкірттеріне (белгілі пассажды орындау туралы) айтқан сөздерінде: «*Сіздер*

осы үзіндіні орындағанда, өздеріңізді көрсеткілеріңіз келеді. Керісінше үзінді өзінің техникалық мүмкіндігімен барлық жағдайда мәнерлі болуы қажет, өйткені ол белгілі «сезімнің дәнекері ретінде әрқашан мақсат емес, құрал болу керектігін» айтқан екен [7, 247]. Демек, виртуозды «Терісқақпай» күйлерін күйші-композиторлар тек қана тартыс кезіндегі қарсылас күйшіні жаңылдыру мақсатында ғана шығармаған, осы күй арқылы әрбір күйші өзінің ішкі болмысын (шеберлігінің толысқан, өзіне деген сенімділігін) ерекше шабыт пен шалқымалы көңіл-күй арқылы білдіретін болған. «Терісқақпай» күйлерінде пайдаланған орындау шеберлігінің әдіс-тәсілдері виртуоздықтың ерекше құралы ғана болып отыр.

Әрине, тартыс контекстіндегі шыққан «Терісқақпай» күйлерінің қатарында «Ілме» күйлер (*Құрманғазының «Ілме», Есбайдың «Ақ ілме», Шал Мырзаның «Ілме»* күйлері) және, әсіресе, «Жаңылтпаш» күйлерін (*Өскінбайдың «Жаңылтпашы», Шал Мырзаның «Сыр жаңылтпашы»* және *халық күйі «Жаңылтпаш сайқал»*) атауға болады. Көптеген классик күйшілерінің репертуарында «Терісқақпай» сияқты қағыс техникасына негізделген «Ілме» күйлер де жиі кездеседі. Күйші өзінің шеберлігін аталмыш қағыстың сан алуан түрлері арқылы арттырған сайын, күй өнеріндегі қағыстың ерекше маңыздылығы арта түскені белгілі (әсіресе, «Ақжелең» күйлеріндегі қағыс техникасының асқан шеберлігін айта кеткен жөн). Демек, «Ілме» күйлері көбінесе қағыс ерекшеліктерін көрсету үшін шығарылған туындылар, алайда олардың тарихы мен аңыздары туралы деректер сирек кездеседі. «Жаңылтпаш» күйлер тартыс барысында шыққан күйлер болып табылады [5]. Күйді орындауда оң-сол қолдың түрлі қимылдарымен күйші тек өзінің шеберлік деңгейін көрсетіп қана қоймайды, ең бастысы, сайысқа түскен оппонент орындаушыны жаңылдыру ниеті тұрады. «Жаңылтпаш» күйлерінде осындай ерекше тәсілдерді халық арасында «қол ойнату» деп атаған. Мұндай әсерлі тартыстар (*Өскінбай* мен *Түрікпеннің Құлбай бақшымен* тартысы) кезінде шебер күйші тыңдаушыларды таңдандыруға және көңіл-күйін көтеру мақсатында әрекет жасаған. Осындай әдіс-тәсілдер арқылы «айшықты, әрі естен шықпас із қалдырған, сондықтан оларға қатысушылар бей-жай қарамаған: әрбір сәтті шыққан өнер жарысы халықтың жадында ұзақ сақталып, сол туралы әңгіме ұрпақтан-ұрпаққа жеткізіліп отырған» [1, 139].

Тартыс контекстіндегі күйлер арасында виртуозды күйлер қатарындағы ерекше фактуралы күйлерді атамай өтуге болмайды. Бұл топтағы күйлердің шебер фактураларының белгілі бір көркемдік дыбыстық мазмұны бар. Классик күйші-композиторлардың виртуозды-фактуралық жаңалықтары бар кейбір күйлерді атап өтсек, олар: *Қазанғалтың «Боз жорғаның бөгелек қағуы», Есбайдың «Бөгелегі»* және *Богда* мен *Қазанғалтың «Жем суының тасқыны», Шал Мырзаның «Жемнің ағыс күйі»* және заманауи күйлердің қатарындағы *Мәлгеждар Әубәкіровтың «Талас»* күйлерін ерекше атауға болады. Күйлердің дыбысталу бейнесіне сай әр күйдің тақырыбы белгілі бір тұрақты виртуоздық фактуралармен (*жорғаның бөгелекті қағуы, Жем және Талас* сияқты өзендерінің тасқыны және т.б.) өріліп, қайталанбас күйдің

болмысын тудыратыны анық. Әрине, техникалық жағынан күрделі фактуралық шешімдер орасан зор көркемдік әлеуетке ие. Бұл күйлер көшпенді өмірінің қоршаған ортамен тығыз байланысының жарқын көріністерін беретін әсерлі философиялық туындылар. Мәселен, туған жерлерінің табиғи ерекшеліктерін домбыра тілімен жіткізу арқылы өмірдің де қатты ағыс екенін көрсету және күйшінің ерекше зейіні арқылы көшпендінің серігі болған жорғаның мінез-құлқын, оның ерекше жүрісін өзіне тән мінсіз орындау шеберлігімен бейнелеген дәулескер күйшілер қанша ма?!

Жанр және форма виртуоздылығына «Байжұма» күйлер топтамасын жатқызуға болады. Ол: *Түркеш, Құрманғазы, Дәулеткерей және Дина* шығарған күйлер. Батырлық образ бен ерекше шабыттан туындаған бұл туындыларда бұрыннан қалыптасқан жанрға тән стильдік заңдылықтар сақталады. Виртуозды классик күйшілер бұл күйлер арқылы тұрақты композициялық (белгілі ладтық тіректер жүйесі!) қағидаларды ұстана отырып, жалпы оң қолдың қағыс техникасы мен сол қолдың өзіндік аппликатуралық тәртібі шебер іске асыру арқылы виртуозды күйлер туындаған [10]. Әрине, дәстүрлі жанрлардағы «*Байжұма*» аттас күйлер күйшінің дербес композитор ретінде қалыптасу шағында немесе жеке өз стилін іздестіру кезеңінде шығуы әбден мүмкін. Жоғарыда аталған тамаша туындылардан дәстүрлі формақұру заңдылықтары негізінде шығарылған жанрлық сабақтастық пен ортақ стильдік ерекшеліктерді байқауға болады. Дегенмен, виртуозды әрбір күй жеке дара классик күйшілердің стилін айқындап, күй мұрасының алтын қорына ерекше туындыларды әкелгені сөзсіз.

Жанр және қағыс техникасының шеберлігінен туындаған виртуозды күйлер тізбегіне «*Ақжелең*» аттас күйлер жатады. «*Ақжелең*» Батыс Қазақстан күй өнерінің белді жанры болып табылады. *Кейбір зерттеулерде бұл күйлер күйші шығармашылығының бастапқы кезінде шыққан шағын және жеңіл туындылар деп жазылған* [11]. Жас күйшілердің осы жанрда шығарған алғашқы күйлері көбінесе Ұстаздарына арналған болып табылады (оған куә Құрманғазының «*Ұзақ Ақжелеңі*» және «*Орынбай Ақжелең*»). Осыған орай, А.Райымбергенов пен С.Райымбергеновтердің еңбегінде құнды ақпарат келтірілген, мұнда Қазанғаптың ұстазы Орынбай: «өз күйлеріңді шығарғың келсе, «*Ақжелең*» сияқты шағын күйлерден бастағаның дұрыс», – деп нұсқау берген екен [9]. Расында да орындаушылардың өздері айтқандай бұл жанрлық күйлер «*домбыраны меңгеру курсы, домбыра әліппесі. Оның ішінде сан түрлі ойнау әдісі бар*» [6]. Бірақ, күй өнеріндегі «*Ақжелеңдердің*» барлығы дерлік қарапайым, оңай күйлер емес, ерекше шеберлікті талап ететін «*Ақжелең*» күйлерінің саны қаншама? Әсіресе, қағыс техникасының шеберлігінен туындаған виртуозды күйлердің қатарында атауы айтып тұрғандай күйлер де баршылық: «*Түйдек Ақжелең*», «*Ілме Ақжелең*», «*Серпер Ақжелең*», «*Тентек Ақжелең*», «*Қақпалы Ақжелең*» және «*Шәлдіріш Ақжелең*».

«*Ақжелең*» күйлер тізбегін халық арасында «*62 тамырлы Ақжелең*» дейтіні бәріне аян. Демек, күй өнері мәдениетінде қомақты циклді күйлер болған, олар 62 (*алтыс екі тамырлы*) ұғымымен тығыз байланысты («62

Ақжелең», «62 Науайы» және «62 Қосбасар»). Бұл күйлердің, әсіресе, медиативті әсері күшті болған, мәселен *«62 тамырлы Қосбасарларды»* орындаған әйгілі *Тәттімбет* күйші және тыңдаған жалғыз ұлынан айырылған *Күшікбайдың «62 тамыры иіп»* өмірге деген құштарлығын оятқан. Жалпы, Батыс Қазақстан орындаушылық дәстүрінде *«62 Ақжелеңдерді»* тұтас менгеріп орындау күйшінің кәсіби шеберлігін мойындатудың міндетті шарты болып саналған. XIX ғасырдың аяғында дәстүрлі орындау шеберлігі үлкен кәсіби тартыс *«Қоңыратта (қазіргі Қарақалпақ АССР-нің қаласы) Әзберген деген хан ұйымдастырған тоғыз күйшінің арасындағы өнер сайысы Қазанғап шығармашылығында жарқын із қалдырған оқиға болды. Орынбай, Дүкенбай, Қаратөс-Аймағамбет, Қаналы төре сияқты сол кездегі белгілі күй тарландары қатысқан болатын»*. Сайыс талабы бойынша Ақжелеңдердің түгел алпыс екісін тарту керек болатын [8, 6]. Күй өнерінде *«Ақжелең»* жанрындағы күйлер – лирикалық бағыттағы әйел бастамасын бейнелейтін озық туындылар [4] деп есептесек (оған куә келесі классик күйшілердің қыз-келіншектерге арнап шығарған арнау-күйлер тізбегі: *«Айша Ақжелең», «Кербез Ақжелең», «Алтынай Ақжелең», «Шарипа Ақжелең», «Көркем Ақжелең», «Бұраң бел Ақжелең», «Бұлбұл Ақжелең», «Айжан Ақжелең»* және т.б.), онда тартысқа қатысқан әрбір шебер күйші философиялық тұрғыдан өзінің қиялындағы қыз бейнесін желеу етіп, махаббат сезімін терең ой мәнісінде әсерлі қылып бейнелеген. Демек, *«Ақжелең»* жанрлық күйлерін кезекпен кезек орындау барысында әрбір шебер күйші бүгінгі тілмен айтқанда *«нирвана»*, яғни абсолюттік дәрежеге жету жолындағы «тазарту» процесінен өткен. Қарапайым тілмен айтқанда, аталмыш күйлер арқылы адам сезімінің әртүрлі қалыпқа түсуі арқылы үйлесімділік пен жанының жайлығын табу болып есептеледі.

Тартыс барысында майталман күйшілер бір-бірінің орындау шеберлігі мен ой тереңдігіне тамсанып күйлердің шынайы виртуоздылыққа сай шығуына түрткі болып отырды. Бұл тартыс өнерінің нәтижесінде шыққан нағыз кәсібилікті айқындайтын жоғары деңгейлігін көрсететін эталонды күйлер пайда болады.

Күй өнерінде белгілі бейне виртуоздылығына сай классик күйші-композиторлардың бірқатар елеулі күйлері баршылық. Бұл топқа бірінші кезекте *«Бұлбұл»* аттас күйлер (*Құрманғазы «Бұлбұлдың құрғыры», Дәулеткерей «Бұлбұл», Дина «Бұлбұл», Өскінбай «Бұлбұл ақжелең», Сейтек «Бұлбұл Айша»*) жатады. Күй өнеріндегі ең әдемі әрі терең философиялық күйлердің бірі – осы *«Бұлбұл»* күйі [12]; [13]. Дәстүрдегі ақын, әнші не күйші болсын сопылық ілімге негізделген Шығыс поэзиясындағы ең әсерлі бейненышанды пайдалану арқылы ғашықтықтан өртеніп бара жатқан *бұлбұл* (ақындық мәдениетте *бұлбұлдың* сайрағаны әрқилы түсіндіріледі: кейде ең ұлы сезім – махаббатты жырлау, кейде сүйгенінен айрылу немесе жұмақты аңсау) бейнесін аса шеберлікпен суреттейді. Бұл виртуозды күйлер *бұлбұл* сияқты таңғажайып динамикалық нюанстар мен әуезділікпен ерекшеленеді [3, 101]. Алайда, бүгінгі таңда бұл күйлерді орындау кезінде заманауи

домбырашылар техникалық жағынан мінсіз орындағанның өзінде де, бейнелік терең мазмұнын беруде ақсап жататыны белгілі.

Сонымен қатар бейне виртуоздылығына сәйкес «Шалқыма» және «Желдірме» сияқты күйлер де жатады. «Шалқыма» күйлері – халқымыздың күй өнерінде маңызды орын алатын туындылар («төкпе» және «шертпе» дәстүрлерінің озық үлгілердің ішінде *Жантөренің* және *Сүгірдің «Шалқы-маларын» атауға болады*). «Шалқыма» аттас ауызекі-кәсіби әндер де бар (ән өнердің жарқын үлгісі – *Үкілі Ыбырайдың «Шалқымасы»* ерекше ардақ тұтқан ұстазы, атақты Біржан салға арналған, әншінің өзі бұл әнді «*дауыс ашарым*» деп бекер айтпаған). Әрине, Үкілі Ыбырайдың әніндегідей күйшілер де өзінің туындылары арқылы ерекше шеберлігі мен аса дарындылығын мадақтайды. Бүгінгі күні аса виртуозды күйлердің бірі – *Жантөренің «Шалқымасы»*. Бұл туынды күйші көңілінің ерекше шалқыған, көтеріңкі сезімін бейнелейді. Әуен мен қағыс-ырғақтарының жоғары көркемдігі бұл күйді ең танымал және заманауи орындаушылардың ең сүйікті күйлеріне айналдырып отыр. «Желдірме» секілді күйлер атауы айтып тұрғандай, аттың желісін виртуозды ырғақ арқылы суреттейтін күйлер топтамасы. *Дәулеткерейдің «Желдірмесінен»* бастау алып, ең қызығы бұл бейнеге заманауи сазгерлер өз күйлерін шығарып жатқаны белгілі. Олардың қатарында ерекше шабытты, көтеріңкі күйлердің бірі, әрине, виртуоз *Қаршыға Ахмедияров* пен *Қошқарбек Тасбергеновтың «Желдірмелері»* және біздің замандастарымыздың тамаша туындылары: *Жанғали Жүзбаев* пен *Батырлан Әбенұлының «Желдірмелері»*, сондай-ақ шығармашылық ізденіс ретінде шыққан *Айтқали Жайымовтың «Желдірме қосбасар»* күйі. Жарқын күш-қуатқа, шығармашылық шабытқа толы осы топтағы күйлерде желісті жорғаның үстінде келе жатқан көшпенді қазақтың көңіл-күйі, сергектігін әсерлі бейнелеуге тырысқан. Сөзсіз, заманауи бұл туындыларды дәстүр жалғастығы деп қабылдап, күйші-сазгерлердің дәстүрлі күй қорына қосқан елеулі үлесі деп білеміз.

Қорытындылай келе, домбырада орындау шеберлігінде виртуоздықтың көп және сан қырлы екенін түсінеміз. Демек, «*виртуоздық*» ұғымы әртүрлі орындау шеберлігіне қатысты мән-мағыналарда қолданылады [2]. Бүгінгі күні этномузыкатанудағы домбырада орындау өнеріне сәйкес ең өзекті мәселе – виртуоздық құбылыстарды жүйелеу. Виртуоздықты тереңірек және толық түсіну үшін белгілі бір жүйенің құрылымында ғана емес, виртуоздық түсінігін қомақты, бүтін элемент ретінде қарастырған жөн.

Әдебиеттер:

1. Аманов Б. Тартыс – күй сайысы // Дәстүрлі қазақ музыкасы және ХХ ғасыр. – Астана: Мастер По, 2013. – Б. 13 -151.
2. Бажанов Н. Виртуозность в музыкальном искусстве: очерки контекста // Вестник ТГУКИ. – 2017. – С. 83-97. [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/virtuoznost-v-muzykalnom-iskusstve-ocherki-konteksta/viewer>
3. Байбек А. Суфийские мотивы в песенном наследии ақан сері // Абай атындағы ҚазҰПУ-нің хабаршысы, «Көркемөнерден білім беру: өнер – теориясы – әдістемесі» сериясы, №3(36), №4(37) – 2018. – Б. 98-104.

4. Бактығалиева Д. Ақжелең жанрының семантикалық негізі. // Язык традиционной музыки и современное культурное пространство. Материалы межд. научно-практ. конференции. (5-6 октября, 2007 г.). – Алматы, 2008.
5. Жаменкеев, Е. Қазақтың домбырадағы әзіл күйлері: монография. – Алматы, 2019. – 183 б.
6. Кенжалиев И. Жігерлі күйлер. // «Қазақ әдебиеті». – 1975, 12 қазан.
7. Мильштейн Я. Ф. Лист. 2-е. изд. М.: Музыка, – 1970. Т. 2. – 600 с.
8. Раимбергенов А. Казангап Ақжелең. – Алматы: «Өлке», 1984.
9. Раимбергеновы А. И С. Властелин кюев Казангап. – Алматы, 2022.
10. Токтаған, А. А. Циклические формы в традиционной казахской инструментальной музыке (на примере домбрового кюя «Байжума») / А.А. Токтаған // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 2 (50). – С. 146-151.
11. Токтаған А. Атыраудың 62 Ақжелеңі. Оқу құралы. – Алматы: «Өлке», 2000.
12. Токтаған А. Дина Нұрпейісованың «Бұлбұл» күйі құстың сайрауы ма, әлде мұңды қыздың әні ме? // Әл-Фараби атындағы ҚазҰУ «Хабаршысы». Мәдениеттану сериясы. – 2016. – №2/2 (56). – Б. 148-159.
13. Шегебаев П. Происхождение и развитие образа Соловья в домбровой музыке // Казахская домбровая музыка: вопросы теории, истории и методологии - Астана: ТОО «Мастер По», 2017. – Б. 209-219.

Tukaev Sabir, Sultanova R.R.

RESEARCH OF NATIONAL CULTURE IN DOCUMENTARY FILMS (USING DOCUMENTARY FILMS ABOUT CULTURAL FIGURES OF TATARSTAN AS AN EXAMPLE

*Тукаев С.Р., аспирант Казанского государственного института культуры,
Султанова Р.Р. доктор искусствоведческих наук, профессор*

ИССЛЕДОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО О ДЕЯТЕЛЯХ КУЛЬТУРЫ ТАТАРСТАНА)

В настоящее время особым интересом обладают визуальные методы исследования культуры, в частности документальный кинематограф. Документалистика, обладая инструментами и показа, и рассказа имеет больше возможностей как для репрезентации исторических событий и личностей, так и для изучения современности [1].

Документальное кино с момента своего зарождения стало не только средством фиксации реальности, но и мощным инструментом изучения национальной культуры. Через объектив камеры создатели фильмов могут передавать особенности традиций, обычаев, языка, искусства и повседневной жизни конкретного народа. Это не только помогает сохранить культурное наследие, но и открывает новые горизонты для исследований, направленных на углубление понимания национальной идентичности [4].

Документалистика всегда стремилась отражать мир таким, каким он является. Однако важно понимать, что в процессе создания любого фильма

неизбежно присутствует элемент субъективности. Режиссёр, как и любой исследователь, выбирает, что показать, а что оставить за кадром, каким образом акцентировать внимание на тех или иных аспектах. Это делает документальные фильмы не только свидетельствами эпохи, но и авторским взглядом на национальную культуру [2].

Одним из базисов любой современной национальной культуры является совокупность деятелей, внесших весомый вклад в развитие данной культуры – политических деятелей, деятелей науки, общественных деятелей, а также деятелей культуры. Исследуя современную татарскую культуру, особое внимание уделяется поэтам, писателям, актёрам, певцам, театральным режиссёрам 20 века – века, когда Татарстан получил свою автономию и начался подъем татарской культуры.

Документальное кино в Татарстане играет важную роль в сохранении и популяризации богатого культурного наследия региона. Фильмы, посвящённые деятелям культуры, являются не только данью уважения их творческому пути, но и значимыми источниками, которые позволяют зрителям глубже понять историческое и современное развитие татарской культуры.

Эти киноленты фиксируют важные вехи жизни выдающихся личностей, их вклад в искусство, литературу, музыку, театр и другие сферы культурного пространства.

Культура Татарстана уникальна благодаря сочетанию татарских, русских и других этнических традиций, что отражается и в документальных фильмах. Эти работы часто исследуют не только биографию деятелей, но и связь их творчества с национальной культурой и историей региона [3].

Татарстанское документальное кино о деятелях культуры выделяется рядом особенностей. В первую очередь, следует говорить об этнокультурной идентичности – акцент на сохранении татарской национальной идентичности через призму личных историй деятелей.

Двуязычность также играет особую роль – многие фильмы создаются на татарском и русском языках, что делает их доступными как для местной, так и для широкой аудитории.

И, наконец, тесная связь с историческим контекстом – ленты о деятелях культуры часто включают архивные материалы, что позволяет рассмотреть их творчество в исторической перспективе.

Документальное кино Татарстана, как и любой другой региональный феномен, не только отражает культурную специфику региона, но и задаёт вопросы, связанные с его самоидентификацией в масштабах России и мира. Продолжая развиваться в русле традиций, оно неизбежно сталкивается с вызовами современности, требующими новых подходов к созданию фильмов о деятелях культуры.

Так, например, в 2009 году творческим объединением «Панорама-фильм» в рамках цикла «Ватандашлар - Соотечественники» был выпущен документальный фильм о великом татарском композиторе Салихе Сайдашеве «Душа ты моя... Салих Сайдашев» (режиссер Елена Павлова). Фильм можно

назвать отличным примером исследования национальной культуры благодаря его глубокому подходу к изучению личности и творчества одного из главных основателей татарской профессиональной музыки. Этот фильм не просто повествует о жизни композитора, но и представляет собой глубокое исследование национальной татарской культуры через призму его творчества.

Фильм сосредотачивается на том, как Сайдашев преобразовал традиционные татарские музыкальные мотивы, превратив их в профессиональную музыку, и как его творчество стало отражением культурных ценностей и идентичности татарского народа.

Во-первых, фильм отличается тщательной проработкой архивного материала. В картине использованы редкие фотографии, документальные кадры и записи, которые создают ощущение аутентичности и переносят зрителя в эпоху, когда творил Салих Сайдашев. Архивные материалы органично сочетаются с интервью искусствоведов, историков и современников композитора, что позволяет понять его влияние на развитие национальной культуры.

Во-вторых, фильм подчёркивает уникальность творчества Сайдашева. Его музыка, пронизанная татарскими народными мотивами, представлена как отражение идентичности татарского народа. Использование отрывков из произведений композитора, включая его музыку к театральным постановкам, делает фильм эмоционально насыщенным и даёт зрителю возможность ощутить силу его мелодий. Фильм раскрывает особенность музыкального языка Сайдашева, который сочетает традиционные татарские мотивы с элементами европейской классической музыки. Это подчёркивает открытость татарской культуры к интеграции, при сохранении её уникальности.

Наконец, эмоциональная составляющая фильма делает его особенно впечатляющим. Личность Сайдашева представлена с большой теплотой и уважением, что вызывает у зрителя чувство гордости за национального героя.

Фильм акцентирует внимание на том, что творчество Сайдашева основано на татарских народных мотивах и мелодиях. Он перенёс богатую устную музыкальную традицию татарского народа в профессиональную музыку, создавая произведения, которые сохраняют аутентичность и эмоциональную глубину. В фильме звучат его работы, в которых слышатся народные интонации, что помогает зрителю почувствовать тесную связь композитора с культурным наследием.

Сайдашев работал в период национального возрождения татарской культуры в начале 20 века. Фильм показывает, как его музыка отражала дух времени, становясь символом культурного самоопределения татарского народа.

Исследование творчества национальных поэтов особенно важно, потому что оно помогает понять уникальную идентичность народа, его культурные корни и историческую память. Поэты, как никто другой, выражают дух времени, традиции, ценности и переживания своего народа.

Их творчество сохраняет язык, фольклор и обычаи, а также служит основой для формирования национального самосознания. В условиях глобали-

зации и культурных перемен творчество национальных поэтов становится важным инструментом для укрепления культурной идентичности и сохранения наследия для будущих поколений.

Документальный фильм «Габдулла Тукай. Пять мгновений любви» 2005 года режиссера Александра Фетисова, посвящённый жизни и творчеству, пожалуй, самого чувственного татарского поэта Габдуллы Тукая, заслуживает внимания не только за своё содержание, но и за художественное исполнение. Этот фильм – это не просто биографическое повествование, а уникальный взгляд на личность поэта, который объединил в себе культурное наследие татарского народа и универсальные человеческие ценности.

Фильм удачно передаёт атмосферу эпохи, в которой жил Тукай. Через реконструкции, архивные материалы и пейзажи родной поэту земли зрители переносятся в мир конца 19 – начала 20 века. Благодаря тщательной работе создателей, мы не только видим, но и чувствуем тот дух времени: атмосферу социальных перемен, национального пробуждения и борьбы за сохранение идентичности. Тукай предстаёт не просто поэтом, но символом возрождения татарской культуры, человеком, чьё творчество стало источником вдохновения для многих поколений.

Название фильма – «Габдулла Тукай. Пять мгновений любви» – символично. Это не просто аллегория, но и ключ к пониманию основной идеи картины. Любовь для Тукая многогранна: это любовь к родине, языку, культуре, людям, а также к жизни, несмотря на её тяготы. Фильм умело структурирован вокруг этих «мгновений любви», каждое из которых раскрывает отдельный аспект личности поэта. Такое построение делает повествование не только логичным, но и эмоционально насыщенным.

Стоит отметить, что это не просто фильм о поэте, но и размышление о том, что делает человека великим. Это рассказ о значении культуры, о роли языка как основы идентичности, о силе творчества, которая способна преодолеть время и границы. Фильм раскрывает поэта как хранителя и возродителя татарской культуры. Его стихи, наполненные народными мотивами, фольклорными образами и языковыми особенностями, становятся основой для понимания души татарского народа. Через архивные материалы, чтение стихов и их визуализацию создатели фильма показывают, как Тукай вплетал элементы народного эпоса и традиционных песен в своё творчество, сохраняя культурную память.

Одним из центральных мотивов фильма становится роль языка в национальной культуре. Тукай писал на татарском языке, который в его время находился под угрозой. Его творчество стало своего рода манифестом сохранения языка, без которого, по мнению поэта, невозможно существование народа. Фильм подчёркивает это, показывая, как Тукай стремился не только сохранить язык, но и обогатить его, сделав средством выражения самых тонких чувств и сложных идей.

Создатели фильма уделяют внимание не только поэзии Тукая, но и окружающему его миру. Национальная одежда, музыка, быт татарского наро-

да конца 19 – начала 20 века представлены с документальной точностью. Такие детали создают не просто фон для истории поэта, но и передают дух его времени, подчёркивая, как тесно его личность связана с культурным контекстом.

Фильм также исследует социальную роль Тукая как одного из символов национального пробуждения. В условиях модернизации, социальных перемен и культурного давления его творчество становится способом объединения татарского народа. Эта тема подана через воспоминания современников, анализ его произведений и контекст эпохи. Тукай показан как человек, который осознавал, что культура – это сила, способная сохранить и укрепить идентичность народа даже в трудные времена.

Фильм ставит важный вопрос: какова роль национальной культуры в современном мире? Через жизнь и творчество Тукая зрителю предлагается задуматься о ценности своих корней, о том, как традиции и язык формируют наше мировоззрение и место в мире. Эта идея делает фильм актуальным для всех, кто интересуется вопросами сохранения культурного наследия и идентичности в глобализированном обществе.

Исследование национальной культуры через документальное кино о деятелях искусства и литературы открывает уникальные возможности для глубинного понимания истории, традиций и ценностей народа. Такие фильмы соединяют визуальное и эмоциональное восприятие с исторической достоверностью, оживляя культурное наследие и делая его доступным для широкой аудитории. Они не только сохраняют память о выдающихся личностях, но и вдохновляют на осознание своей идентичности, пробуждая интерес к родной культуре и её месту в современном мире.

Литература:

1. Головнева Е.В., Головнев И.А. Визуальные репрезентации этнокультурных сообществ Севера в документальном кино (на примере фильма «Месторождение») // Ежегодник финно-угорских исследований. 2020. №1.
2. Грубер М. «Включенное» этнографическое кино: межкультурное сотрудничество в исследованиях и кинопроизводстве // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 49–80.
3. Дорощук Е. С., Байрактар М. Х. Исторические аспекты и динамика развития национального кинематографа регионов России в контексте этнодокументалистики (на материале Республики Татарстан) // Мниж. 2021. №5-3 (107).
4. Шкодинский С. В. Значение киноиндустрии в формировании национальной идентичности / С. В. Шкодинский, П. Кремер, А. И. Туманов // Ценности и смыслы. – 2019. – № 3 (61). – С. 34–46.

Жумашева Г.К.

филология ғылымдарының кандидаты

ТІЛ ЖӘНЕ ДИЗАЙН ТІЛІ: РУХАНИ ҮНДЕСТІК

Адамдардың бір-бірімен пікір алмасуы, сөйлеу тілі арқылы ұғынысуы, түсінуі, басқа да қарым-қатынас жасау түрлерінің бәрі де қоғамның дамуы үшін жасалатын үрдіс. Тіл білімінде тіл арқылы сөйлесім әрекетін жүзеге асыру үрдісін тілдік қарым -қатынас дейміз.

Сондай-ақ, адамдар, кейде осы тілден тыс белгілі бір шартты келісімдер, түрлі белгілер, мағыналық таңбалар арқылы ұғынысып, түсінісіп жатады. Мұны да қоғамдық өмірдегі адамдардың арасындағы қарым-қатынастың бір түрі деп қарастырамыз.

Қазақ халқында «Өнер алды - қызыл тіл» деп сөз қадірін, тіл мәдениетін, сөз өнерін, сөйлеу шеберлігін дәріптеу мақсатындағы өнердің негізі, басы деген түсінік болса да, сурет, таңбалау өнері осы тілден бұрын пайда болғаны бәрімізге мәлім. Өйткені, сонау тас ғасырынан қалған таңбалы тастарда ою-өрнектер арқылы адам баласы тым ерте-ақ өз ойын суретпен жеткізуге талпынғанын тарихтан білеміз. Неолит дәуірінде пайда болған қатынас құралы - көне жазуды ғалымдар пиктография немесе суретті жазба деп атайды. Хабарлама мақсатындағы суретке негізделген жазу суреттер - жеке сөздерді емес, тұтас ойды білдірген. Бұл жазуды әртүрлі тілде сөлейтін адамдар түсінеді, өйткені пиктограммалар тілдік форманы емес, оның мазмұнын бейнелейді.

Ал, біз қарастырғалы отырған дизайн тілі де көпшілікке ортақ тіл. Адам баласы бір ғана сөйлеу тілін білемін десе де, шын мәнінде, ол одан да көп нәрсенің тілін білетінімізді өзіміз аңғара бермейміз. Әр саналы адам қарапайым ымдау тілін де, өз қызметкерлерінің кәсіби сленгтерін де түсінеді. Мәселен, музыка саласының маманы болса, ол сол музыканың ерекше өзіндік тілін, нота белгілерін түсінеді, сондай-ақ смартфонның да, компьютердің, банкоматтың, ноутбуктің интерфейстерімен заманауи цифрлық байланыс тілін де түсінеді.

Интерфейс дегеніміз (Interface—inter—өзара, face—бет жағы) бағдарламашылардың кәсіптік тілінде - өзара әрекеттесу "жазықтығы", пайдаланушы мен компьютердің қарым-қатынасы, яғни екі жүйенің немесе адам мен компьютердің өзара мәліметтер алмасуын жасақтайтын аппараттық бағдарламалық құралдардың жиындығы [1] Мысалға, мемлекеттік тіл - сол мемлекеттегі барлық ұлтты біріктіретін фактор деп қарасақ, дәл қазіргі заманауи цифрлық технологиялардың көмегімен интерфейстердің жоғары сапалы дизайны бүкіл адамзатты біріктіруге, әмбебап байланыс, қарым-қатынас құралына айналуға толық мүмкіндік беріп отыр.

Бүгінгі жаһандану заманында мәселе бір тілге ғана байланып тұрған жоқ. Мәселен, басқа салалармен салыстырғанда, коммерция мен бизнес, нарықтың қарқындылығы- заманды билеп отырған үлкен механизм екенін көріп отырмыз. Сондықтан қоғамдағы барлық үдеріске, өзгерістерге, жаңалықтарға өзгеше қырдан, өзгелердің тұжырым ойларымен санасу көзделіп отыр. Осы орайда баршаға ортақ дизайнның қызметі өте зор.

Дизайн бұл жалпы сан түрлі бағыттары бар, әлі де дами түсетін, үлкен шығармашылық сала. Дизайнерлердің кәсіби қызметінің дәстүрлі түрлері: өнеркәсіптік дизайн, графикалық дизайн, орама дизайны, орта дизайны, фитодизайн, экологиялық дизайн, арт-дизайн, киім дизайны, визаж және т.б [2]

Қазіргі уақытта мамандар "дизайн" түсінігіне түрліше көзқараспен де, сұраныспен де қарайды. Дизайн саласындағы жоғарыда аталған түрлі кәсіби бағыттары өз ерекшелігін көрсете отырып, дизайнды анықтауда өз түзетулерін, өз бағыттарын, әдістерін енгізеді.

"Дизайн" терминінің мағыналық шығу тегі- түрлі мағынасы бар ағылшын тілі түсінігінен шығады. Ол сурет, эскиз, ою, жоба, сызба, яғни зат есім ретінде түсіндіріледі. Басқа анықтаулар жоба алдындағы кезеңге байланысты: жоспар, ой, ниет.

"Дизайн" сөзімен жобалау үрдісін де білдіруге болады, яғни ол етістік ретінде де түсіндіріледі. Дизайн (ағылш. design— тура мағ. сызба, жоба, ой) — жобалау әдісі, объектіге негізгі белгісінен басқа әдемілік, көркемдік, үнемділік, ыңғайлылық сапасын береді. [2]

Мәселен, біреулер дизайнды түрлі жобалау, яғни жаңа заттарды, құралдарды, жабдықтарды, заттық ортаны құру үрдісі деп санаса, біреулері ХХ ғасырда пайда болған кәсіби көркемдік құрастыру қызметінің жаңа түрі деп қарастырады. Ал, біреулері көркемдік жобалау - ойдан шығарылған образдар жүйесінен жинақталатын тұтас адам өміріндегі эстетикалық ортаны айтады. 1969 жылдың қыркүйегінде Халықаралық дизайн ұйымы Дизайн ұйымдарының кеңесінде: "Дизайн" терминінің астарында шығармашылық қызмет түсіндіріледі, оның мақсаты өнеркәсіппен шығарылатын заттардың формальды сапасын анықтау болып табылады. Форманың осы сапасы тек /сыртқы түріне ғана жатпайды, сонымен бірге, шығарушы ретінде де, тұтынушы ретінде де жүйені тұтас бірлікке айналдыратын басты белгісі болып табылады. Осындай жобалық-көркем қызметті қысқаша "дизайн" деп атайтын болды [3]

Қазіргі « дизайн, дизайнер» деген ұғымдар қазақ халқының мәдениетінде тікелей қолданылмаса да, оның мәні ертеден бар. Қазақ шеберлері (зергерлер, киіз үй жасаушылары, кілем тоқушылар, киім тігушілер) бүгінгі дизайнерлердің рөлін атқарған. Олар әр бұйымның функционалдығын, эстетикалық көркемдігін және мағынасын үйлестіре білген. Мысалы:

Киіз үйдің безендірілуі – әрбір элемент (шаңырақ, уық, кереге) өз символикасына ие және оюлармен нақышталып, ерекше дизайнда жасалған.

Киімдер мен әшекейлер – тек сәндік емес, әлеуметтік мәртебені білдіретін элементтермен толықтырылған.

Кілемдер мен текеметтер – үйдің жылылығын сақтау үшін ғана емес, сонымен бірге эстетикалық көрік беру үшін өрнектермен нақышталған.

Қазақтың ою-өрнек өнері – ұлттық дизайнның ерекше түрі. Оның ерекшеліктері:

— Табиғатпен үндестік: Оюларда табиғаттағы пішіндер, жануарлар мен өсімдіктер бейнеленеді.

— Тұтастық пен симметрия: Өрнектер әдетте симметриялы және үйлесімді етіп жасалады.

— Мән-мағынаға байлық: Әр өрнек белгілі бір философиялық идеяны білдіреді.

— Әмбебаптылық: Оюлар тұрмыстық заттардан бастап, киім-кешекке дейін әртүрлі қолданыста болған.

Осылайша, қазақтың ою-өрнектері – тек сәндік өнер емес, ұлттың рухани және мәдени байлығының көрінісі. Қазіргі дизайнерлер де осы мұраны заман талабына сай қолдана отырып, ұлттық нақышты заманауи стильмен үйлестіре алады. Дизайн арқылы бұйымның маңызды тәрбиелік қызметі, оның қоғам өміріндегі әлеуметтік-мәдени және әлеуметтік-саяси рөлі көрінеді.

Қазақстанда қазір дизайнерлікті, дизайнды үйрететін оқу орнының бірі - біздің Қазақ ұлттық өнер университеті. Осы шығармашылық саладағы үлкен бағытта білімгерлердің дизайн жасауға қажетті теориялық білімдерін практикамен ұштастыру, мамандық терминологиясын еркін меңгерту, кескіндеме, мүсін, дизайн, жарнама өнімдеріне композициялық талдау жасауына қол жеткізу - кәсіби білім берудің басты мақсаты.

Музыкадағы инструментовка, полифония және композиция заңы әуенмен бөлінбес байланысы сияқты, дизайнда да қызметімен қатар формасы, іс - әрекеттік жолдары ұтымды, көрінісі әдемі, техникасы ыңғайлы болуы керек. Дизайнерлер қызметінің басты мақсаты- ұсынылған бұйым туралы ақпаратты заттық-кеңістікті тез, жеңіл, ұтымды қабылдауымызға баса назар аударуы болып табылады.

Үздіксіз жүріп жатқан ғаламдық жаһандандудың экономикалық ықпалынан, әрине, біз де тыс қала алмаймыз. Экономикалық қатынаста ұлттық мәдениетіміздің өзгелермен терезесі тең, бәсекеге қабілетті ел болу үшін - мәдениетіміз бен тілімізді осы дизайн саласында да берік ұстануымыз керек, сөйтіп қана ұлттығымызды сақтай аламыз.

Ахмет Байтұрсыновтың: «Мәдениеті жоғары халық - мәдениеті төмен халықты аз-көбіне қарамай жем қылатыны айдай анық, күндей жарық ақиқат... Мәдениет жігін жоғалтпай, өз жігін жоғалту оңай емес» [5] деген өз заманында дөп айтылған пікірі бүгінде өзектілігін жойған жоқ.

Сондықтан өзімізді дүниежүзілік нарықта ұлттық бірегейлігімізді мәдениетіміз арқылы таныту, өзге мәдениеттерден қалыс қалмау, әрі қарай дамыту дизайнерлердің де мақсаты.

Еліміздің қазіргі талабы - ұлттық мәдениетті зерттеу, жаңғырту, қолдану, танып білу. Осы үрдіске орай, бүгінгі таңда ұлттық этнодизайн да

өзіндік қолтаңбасы бар өнер ретінде, сұранысқа еніп, заман талабына сай дамып келеді.

Этномәдениет – белгілі бір халықтың өзіндік ұлттық ерекшеліктерін, тұрмыс-салтын, дәстүрлерін, және дүниетанымын білдіретін ұғым. Қазақтың ою-өрнегі этномәдениеттің айқын көрінісі болып табылады, себебі:

Табиғатпен үндестік: Қазақ өрнектерінде табиғат элементтері (қошқар мүйіз, жапырақ, су символдары) жиі бейнеленген. Бұл халықтың көшпенді өмір салтын және табиғатқа жақындығын көрсетеді.

Ұлттық бірегейлік: Ою-өрнек киіз үй, киім, зергерлік бұйымдар мен тұрмыстық заттардың дизайнында көрініс тауып, қазақ мәдениетінің ерекшелігін бейнелейді.

Символика: Әрбір ою-өрнек халықтың наным-сенімдері мен дәстүрлерін, мысалы, отбасы, бала-шаға немесе құт-берекені білдіреді.

Фольклорды – халықтың ауыз әдебиетінің көрінісі деп танысақ, ою-өрнек фольклордың визуалды бір бөлігі ретінде қарастырылатын мәдени мұра.

Мифтер мен аңыздар: Көптеген оюлар халық аңыздарымен тығыз байланысты. Мысалы, «қошқар мүйіз» өрнегі халықтың көшпелі шаруашылық пен байлық туралы танымынан туындаған.

Ән-күй мен би: Қазақтың домбыра, қобыз сияқты аспаптары да ою-өрнектермен әшекейленген, бұл музыканың визуалды символикасын күшейтеді.

Шежіре мен дәстүр: Оюлар белгілі бір ру немесе тайпаның ерекшелігін білдіретін белгі ретінде қолданылған.

Қазіргі таңда қазақтың болмысын аша білетін, замануи үлгідегі қазақы брендті қалыптастыру, тұтынушының биік талғамын қалыптастыру, сол арқылы ұлттық сезімді жастарымыздың бойына ұялату – бүгінде дизайнерлердің тілі арқылы қолға алатын басты мәселелерінің бірден-бірі болуы керек. Ол үшін алдымен, дизайнерлердің бар ынтасын Европаша ойлайтын көзқарасы жаңғырып, қазақы, ұлттық талғамы қалыптасуы тиіс.

Дизайнердің ішкі дүниесінен қазақтың "ұлттық" белгісі көрініп тұрса ғана күнделікті киюге ыңғайлы, ұлттық нақыштағы заманауи сән үлгілері қолданысқа да, сұранысқа да толассыз өнер еді. Ол үлгілер сапасы мен сәнділігі жағынан жоғарыда аталған европалық брендтермен тең дәрежеге жетуі тиіс. Ол шығармашылық ізденісті, салмақтап, салыстырып ойлануды, талғамды, талмай еңбектенуді, ұлттық құндылықтарды жаңаша, заманауи тұрғыда жаңғыртуға деген зор ұмтылысты талап етеді.

Қазіргі этнодизайн сәннің, ұлттық мәдениетке деген көзқарасын, бағытын өзгертті. Ұлтымыздың төл өнерін заманға сай дамыту мақсатында, ғалымдар бүгінде мәдениетіміздің бір белгісі -оюдың 200-ге тарта түрін атайды. Оның ішінде киімге, текеметтерге, ыдыс-аяққа салынатын өрнектердің ерекше жөн-жосығы, дәстүрі, өзіндік мәні мен мазмұны болғанын анықтаған.

Қазақ ою-өрнегінің табиғаты - халық өнерінің тарихын, өмір тіршілігінің сұлулығын және әсемдігін айқындайтын ұлттық тілі. Жалпы

ұлтымыздың тұрмысында қолданылатын ою-өрнек – дәлдік, есеп, теңдік, теңеу, үйлесім, жарасым, сәндік, көркемдік, сәйкестік, тазалық, нәзіктік, сүйкімділік, парасаттылық, жылылық, сұлулық, ойлылық, ақылдылық, зеректікті бейнелейтін өнерді -дизайн тілі десек артық емес.

Қазақтың дүниетанымы мен өмірге көзқарасы ою-өрнектер арқылы кодталған. Ою-өрнек арқылы халық философиясының бейнесі, көрінісін тануға болады.Символикалық бейнелер арқылы ойды жеткізу, әрбір өрнек өзінше, бір сөз немесе әңгіме ретінде қарастырылған.

Қос мәнділік: Көптеген оюлар қос мәнге ие – сәндік және терең философиялық. Мысалы, «қошқар мүйіз» байлық пен молшылықты білдіреді, сонымен қатар өмірлік күштің символы болып қарастырылса, « Жұлдызша» аспанға деген құрмет, екінші мәні рухани өрлеу, «Сыңармүйіз» отбасы символы, екінші мәні бірлікті білдірген .

Дүниенің үш қабаты: Қазақ мәдениетінде дүние үш қабатқа бөлінген (аспан, жер, жер асты). Бұл түсінік өрнектерде бейнеленген күн, ай, су, ағаш элементтері арқылы көрініс табады.

Тарихи мұра: Ою-өрнек ұлттық болмыс пен тарихты сақтаушы рөлін атқарады.

Көркемдік тіл: Оюлар халықтың ойын, тілектерін, тұрмысын бейнелейтін көркемдік құрал ретінде қызмет етеді.

Фольклордың бір бөлігі: Оюлар ертегілердегі бейнелерді, нанымдарды және табиғи құбылыстарды визуалды түрде жалғастырады.

Мысалы, ою-өрнек пен фольклордың байланысын түсіндіру үшін төмендегідей байлам жасауға болады:Аңыздағы «Самұрық құс» бейнесі – өрнек өнерінде құс бейнесіндегі символикамен беріледі.

«Шаңырақ» және «ошақ» ұғымдары – өрнектер арқылы киіз үй дизайнында бейнеленіп, отбасы құндылығын дәріптейді. Мәселен, ою-өрнектерді қолдануда олардың әрқайсының өзіндік берер мәліметі болған. Бұрын біздің халық еш уақытта киімге текеметтің оюын салмаған және оюға қарап адамның әлеуметтік мәртебесін, жас ерекшелігін ажырата білуге болған. Әйелдердің жасына лайық ұлттық үлгіде киім киюі – біріншіден, өзгелерге үлгі болса, екіншіден, өзіне деген құрметті білдіреді, сондықтан киім матасының түсін де, осы белгілеріне қарай лайықталған. Қыстық, жаздық киімдердің өрнегінің өз ерекшелігі, яғни, өрнектер қазіргідей алабажак, шақырайған контраста емес, матаның түсімен үйлесіп, білінер-білінбес, әрі кеткенде сәл ғана (онда да салтанат кімдерінде) қанықтау болған. Сонымен қатар, оюлардың ішінде арқар мүйіз, таңдай, гүл тағы да басқа оюларды көбіне киімнің жағасына, жеңіне, қалтасына салатын болған.Сондай – ақ, ыдыс-аяқта көбіне геометриялық оюлар салынған болса, текеметтерде де оюды қолданудың өзіндік мәні болған. Әр оюдың өзіндік тарихы бар. Мысалы, текеметтерде, төсеніштерде қолданылатын «қошқар мүйіз» – молшылықтың, байлықтың нышаны болса,ал «құсқанаты» – еркіндікті, бейбітшілікті, ағаштан немесе сүйектен жасалған ыдыстардағы «өркеш» ою-өрнегі береке-бірліктің, көбеюдің символын білдіреді. «Омыртқа» оюы – ер адамның,

батырдың киімінің, кейде құралдарының шетіне салынса, қайраттылықтың, ерліктің белгісі болған. [6]

Қазақ халқы өзінің ұлттық белгілерін, дәстүрін суреттейтін тағы бір өнер туындысы құрақ құрау.[7] Құрақ түсті түсті материалдар қиындысынан құралып, айналадағы таныс түрлі әдемі табиғатқа, көріністерге негізделіп тігіледі. Бұрын құрақты жастыққа, бесікке, көрпелерге, төсеніштерге, қыздың жасауында қолданатын болса, қазір дизайнерлердің шебер туындыларының арқасында құрақтан киім кию де сәнге айналды.

Әр құрақтың өзіндік атауы, әрбір элементінде пәлсапалық терең мән бар. Өзімізге таныс *құрақ жастық*, *құрақ көрпе* мен қатар *құрақтың көзі*, *құрақтың суы*, деген де атаулары бар. *Құрақтың көзі*- құрақтардың ортасында басқа түстен қондырылған өрнек, яғни басқа құрақ соның айналасына тігіледі. *Құрақтың суы*- құрақтың арасына жүргізілетін бір түсті жолақтар. *Тырнақ құрақ* – пішіні тырнаққа ұқсас құрақшалардан құралады.

Қыз жасауына берілетін құрақ көрпелерге де салынған әр құрақтың өз мән - мағынасы болған. Түсіне дейін ойластырылған. Мәселен *ши құрақ* ұзатылып бара жатқан қызға арналған. Мағынасына келер болсақ, құрақта шаңырағы берік болсын дегендей тілек айтылған. Ал *құдық құрақ* яғни, құдық пішіндес құрақты - келінді келген ортасына нәр беретіндей мөлдір суға теңеген. «Барған жеріңе судай сің, пайдаңды тигіз» деген ұғым болса керек. *Төрт тырна құрақ* күн ретінде тігіледі. «Жан-жағыңа күнде шуағыңды шаш» дегенді білдірсе, көрпешедегі – *жебе құрақ*. Ол «Өмірдің қандай қиындығы болса да, жебедей алға ұмтыл» деген мағынада екен.

Сол секілді *жол құрақ*, *амандасу құрағы*, *қарама-қарсы*, *жүрек* секілді құрақ түрлері бар. Әрқайсысы зерттелмеген философия. Онда осы құрақтар арқылы ұзатылған қыздың жолсерігі тәрізді анасының қызына айтатын тәлім - тәрбиесі, ақылы, кеңесі, өнегесі бейнеленеді. Құрақтарды мағынасына қарай, әдейі солай болсын деген ниетпен ырымдап салатын болған. Жалпы құрақ - негізінен төзімділіктің, сабырлықтың, үнемшілдіктің символы деп түсіндіріледі. Мысалы, *бұрыштама құрағындағы* қиықтың кішкентайдан үлкенге қарай ұлғаюы «тек алға ұмытыл, өсіп – өн, жапырағың жайылсын, кейінге жол жоқ» деген мағынаны меңзесе, ақшыл және қою түстер «өмірдің ағы мен қарасы қатар жүреді, тек ғана мойымай алға жүр» дегенді білдіреді. Дизайнерлердің қиялы мен шеберлігінен шыққан тігу өнері мен суеткерлік қабілеті қабыса отырып, адамның эстетикалық сезіміне қозғау салатын көркем көріністерді осындай тілдік ұғымдармен бейнелейді. Бұл жерде де - түс аңғарғыш, сезімтал, нәзік, эстетикалық талғамы жоғары ұлттық ырым-тыйымдарды, дәстүр мен жаңашылдықты тұтастыра алатын дизайнерлердің тілі. Тіл сөз арқылы халықтың ой- санасын жеткізсе, ою-өрнек, құрақ, бейне арқылы осындай идеяларды толықтырады.

Осындай өзіндік мағынасы мен дәстүрі, тәрбиелік мәні бар мәдениетімізді ел игілігіне жарату, жаңғырту, қолдану мәдениетіміздің сақталуына ықпал ететін бірден бір сала екені сөзсіз. Дизайн бұл дизайнер ойының көрінісі, кәсіби тілі, яғни тұтынушымен қарым-қатынасы. Қазақтың ою-

өрнектері – этномәдениет пен фольклордың көркемдік жалғасы. Олар халықтың тарихи тәжірибесін, дүниетанымын және рухани құндылықтарын визуалды түрде сақтай отырып, бүгінгі күнге дейін жеткен мәдени код болып табылады.

Қазақ халқының рухани және мәдени мұрасы – терең мазмұнға ие ерекше жүйе. Бұл жүйеде *қазақ тілі мен ою-өрнек өнері* ерекше орын алады. Екеуі де – ұлттың ой-санасын, дүниетанымын, философиясын және эстетикалық танымын бейнелейтін құралдар. Олар бір-бірімен тығыз байланысты, себебі қазақ тілі сөз арқылы, ал ою-өрнек бейне арқылы халықтың болмысын жеткізеді.

Қорыта келгенде, ХХ ғасырдың дизайны - бұл заманға сай өте икемді тіл. Басты шарты – әр тілде сөйлейтін адамдарға ортақ түсінікті және қолайлы, функционалды болуы. Дизайн арқылы бір немесе бірнеше ойды, идеянды ортақ дизайнның шексіз жолдармен жеткізе алуға, уақыт пен күш-жігерді үнемдеуге қол жеткізуге болады.

Әдебиеттер:

1. Айдаров.Т. Қазақ тілінің лексикалық еркшеліктері:Алматы-«Мектеп» баспасы. 1975.
2. Байтұрсынұлы А. Қалам қайраткерлері жайынан // «Еңбекші қазақ» №29, 8 шілде 1922. 6. «Казахский орнамент» Ибраева К.А. Өнер-1994ж.
3. Михайлов С. М. Дизайн тарихы. — М., 2000, 2003. — 1, 2
4. Орысша-қазақша түсіндірме сөздік: Ғылымтану. Жалпы редакциясын басқарған э.ғ.д., профессор Е.Арын- Павлодар: ҒӨФ «ЭКО», 2006 жыл.-430 б.
5. Сокольникова Н. М. Бейнелеу өнерінің тарихы: 2 томда. — М., 2013.
6. Шаңырақ : Үй-тұрмыстық энциклопедиясы. Алматы : Қаз.Сов.энцикл.Бас ред., 1990 ISBN 5-89800-008-9
7. Ақпарат көзі: сайт <https://habr.com/ru/post/330834/>
8. Ақпараткөзі: сайт <https://bilimdiler.kz/ustaz/757-azaty-dstrl-oyu-rnekter.html>

Azilkiyasheva B.S., Baibek A.K.

GENRE OF BLACK POETRY IN THE COURSE OF ETHNOSOLPHEGY CREATIVITY AND INTERACTIVITY IN INTELLIGENCE TASKS

Азилкияшева Б.С.,

Байбек А.Қ. өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО КУРСЫНДАҒЫ ҚАРА ӨЛЕҢ ЖАНРЫН ЗЕРДЕЛЕУДЕГІ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖӘНЕ ИНТЕРАКТИВТІ ТАПСЫРМАЛАР

Заманауи музыкалық білім беру саласында білім алушылардың *шығармашылық қабілеттерін дамыту* маңызды міндеттердің бірі болып табылады. Бұл бағыт олардың мамандықтарына негізделіп, жан-жақты

музыкалық қабілеттерін қалыптастырып, шығармашылық әлеуетін ашуға ықпал етеді. Бүгінгі күні осыған бағытталған тәсілдерді қолданудың маңыздылығын, әсіресе, академиялық бағыттағы Сольфеджио пәнінде пайдалануға қатысты тәжірибелі оқытушылардың зерттеулерінде ашып көрсетілген [8; 9].

Практик оқытушылардың пікірінше, Сольфеджио пәніндегі шығармашылық тапсырмалар жүйесіне: диктанттар, суырыпсалмалық және интерактивті әдістерді пайдалану жатады. Бұл әдістер музыкалық материалды меңгеруді жеңілдетіп қана қоймай, оқушылардың ішкі мүмкіндіктерін ашуға жағдай жасайды. Сольфеджист О.Городчанина өзінің «*О формировании творческих навыков у обучающихся на занятиях сольфеджио при работе с фольклором*» мақаласында Сольфеджио сабақтарында халық әуендерін пайдалану арқылы оқушылардың музыкалық ойлау қабілетін дамытуға, варианттылық пен суырыпсалмалық дағдыларды жетілдіруге мүмкіндік беретініне назар аударады. Автор музыкалық қабілеттерді дамытумен қатар, олардың *жеке тұлға ретінде қалыптасуына* да халық әуендерінің маңызды ықпалын атап өтеді [5]. Ал, теоретик С.Красавина «*Музыкальный диктант как одна из творческих форм работы на уроках сольфеджио*» мақаласында Сольфеджио сабақтарындағы шығармашылық жұмыс формалары оқушының музыкалық дамуының барлық механизмдерін іске қосатынын жазады. Музыканы терең зерттеуге қызығушылығын оятып, музыкалық қабілеттерін дамытуға деген қажеттілікті қалыптастыратынын көрсетеді [6]. Сонымен қатар, Этносольфеджио курсының авторы, этномузыкатанушы А. Байбек өзінің «*Заманауи музыкалық білім беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау*» атты еңбегінде әнші-студенттермен жұмыс істеудің жетекші формасы *ауызша жұмыс түрлері курста жүргізілетін тапсырмалар жүйесінің шығармашылықтың басты көзі ретінде қарастырады. Шығармашылық тапсырмалар жүйесі екі негізгі түрге бөлінеді: суырыпсалмалық және өз жадынан ән шығару. Осы дағдыларды жетілдіру мақсатында сабақ барысына шығармашылық тапсырмалар біртіндеп енгізіледі. Соның бірі – ауызша диктант. Курста ұсынылған диктанттардың материалы «музыкалық ойлауды жан-жақты дамытуды ынталандыруға, сондай-ақ жанрлық және стильдік стереотиптерді тәжірибе жүзінде игеруге арналған» деп сипатталады [3, 58].*

Қазіргі таңда *интерактивті оқыту педагогиканың барлық саласында* актуалды болып отыр. Интерактивті оқыту дегеніміз – ең алдымен *диалогтық оқытуға* негізделеді: 1) оқытушы мен білім алушылардың, сондай-ақ 2) олардың өзара әрекеттесуі арқылы алынған білімнің толықтырылуы жүзеге асырылады [1, 28]. Интерактивті оқытуға негізделген тапсырмалар жүйесі білім алушылардың оқу үдерісіне белсенді қатысуын көздейтін әдістер болып табылады. Олардың негізгі мақсаты – ақпаратты беру ғана емес, оқушылардың өз бетінше ойлауын, зерттеуін, талдауын және қорытынды жасау дағдыларын дамыту. Бұл мақсатқа жету үшін әртүрлі *интерактивті әдістер* (топтық жұмыс, пікірталастар мен дебаттар, *case study* (нақты бір жағдайды, оқиғаны

немесе мәселені талдау және шешу үшін қолданылатын оқыту әдісі), *brainstroming* (жаңа идеялар мен шығармашылық шешімдер ойлап табу), интерактивті ойындар мен жаттығулар) қолданылады. Сөзсіз, интерактивті оқыту формаларын қолдану оқу материалын тиімді меңгеруге, білім алушылардың ақпараттық-коммуникативтік құзыреттілігін қалыптастыруға және дамытуға, сондай-ақ кәсіби дағдыларды қалыптастыруға ықпал етеді.

Осыған орай, мақалада «Қара өлеңнен фольклорлық әндерге дейін» тақырыбы бойынша Этносольфеджио курсына: 1) *интерактивті тапсырмалар* – теориялық білімді, 2) *шығармашылық тапсырмалар* жүйесі – практикалық тұрғыдан зерделеуді қарастыру көзделген. Бүгінгі күні аталмыш курс аясында интерактивті әдістер қолданысының тәжірибесі кездесуде [2; 7].

Қазақ ұлттық өнер университетінің «Дәстүрлі ән» кафедрасының студенттеріне арналған «Этносольфеджио» курсы дәстүрлі музыканы жаңғыртуға негізделген *кешенді курс (теориялық және практикалық)* болып табылады. Дәстүрлі ән материалына негізделген Этносольфеджио курсы домбырашыларға арналған Этносольфеджио пәнінің әдістемелік тәжірибесі негізінде құрылған. Курстың басты ерекшелігі – әннің синкреттілігінде, яғни ән жанрының құрылымы мен өлеңқұру заңдылықтарына бағынышты. Курста фольклорлық және ауызекі-кәсіби әндердің стильдерін – ән жанрларын, поэтикалық негіздерін, формақұру және музыкалық тіл қағидаларын зерделеу мақсаты тұрады. Бүгінгі күні *Этносольфеджио пәні музыкатанушы ғалымдардың музыкалық-тарихи және музыкалық-теориялық еңбектеріне сүйене отырып, ұзақ жылдық жұмыс тәжірибесінің нәтижесінде халық әншілеріне арналған авторлық курс (Райымбергенова А., Байбек А.)* [3, 112].

Этносольфеджио курсының «Қара өлеңнен фольклорлық әндерге дейін» тақырыбын зерделеу гуманитарлық сала және музыкатанушы ғалымдарының (Ш.Уәлиханов, М.Әуезов, Қ.Жұмалиев, Б.Уахатов, З.Ахметов, С.Ақатай және С.Еламанова, Б.Қарақұлов, І.Қожабеков, Ә.Сабырова, А.Бердібай, Б.Бәбіжан және т.б.) еңбектеріне, әсіресе, ғалым А. Сейдімбековтің «Мың бір маржан» атты монографиясы мен А.Оразақынның «Қара өлең» атты жинағына негізделеді. Этносольфеджио жүргізудегі көпжылдық кешенді тәжірибенің арқасында ғалым А.Байбектің өзіндік зерттеулерін айтқан жөн.

Этносольфеджио курсына Қара өлеңнің музыкалық-поэтикалық негіздерін зерделеу келесі тапсырмалар жүйесін құрайды: 1) талдау жұмыстары: а) Қара өлеңдердің мәтіндерін талдау; ә) ән үлгілерінің: құрылымдық және ладтық ерекшеліктерін талдау); 2) фольклорлық үлгілерге негізделген сынақхаттар: ауызша, өзіндік және жазбаша түрлері (ұсынылған әндерді домбыра сүйемелдеуімен қайталап қағаз бетіне түсіру); 3) ән үлгілерін сольфеджиолау және домбыраның «ре-соль» бұрауына сәйкес транспозициялау; 4) расшифровка (аудиотаспалардағы ән үлгілерін домбыраның сүйемелдеуімен қағазға түсіру); 5) шығармашылық тапсырмалар (суырыпсалмалық әртүрлі тапсырмалар және ән-импровизация шығару) [3,125].

І Этносольфеджио курсының практикалық жұмыс түрлерін тексеру мақсатында межелік бақылау барысында шығармашылық және интерактивті

жұмыс түрлері қолданылды. Курста жалпы 16 студент бар, әншілер – 8, жыршылар – 6, айтыскерлер – 2. Студенттер 4 топқа проекторда берілген лото арқылы бөлінеді. Топтық жұмыс формасы студенттер арасындағы ынтымақтастықты күшейтіп, шығармашылық ойлау қабілетін тексеріп, әрбір студенттің белсенді қатысуына мүмкіндік береді. Олардың қызығушылығы артылып, жұмыс барысында бір-бірімен білім алмасу мүмкіндігі пайда болады.

1. *Аудио-викторина*. Сабақтың негізгі бөлімінің алғашқы тапсырмасы – *аудио-викторина*. Бұл тапсырмада студенттерге 4 аудиофрагмент қойылады. Алғашқы тыңдау барысында олар қазақтың дәстүрлі әндеріндегі: а) *тақырыптары бойынша* (берілген үлгінің тақырып аясын, өлең құрылысы, шумақ санын) анықтау; ә) *әннің формасына байланысты* (синхронды немесе асинхронды, композициялық құрылымын, әуендік ерекшелігін) айқындау; б) *ладтық ерекшеліктеріне қарай* (әннің қай өңірге тиесілі, оның дыбыс қатары мен диапазонын) анықтау тапсырмасы беріледі. Сонымен қатар, *бонус-тапсырма* ретінде әндердің атауы мен орындаушысын белгілеу.

Бұл кезеңде студенттер фрагменттердің құрылымын талдап толтырады, мұның арқасында қазақ музыкасының формалары мен ладтық ерекшеліктерін қаншалықты деңгейде меңгергенін бағалауға мүмкіндік алынады.

2. *Ауызша диктант: орындау және әуен құрастыру*. Тапсырма бойынша әр топқа 4 тақырыпқа арналған аудиоматериал тыңдатылады, мысалы:

<i>Әншілерге</i>			<i>Жыршылар мен айтыскерлерге</i>		
«сауық»	немесе	«сезім»	«дүние»	немесе	«көші-қон»
өлеңдеріне негізделген халық әндері			өлеңдеріне негізделген халық әндері		

Студенттер үш мәртеден тыңдаған ән үлгілерін қайталап орындайды. Жұптық жұмыс болғандықтан, бірі, үш рет қайталағаннан кейін орындаса, екінші студент мәтінге әуен құрастыруы қажет. Бұл тапсырма студенттердің есту қабілетін дамытып, олардың кәсіби дайындық деңгейін арттырады.

3. *Сольфеджиолау-диалог*. Студенттерді диалогтық жұмысқа тартатын тапсырма – айтыскерлердің сольфеджиолау-диалогы. Бұл жерде екі студент Қара өлең жанрында жұптасып жұмыс істейді. Бірі ән әуенін жаттаса, екіншісі мәтін жазады. Студенттер үлгілерді орындап, берілген тақырыпқа сәйкес диалог құрады. Бұл тапсырма студенттердің шығармашылық қабілетін ашып, олардың бір-бірімен тығыз қарым-қатынас орнатуына мүмкіндік береді.

4. *Музыкалық үлгілерді транспозициялау*. Келесі тапсырма – музыкалық үлгілерді домбыраның «ре-соль» бұрауына сәйкес транспозициялау. Т. Бекхожинаның «Қазақтың 200 әні» жинағынан әр топқа Қара өлең жанрындағы бір-неше музыкалық үлгілер беріледі. Студенттер оны домбыра бұрауына сай тасымалдауы қажет. Тасымалдаудың ноталық дәлдігі тексеріледі, ал екінші студентке лад және тональдіктерді анықтауға арналған карточка беріледі. Бұл тапсырма студенттердің музыкалық теорияны тәжірибеде қолдануға және но-

талық жазуды тереңірек түсінуге, оны қаншалықты деңгейде меңгергенін анықтауға мүмкіндік береді.

5. *Шығармашылық жұмыс*. Тапсырмалардың жалғасы шығармашылық – Қара өлеңдермен жұмыс. Студенттерге *Б.Бәбіжанның «Қазақтың жүз қара өлеңі»* атты жинағынан алынған үлгілер негізінде жинақтан төрт Қара өлең үлгілерін Типтік композициялық құрылымына [4, 45] және одағай буын мен одағай сөздердің орналасуына байланысты, мәселен, № 6, 21, 79, 81 табу ұсынылды. Оларды басында сольфеджиолау, кейін мәтінмен орындау қажет:

Қостармақты құрылым	I. 7+4 II. 7+4ОБ (қайырым)	Қайталанған жартышумақ	I. 7+4 ОБ II. 7+4 ОБ
Қайталанған жартышумақ	I. 7ОБ+4 II. 7+4ОС	Қайталанған жартышумақ	I. 7+4ОС II. 7+4ОС қайырым

Студенттер лото ойынын өткізіп, берілген мағынасы жоқ одағай сөздерді пайдалана отырып, Қара өлеңге үздік қайырым немесе қайырма шығаруға бағытталған тапсырмалар беріледі. Олар әртүрлі одағай сөздерді қолдану арқылы шығармашылық қабілеттерін арттырады.

6. *Ән шығару*. Сабақтың соңғы тапсырмасы – толық композиция құрастыру. Әр топ тақырып, форма және лад таңдап, өз жанынан ән шығарады (шағын музыкалық композиция құрастырады). Бір-біріне шығарған әндерін орындап береді, ал тыңдаушылар тақырыбын, формасын (композициялық құрылымын, әуендік ерекшелігін) және лад ерекшелігін анықтайды.

Қорытындылай келе, межелік бақылау барысында қолданылған шығармашылық тапсырмалар мен топтық жұмыстар жалпы сабақ барысында студенттердің музыкалық білімін тереңдетуге, шығармашылық қабілеттерін ашуға мүмкіндік береді. Студенттердің музыкалық теория мен практиканы өзара байланыстырып, шығармашылық тұрғыдан ойлауға ынталандырады.

II Этносольфеджио пәні бойынша 2 курс студенттерінің емтиханында Қара өлеңнің теориялық негіздерін тексеруге арналған шығармашылық және интерактивті тапсырмалар жүйесі ұсынылды. Сөйтіп, курс барысында *Қара өлең жанрының теориялық негіздерін төрт негізгі тақырыптар* құрайды: 1) Қара өлеңнің жанрлық сипаты, өлең құрылысы; 2) Қара өлеңнің форма құру қағидалары; 3) Қара өлеңнің дәстүрлі орындаушылығы; 4) Қара өлеңнің аймақтық түрлері.

Этносольфеджио курсындағы емтихан талаптары екі бөлімнен тұрады: 1) арнайы дайындалған тапсырмалар және 2) интерактивті тапсырмалар жүйесі.

1. *Емтиханға арнайы дайындалған тапсырмалар* мазмұны: 1) презентация-доклад дайындау; 2) тақырып бойынша 2 тың ән, әндерді презентацияға салу; 3) тақырыпқа сай: 1 авторлық ән және А.Затаевич «Қазақ халқының 1000 әні» жинағындағы 1 әнді жаңғырту.

2. *Емтихан барысындағы интерактивті тапсырмалар жүйесі*. Курсқа қатысты өтілетін 4 тақырыпқа сай интерактив тапсырмалар жүйесі негізгі үш бөлімнен құралған.

1) Қара өлең жанрлық ерекшеліктеріне байланысты студенттерге блиц-сұрақтар ұсынылды. Бұл: а) поэтикалық; ә) музыкалық құрылымы және б) ладтық ерекшеліктерінен тұратын теориялық материалды қорытындылайтын сұрақтар. Блиц сұрақтар әдісі (классикалық тест көп уақыт талап етеді) емтихан барысында жылдам кері байланыс алуға, материалдың негізгі түйіндерін қысқаша тексеруге бағытталған.

Барлығын алғанда 26 сұрақтан тұратын блиц-сұрақтарды орындау үшін білім алушылар жұп-жұпқа бөлініп, әр жұп өз қабілеттері мен білім деңгейіне қарай бөліседі. Тапсырманы орындауға 10 минут уақыт берілді.

2) Қара өлеңнің тақырыптық (мәтіндік) ерекшеліктерін тексеру мақсатында жұптар арасында диалогты суырыпсалмалық тренинг ұйымдастырылды. Сабақ барысында Қара өлең тақырыбы бойынша филологтар М. Әуезов пен А. Оразақын (жалпы 23 тақырып) классификациясы назарға алына отырып, Этносольфеджио курсының оқытушысы А. Байбек ұсынған төрт тақырып (1. көші-қон өлеңдері; 2. сауық өлеңдер; 3. дүние туралы лирико-философиялық толғаныстар; 4. сезім өлеңдері) негізге алынды. Аталмыш тақырыптардың меңгерілуін анықтау мақсатында студенттерді бірнеше топқа бөліп, оларға екі интерактив-тапсырма ұсынылды.

2.1) Қара өлең шығару тренингі. Бұл интерактивті тапсырмалар студенттердің топтық және жұптық жұмыс жасауына бағытталған. Олар смартфондар қолдана отырып, Қара өлеңнің үш түрлі тақырыбы бойынша өлең құрастырады. Бұл жаттығу шығармашылық ойлау қабілетін тексерумен қатар, әрбір қатысушының қызығушылығын оятты. Негізгі ұсынылған тақырыптар: а) амандасу өлең. Әр жұп Қара өлеңнің төрт тармақты құрылымына сай амандасу өлеңін құрастырды; ә) әзіл арқылы бір-біріне қағытпа өлең айту. Шарты: өлеңдер әзіл-шын аралас болуы керек, бірақ әдептен аспауы маңызды; б) Қара өлең арқылы бір-бірінің жақсы жақтарын көрсету. Әр жұп өз серіктесінің жағымды қасиеттерін сипаттады.

2.2) Қара өлең мәтінін шығарып, қағазға түсіру. Бұл тапсырмалар арқылы студенттер өз ойларын көркем түрде жеткізуіне, жан-жақты тақырыптарды Қара өлеңде бейнелеуіне мүмкіндік берді. Әрбір өлеңді жазып болған соң, студенттер оны қағазға түсіріп, аудитория алдында оқиды: а) **халық даналығы** – нақыл сөздерді пайдаланып, Қара өлең құрастыру. Әр жұп белгілі бір мақал-мәтелді тандайды. Соның негізінде Қара өлең шығарады; ә) **гендерлік тұрғыдан өлең шығару** – гендерлік ерекшеліктерге байланысты Қара өлең құрастыру. Студенттер екі топқа бөлінеді: қыздар мен жігіттер.

Қыздарға тапсырма	Жігіттерге тапсырма
Бесік жырының элементтерін пайдалана отырып, мейірімді, тәрбиелік мағынасы бар Қара өлең шығару.	«Жиырма бес» жанрына сәйкес, жастық шақ пен батырлық туралы Қара өлең жазу.

б) дүниеге байланысты пантеистік өлең шығару. Табиғатқа, Тәңірге, әлемге... қатысты терең ойлы, философиялық Қара өлең құрастыру және Дүниемен тілдесу (диалог арқылы жеткізу). Әр жұп «назын» айтатын диалог түрінде өлең құрастырады; в) «Қара» сөзімен басталатын терең мағыналы Қара өлең шығару.

3) *Қара өлеңнің ладтық ерекшеліктері бойынша тексеру.* Қазақ ән фольклорында жалпы бес лад түрлері кездеседі. Олар: фригиялық, миксолидиялық, эолиялық, иониялық, дориялық. Ладтардың таралуына байланысты аймақтық ерекшеліктер анықталады. Студенттерге берілген тапсырма: *тоникасы – до, кілттік белгілері – сиб және миб музыкалық үлгінің тональдығы және лад қандай? Жауабы: с-moll, дориялық лад.*

Жалпы, емтихан жақсы деңгейде өтті. Емтихан барысында қолданылған шығармашылық және интерактивті тапсырмалар студенттердің қызығушылығын арттырып, өзара ынтымақтастығын нығайтуға әсер етті. Интерактивті форматтағы емтихан білім алушыларға жағымды эмоциялар мен оң пікірлер туғызды. *Қорытынды келе, межелік бақылау мен емтиханда қолданылған шығармашылық және интерактивті тапсырмалар жүйесі* болашақта сабақтарда да жүйелі түрде қолдануға мүмкіндік береді. Аталмыш әдістер студенттердің пәнге деген қызығушылығын арттырып, теориялық білімдерін тәжірибемен ұштастыруға және оқу процесін тиімді, қызықты әрі нәтижелі етудің құралы ретінде жол ашады.

Әдебиеттер:

1. Алексеева Л. Игровое сольфеджио для малышей. М: Мос.Гос. консерватория им. П.И. Чайковского 2004.
2. Ахметжанова Д. Особенности преподавания этносольфеджио с применением интерактивных методов обучения // ҚазМҚПУ хабаршысы. – Б. 84-88
3. Байбек А. Заманауи музыкалық білім беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау: Этносольфеджио курсы: оқу құралы – А., 2020. – 264 б.
4. Байбек А. Песенный канон и индивидуальные стили устно-профессиональной лирики Арки...: науч. изд. – А., Асыл кітап, 2021. – 280 с.
5. Городчанина О. О формировании творческих навыков у обучающихся на занятиях сольфеджио при работе с фольклором // Орловский гос. институт культуры как фундаментальный центр сохранения. – 2017. – С. 99-101.
6. Красавина С. Музыкальный диктант как одна из творческих форм работы на уроках сольфеджио // Современное худ. обр. – 2018. – с.134-137
7. Мустафаева Э. Формы работы на уроках этносольфеджио // Педагогика и психология в современном мире. – 2023. – Т. 2. – №. 9. – С. 38-41
8. Русинова О. Творческие задания как средство воспитания ладового слуха // Опыт, проблемы и пути совершенствования качества подготовки специалистов в сфере культуры и искусства. – 2020. – С. 126-133
9. Скурихина Т. А. Музыкальный диктант как одна из творческих форм работы на уроке сольфеджио // Современные педагогические инновации. – 2020. – С. 209-213

Baikonyr Izhanov, Gulzhan Izhanova

THE ROLE OF HISTORICAL MEMORY IN THE «CULTURAL CODE» OF THE NATION

Ижсанов Б., кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ

Ижсанова Г.К., учитель истории СШ№101 г. Астаны

РОЛЬ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В «КУЛЬТУРНОМ КОДЕ» НАЦИИ

Современные условия порождают необходимость изучения национальных ценностей в новом времени и адаптации имеющихся в международном контексте. Особое значение вопрос формирования национального самосознания и идентичности, сохранения «культурного кода» приобретает для нашего государства в связи процессами глобализации. Статья посвящена своеобразию исторического сознания и исторической памяти казахского народа, особенностям межпоколенной трансляции исторической информации и ее взаимосвязь с «культурным кодом».

Одна из актуальных проблем современных гуманитариев, философов и историков является исследование «культурного кода». Изучение «культурного кода» способствует сохранению национальной идентичности и национальных ценностей казахского народа условиях глобализации.

Своеобразие культуры как достижение высшего уровня духовного развития нации, воплощенных в многообразных формах и сферах его жизнедеятельности, заключается в непрерывной трансляции наивысших ценностей из поколения в поколение. Основным способом сохранения и передачи культурных традиций нации, их непрерывного развития и обновления является «культурный код».

Казахский народ, как и любая другая нация, обладает уникальным культурным кодом, который определяется его историей, географическим положением, религией и другими факторами. Уникальность культурного кода казахов связана с особенностями формирования этноса, сохранившего свою ментальность, несмотря на взаимодействия и взаимовлияния с другими культурами и народами. В потоке истории казахи сформировались как этническая цивилизация, с определенной системой государственности, общественным укладом, традиционными формами хозяйствования, с развитой богатой национальной культурой. В течении многих веков казахский народ обогащал свою культуру, мировоззрение, социальный опыт. В настоящее время «культурный код» отвечает за развитие и сохранение общества, как мост, связывая прошлое и будущее, каждая цепочка его хранит уникальную информацию, в совокупности формируя целостную систему представляющую уровень развития и жизнеспособности социума.

В послании народу Республики Казахстан Президент К.К. Токаев отметил, что народ Казахстана сегодня живет в совершенно новой политической реальности. Фундаментальные изменения происходят в общественном сознании, повышается уровень правовой культуры граждан, в обществе форми-

руются новые модели поведения и укореняются новые ценности. Началось обновление политической и общественной жизни, менталитета и культурного кода нации [1, 1с]. Задачами государства по созданию необходимых условий для поддержания преемственности и дальнейшего формирования казахстанской модели общенациональной идентичности, обеспечивают единство казахстанских национальных и гражданских идеалов, укрепление доверия между различными этническими и социальными группами казахстанского общества. Таким образом, в условиях глобализации «культурный код» является стабилизатором общественного единства, основой сплочения и толерантности, вектором межнационального согласия, направлением новой культурной политики Казахстана в концепции взаимосвязи с евразийской культурой. В связи с этим является актуальным изучение «культурного кода» и его феноменов, как историческая память, национальный язык, национальная культура.

Одним из ключевых аспектов использования культурного кода является его связь с историческим прошлым. Культурный код помогает объяснить, как нации и этнические группы строят свою идентичность через символику, мифологию и историческую память. Современными задачами гуманитарии является исследование влияния культурного кода и его определенных элементов (например, языковые традиции, фольклор, героические повествования) на развитие исторической памяти народа, формирование коллективного сознания, становление национального самоопределения. Специфичность данных элементов сложилась в системе традиционного уклада жизни казахов, и особенностях развития материальной и духовной культуры народа.

В традиционном обществе казахов основным способом осмысления мира являлся миф. В ранней тенгрианской мифологии казахов отразилась преемственность духовного и материального мира, что «свидетельствует о генетической преемственности синкретического восприятия времени и пространства с универсальным восприятием действительности». В данном случае синкретизм нельзя воспринимать как такое свойство мифологического мышления, когда человек и реальность выступают в сознании как части целого, что не предполагает никакой исторической преемственности. Восприятие окружающего мира как неделимое и гармоничное целое являлось основой мифологического сознания казахов. Особенности мировоззрения от тенгрианства, в первую очередь, и до буддизма, зороастризма и других религиозно-мифологических систем нашло свое отражение в казахской мифологии. При этом они все гармонично дополняли друг друга, соответствуя главному принципу казахской мифологии – идее гармонии. Утверждение о том, что «в казахском фольклоре время выступает как неделимое целое, как синтез прошлого и настоящего», показывает, что в тенгрианской мифологии центральной идеей является идея преемственности поколений, поколения настоящего и поколения предков [3, 12-13].

В условиях кочевого образа жизни, казахи редко использовали письменность. Письменность изначально тюркская, а затем исламская использовалась в частности у оседлого населения, в городских центрах, применялась для де-

лопроизводства, при ханском дворе. Но у большей части кочевого населения Казахстана письменность не распространялась и не использовалась, а отсутствие воспроизведения письменной информации и источников компенсировалось развитием коллективной памяти, богатым народным устным творчеством и межпоколенной трансляцией «информации». Богатая историческими событиями жизнь народа, верования, мировоззрения способствовали развитию духовной культуры, где преобладала устная словесность. К устной исторической традиции относят исторические и героические дастаны, исторические песни, генеалогические предания, песни-жырау. Источники устного народного творчества содержат сведения незаменимые при исследовании духовной культуры казахов, так как именно в них содержится историческая память, дух народа, передающиеся из поколения в поколение. К ним относятся такие виды устной исторической традиции как произведения героического, лирического и исторического эпосов, обрядовые песни, произведения поэтов-импровизаторов – акынов, жырау, высказывания ораторов–мудрецов – шешендік сөздер, пословицы-поговорки и др. Данная группа исторических источников в основном опубликована и представлена в таких сборниках как «Бес ғасыр жырлайды», «Батырлар жыры», «Қазақ эпостары», «Бабалар сөзі» [4,60–67].

Для современных историков и филологов эпос является важнейшим источником для изучения истории народа. Долгое время эпос представлял собой форму выражения народного сознания, тем самым формируя в памяти народа не только последовательность исторического события, но и его восприятие. Таким образом, на протяжении длительного времени в эпосах конденсировалась духовная культура народа. Поэтому-то исследование эпической традиции позволяет раскрыть особенность «векового развития духовной жизни того или иного народа, раскрыть и понять особенности формирования национального профессионального искусства». То же самое можно сказать в полной мере и в отношении казахского эпоса, который на протяжении ряда веков служил одним из авторитетных источников нравственности, морали и поведения для казахского народа [4, 58, 60]. Эпическая традиция являлась для казахского народа своеобразной летописью, минимальными историческими сведениями о прошлом, чтобы не терять с ним связь и тем самым ощущать устойчивость существования в настоящем. Как в свое время показал А. Маргулан, в казахском эпосе максимально приближено к истинности рассказ об исторических событиях. По его мнению, «появление эпических сказаний было обусловлено историческими событиями, имевшими место в отдаленном прошлом» [5, с. 409, 403]. Особенность исторической памяти казахов заключалась в исключительном запоминании большого объема информации и жизненного опыта целыми поколениями и ее передачи в следующее. Таким образом, передача духовных ценностей и традиций во времени способствовало развитию «исторической памяти».

Особенным элементом исторической памяти казахов считается генеалогия казахов. Большую информацию о генеалогии казахов содержит труд средневекового ученого Востока Мухаммада Дулати «Тарих-и Рашиди». Автор

отмечал, что устная генеалогическая историческая традиция служила для казахов основой преемственности поколений, и необходимого для этого знания о жизни предков [6, 31-38]. Характерной чертой казахского этноса, обусловленной особенностями кочевого образа жизни, является сложная и разветвленная внутри этническая структура, как бы пронизывающая весь социальный организм казахов [2, 9]. Генеалогическая структура кочевого общества казахов формировала не только систему родоплеменных отношений, а интегрировала духовное единство на уровне этнического самосознания, определялась устойчивостью специфических традиций, выразившихся в наличии родовой принадлежности, урана, тамги, генеалогии, предании и легенд об общности происхождения.

Специфичностью исторической памяти казахского народа является «шежире»- генеалогия казахов. Древняя традиция вести «шежире» и знать своих дедов до 7-го колена по отцовской линии, настолько уникальна, что сохранила свою актуальность до современности. Издревле кочевники скотоводы в условиях кочевого хозяйствования, замечали, что близкое кровосмешение среди животных приводило к мутациям, нежизнеспособности скота и сокращению стада. Поэтому в обществе категорически запрещалось заключать браки в пределах ближе 7 колен.

Сегодня ученые генетики научно доказывают и подтверждают правильность данного принципа. Шежире было наиболее эффективным во всех связующих отношениях во времена ведения кочевого хозяйства. Именно родственные связи, в этносоциальной структуре казахского народа, являлись формой политической самоорганизации, системой организации взаимоотношений, структурирования социума и внутри этнического (межплеменного, межродового) взаимодействия. Ведение «шежире» позволило не только сохранить нацию, но и являлось консолидирующим фактором объединения рода, племени, где в центре выступает один общий предок. Такая концепция позволяла мирно взаимодействовать этносу состоящего из множества разных племен и родов, решать вопросы расселения и закрепляла кочевые маршруты за родами и племенами.

Данное взаимодействие способствовало развитию своеобразных норм, установок, традиций, обычаев и культов. Человек может узнать кто он, если проследит свое историческое прошлое. Правильное осмысление и понимание народа своего исторического прошлого, сохранение особенностей национальной культуры, языка, традиций влияет на развитие национального самосознания и определяет его будущее. Следовательно, историческое самосознание как «... самосознание, которое уникально тем, что при отсутствии любых других компонентов даже в архетипе автономно сохраняет идею государства. только при наличии государственного самосознания, общество переходит в государственное состояние» [7, .21].

Таким образом, историческая память хранит не только в информацию о накопленном социальном опыте и событиях, но и позволяет нации понять ее место в потоке истории. Историческая память как элемент «культурного кода»

является проводником информации, связывая с прошлым сознание общества, наполняет сознание каждого отдельного человека, находится в тесной взаимосвязи с развитием самой нации, определяет ее место на мировой арене среди других народов.

Литература:

1. Послание Главы государства Касым-Жомарта Токаева народу Казахстана. Официальный сайт Президента Республики Казахстан. — <https://www.akorda.kz/ru/poslanie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-narodu-kazahstana-spravedlivyyu-kazahstan-zakon-i-poryadok-ekonomicheskoy-rost-obshchestvennyy-optimizm-285014> (дата обращения 02.09.2024)
2. Козыбаев М. Казахи. – Алматы: Изд-во Казахстан, 1995. – 3 с.
3. Турсунов Е.Д. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 172 с.
4. Эпические памятники устной поэзии народов СССР // Вестник РАН. – 2008. – № 3. – С. 58-70.
5. Маргулан А.Х. Казахский народный эпос // Шығармалары. – Алматы: Алатау, 2007. – Т. III. – С. 403-484.
6. Дулати М.Х. Тарихи Рашиди. – Алматы: М.Х. Дулати қоғамдық қоры, 2003. – 616 б.
7. Артыкбаев Ж.О. Казахское шежере: источник и концепция истории Великой степи. – Астана: 2012. -С.21

Korganbek Sh., Osmanova M.
**THE EXISTENCE OF KAZAKH FOLKLORE
AT THE PRESENT EXPERIENCE**

Қорғанбек Ш., Османова М.
**БЫТОВАНИЕ КАЗАХСКОГО ФОЛЬКЛОРА НА
СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

Современное бытование фольклора в Казахстане – обширное поле для всестороннего исследования. Постановка данной проблемы видится дифференцированной, поскольку предполагает социальную сторону вопроса (адресат и адресант, социальные слои и возрастные группы аудитории, воспринимающей современное бытование традиционной музыки), музыковедческую (виды, роды и жанры музыки, смежные виды современного музыкального искусства, степень близости к фольклорному первоисточнику), историческую (хронология), географическую (степень задействования в указанном процессе различных региональных стилей и школ), личностную (персоналии носителей традиционной музыки), синтез традиционной музыки с различными видами академической и неакадемической музыки и многое другое.

Как известно, народная музыка бытует как в традиционной, так и в урбанизированной средах. В этой связи, следует отметить, что носителями ее являются не только аутентичные исполнители, воспитанные в индивидуальной системе обучения бесписьменной традиции «учитель-ученик», но и музыкан-

ты, получившие профессиональное образование в системе европейского типа с применением письменных способов обучения.

Обусловленная мировым процессом глобализации и информатизации, проблема бытования традиционной музыки, несомненно, для многих национальных культур в современном обществе обусловлена угрозой нивелирования национального начала, потери своего лица. В XX веке традиционная казахская музыка претерпела значительные изменения. Начиная с 30-годов прошлого столетия, традиционная музыка со своей инфраструктурой, включая индивидуальные в своей первозданности формы музицирования, институт исполнительства, как известно, оттесняются новыми, ранее не свойственными казахам формами исполнительства. Помимо хоровых и симфонических коллективов, принесшими и новый репертуар, фольклорно-этнографических ансамблей и оркестров («Отрар сазы», «Қорқыт», «Сазген», «Адырна» и др.), отметим и имеющее место в музыкальной практике явление неакадемической музыки, куда можно отнести творчество эстрадных вокально-инструментальных («Досмукасан») и танцевальных ансамблей («Гульдер»), многочисленных вокально-инструментальных групп, а также сольных исполнителей. В 80-е годы, в частности, возникают сугубо инструментальные группы, в том числе джазовые (джаз-бэнды М. Ермолова, Г. Метаксы и др.).

Все эти нововведения оцениваются официальной властью как развитие казахской культуры, однако существуют и другие настроения в среде интеллигенции, согласно чему подобные культурные новации обернулись для традиционной музыки в государстве и обществе потерей былого при кочевом укладе жизни престижа, вследствие чего фольклор обречен на вымирание. Думается, в определенной мере подобная оценка происходящего правомерна.

Однако попытаемся взглянуть на сложившуюся картину с другой стороны. Культура не исчезает бесследно. Фольклор – глубинное основание культуры, как свидетельствует практика, не есть застывшая музейная глыба. Пребывая в состоянии мобильности, фольклору во все времена было свойственно претерпевать те или иные метаморфозы. Порой фольклор принимает формы, которые современники в силу временной близости, не принимают за традицию. Многим видам и жанрам новой музыкальной культуры даются самые противоречивые оценки. Проходит время, страсти вокруг новых, казалось бы, несовместимых между собой явлений утихают, никому и в голову не приходит считать те или иные современные формы бытования музыкальной традиции не национальными. Показательны в этом смысле нововведения 80-х годов прошлого века – симфоническая поэма «Последний день Отрара» Ж. Дастенова с включением в партитуру партии глиняного сазсырная, песни композиторов Т. Сарыбаева и К. Дуйсекеева, с претворением казахского мелоса в исполнении эстрадных певиц Р. Рымбаевой, Н. Ескалиевой и др. Десятилетием позже домбра окружается рок-составом (группа «Уркер», рук. А. Сагатов). Кюй Курмангазы «Адай» уже звучит в исполнении домбры, скрипки, гитары и ударных в (группа «Улытау»), в компьютерной обработке (А. Енсепов), мульт-

тиинструментальные композиции – с применением этнического вокала Е. Хусаинова.

Старая гвардия, как правило, не приемлет подобных микстов, молодежь же принимает на ура. Политика и идеология сделали свое дело, молодежь не знает корней своей родной культуры. Ей не известны названия казахских кюйев и песен, имена исполнителей, тем более названия различных домбровых жанров. Эти знания остаются прерогативой избранных, в то время как грамотная подача традиции способна инициировать стремление общества познать и осознать свое наследие. Эстрада, популярная музыка может служить своеобразным переходным мостом между традиционной музыкой и обществом.

«Способ сохранения и передачи традиции – отличительный признак и важнейший фактор самого существования той или иной области искусства, – пишет исследователь традиционного инструментального искусства И. Мациевский. – Искусство кобзарей и лирников ушло с исторической арены не только из-за социальных преобразований, но в связи с заменой пути освоения и интерпретации художественных образов». Коллективность творчества, по мнению И. Мациевского, проявляется не только в инструментальных ансамблях либо в сочетаниях инструментальной музыки с другими видами искусства. Коллективность заключается «в участии десятков творцов многих поколений в продолжающемся веками становлении того ли иного жанра либо конкретного художественного текста. Она проявляется в вариантности, множественности». По мысли ученого, произведение традиционной музыки не является «единым, навсегда откристаллизовавшимся текстом. Оно существует во множестве творчески-исполнительских актов искусства как некая образностилевая идея, предполагающая вариантность толкования, множественность путей прочтения». Одним из подобных путей прочтения традиционного наследия казахов является, на наш взгляд, *этническая* музыка. Под этим термином, широко употребляемым в пространстве зарубежной культуры, следует понимать, как представляется, любые проявления национального начала в различных музыкальных жанрах и стилях.

В Казахстане этническая музыка представлена ансамблями традиционных инструментов, оркестровой и популярной музыкой.

Ансамблевое исполнение – казахам не свойственно, однако получило большую популярность и завоевало признание исполнителей и широкой аудитории. Фольклорно-этнографические ансамбли в казахской культуре сложились в 20-30-е годы прошлого столетия, в эпоху всесоюзных слетов, смотров художественной самодеятельности. Начиная с 70-х годов XX века эта ветвь музыкальной культуры получила новый виток развития. Активно функционируют ансамбли «Адырна», «Сазген», «Қорқыт», ансамбль Секена Турысбекова, Ансамбль при Президенте Республики Казахстан и др. Репертуар ансамблей поначалу включал казахские песни и кюи, затем их обработки (мелодия, гармоническое сопровождение, бас), позже – авторские произведения в стиле фольклора.

Оригинальный, неординарный подход к фольклору предлагает фольклорно-этнографический ансамбль «**Керулен**» (организован в 2005 г. А.Улькенбаевой и Е.Хусаиновым). Коллектив включает исполнителей на казахских народных инструментах и исполнителей этнического вокала. В ряде репертуарных произведений – ансамбль солистов. Певцы – именитые в республике музыканты – представляют различные регионально-стилевые певческие школы – Восточно-Казахстанскую, Жетысу, Южный Казахстан, а также традицию Центрального Казахстана. Ансамбль применяет также шаманский бубен и горловое пение.

Новаторство концепции коллектива состоит в подходе к традиционному наследию. Во-первых, в ансамбле впервые все певческие традиционные школы собраны воедино. Во-вторых, репертуар составляют композиции т.н. блочного типа, где отдельные произведения звучат не разрозненно, а спаяны в единое целое. Поэтому концерты ансамбля от начала до конца имеют не номерную, а сквозную структуру. Структурными единицами блочных композиций на различных уровнях являются, соответственно, не только произведения фольклора и профессионального творчества устного типа – древние кюйи, кюйи-легенды, профессиональные песни и кара өлең, эпические жанры, но и фонемы, интерпретируемые как пред-звуки, контрастирующие между собой, что придает архаичность звучанию. Большое значение в исполнении имеет бурдон. Отказ от европейского типа изложения (мелодия, бас, гармоническое заполнение) связан с полимонодийной фактурой и импровизацией. Музыкальная ткань представляет собой полифонию звуковысотных и тембровых пластов. Впрочем, сходство скорее внешнее, т.к. присущая национальному мышлению природа исполняемой музыки – монодийна. Ясно, что, гармоническая вертикаль есть результат сложения горизонтальных линий, что и составляет стилевую стержень коллектива. Таким образом, оперируя данным типом фактуры, а также силлабическим и модалным видами метра, применяя элементы музыки тюрков Южной Сибири и монголов, «Керулен» воссоздает ранний пласт фольклора, что репрезентирует, в сочетании с горловым пением – эпоху VIII-X вв. Известные ныне казахские песни и кюйи приобретают иной музыкальный смысл. Подобная интерпретация традиционной культуры в противовес устоявшемуся пониманию продиктована стремлением выявить протоказахский характер произведений фольклора и устно-профессиональной музыки – как песенной и эпической, так и инструментальной, придти тем самым к истоку – тюркским корням. Подобная интерпретация фольклора имеет, по убеждению исполнителей, большие перспективы.

Оркестровое исполнение. Возникшие на основе ранних фольклорных ансамблей в 40-годах XX века оркестры казахских народных инструментов – имени Курмангазы, в последующие годы – Оркестр казахских народных инструментов имени Таттимбета (Караганда), Оркестр казахских народных инструментов имени Дины Нурпеисовой, Фольклорно-этнографические оркестры «Нарын» (Атырау) и «Отрар сазы» (Алма-Ата), а также симфонические и камерные оркестры европейского типа поначалу исполняли обработки песен и

кюев, европейскую и русскую классику, затем – произведения композиторов Казахстана.

Оркестры отчасти инициировали возрождение национальных корней. Профессиональное образование европейского типа с его воспитанием оркестрового мышления дает толчок созданию целого направления музыки для оркестров народных инструментов. Это была авторская музыка в национальном духе. Развитие оркестровой практики в 70-е годы прошлого века привело к созданию жанра симфонического кюя для симфонического оркестра в творчестве Е. Рахмадиева и Г. Жубановой, что составило своеобразие казахской симфонической музыки. Этому способствует также и воссоздание средствами симфонического оркестра тембров национальных инструментов, как например, в симфоническом марше «Голос Азии» А. Бестыбаева. Таким образом, вклад симфонической музыки Казахстана в мировую культуру состоит как в исполнении классики, так и, главным образом, в создании и исполнении национальной музыки, основанной на национальном музыкальном языке (интонации, ритмы, введение в партитуру народных инструментов), создании новых синтетических оркестровых жанров.

В области **популярной музыки** наблюдается творческая лаборатория. Это и эксперименты с инструментальными составами, поиски и введение различных приемов звукоизвлечения (вышеупомянутая группа «Улытау» с ее скрещиванием культур Востока и Запада; группа «Саз отау» – союз домбры и кобыза; кобызовый квартет «Арт-дала» и др.).

Рождение джаза в начале XX века на заокеанском континенте имело, как известно, колоссальное значение для развития мировой музыкальной культуры. Изменился ее облик. Понятие и явление массовой популярной музыкальной культуры, теперь прочно вошло в обиход. Взаимодействие популярной американской и британской музыки с традиционной казахской во всем ее многообразии породило разнообразные синтетические явления – этнорок («Роксо-наки», рук. Р. Кара, «Уркер», рук. А. Сагатов), фьюжн, арт-рок (Magic of nomads, рук. Р. Гайсин) и др., творчество многочисленных сольных исполнителей с применением этнического вокала, что продиктовано рефлексивным стремлением ощутить себя наследниками общетюркской культуры.

Вызывает интерес проект Magic of nomads. Стиль группы, достаточно индивидуальный, определяется синтезом фольклора и джаза. Запись CD группы, куда вошли известные народные и казахские песни и кюи, авторские произведения, происходила на знаменитой звукозаписывающей британской студии Abbey road (Лондон), известной тем, что именно здесь записывали свои песни легендарные «Битлз».

В творчестве популярных групп и эстрадных солистов – певцов и инструменталистов казахские песни и кюи, благодаря новому прочтению, новой интерпретации фольклора попадают в аудиторию, конечно, в модифицированном виде, неизбежно, теряя при этом аутентичный характер. Тем не менее, речь идет о *бытовании традиционных жанров в слушательской среде*. Так молодежь приобщается к сокровищнице традиционной культуры. А жанры, не

присущие казахской культуре изначально (блюз, джаз и др.), служат общим знаменателем для традиции и современности, в силу социально-исторических причин утерявшей в определенном смысле первоистоки.

Обозревая поп-культуру, следует отметить, что к народной песне обращены взоры музыкантов-профессионалов, получивших специальное образование. Та же прослойка из любителей, заполонивших казахскую эстраду, как правило, не проявляет интереса к народной музыке.

Что касается часто употребляемого по умолчанию термина «массовости» жанров, надо отметить, что в контексте настоящего исторического момента, последний требует оговорки. На деле потребление т.н. массовой культуры достаточно дифференцировано. Надо признать, сейчас нет всенародной, любимой всеми – от мала до велика группы или исполнителя. Напротив, чем больше источников и носителей современной культуры, тем более разноликим предстает и потребитель.

Приведенные примеры бытования традиционной музыки – не массовое явление, но они обозначают тенденцию развития современного искусства республики. Очевидно, что подобные явления продиктованы объективными процессами, происходящими в обществе на рубеже XX - XXI веков. Традиционное искусство не способно быть, как прежде, «единственной системой освоения жизни», отражения социальной практики, – писала еще в 1972 г. известный музыковед, исследователь казахской традиционной музыки А. Мухамбетова применительно к музыке советского Казахстана. Спустя четыре десятилетия данное утверждение остается правомерным и по отношению к популярной музыке. Создание новых видов искусств и жанров, каковыми являются оркестровая, ансамблевая и популярная виды музыки, соответствует новым жизненным реалиям.

Таким образом, актуальная в сохранении традиции, этническая музыка и есть нынешняя *метаморфоза* фольклора. Типологически сходный процесс происходил в песнях и кюях профессионалов устной традиции, на наш взгляд, одним из уровней художественного текста искусства которого являются интонации обрядовых песен как семантических единиц. Очевидно включение казахской народной песни в направления современной музыкальной культуры – рок-, джаз, поп-культуру и фьюжн. С фольклором эти направления роднят модальное мышление, устный характер, допустимое коллективное творчество (касающееся групповых видов творчества).

Хотелось бы отметить также и следующую закономерность. Чем выше профессионализм участников популярных групп, тем творчество их элитарнее, а значит менее доступно для восприятия широкой аудитории.

Однако описанные явления, происходящие в отечественной культуре, заняли определенную нишу в мировом культурном процессе. Этническая музыка в не меньшей степени, чем традиционная и различные ее жанры, региональные стили и школы имеет репрезентативный характер. Этому способствуют поиски, обусловленные разновекторностью тенденций в поисках индивидуальной интерпретации традиционной музыки в современной культуре –

от воссоздаваемой версии протоказахского искусства до авангардных течений арт-рока и фьюжн.

Литература:

1. Кыдырбек Б. Нелегкая доля композиторов. — Известия-Казахстан, 16 января 2009.
2. Утегалиева С. "Кристаллическая" форма домбровых кюев Западного Казахстана. — Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение, 2010. Вып. 4.
3. Мухамбетова А. Музыкальные инструменты в казахской культуре. — Б.Аманов, А. Мухамбетова, Казахская традиционная музыка и XX век, Алматы, 2002.
4. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. — Алматы, 1978.
5. Хусаинов Е. Древнее инструментальное наследие казахов. — Женщины: Восток-Запад, 2002, №3, Алматы.
6. Утегалиева С. Хордофоны Центральной Азии: опыт классификации. — Духовное развитие общества: музыка и наука, Алматы, 2002.
7. Ахметова М. Традиции казахской песенной культуры. — А., 1984.
8. Байгаскина А. О влиянии некоторых социологических факторов на характер межнационального взаимодействия в песенном фольклоре. — Социологические аспекты изучения музыкального фольклора, А., 1978.
9. Акаев С. Откуда ты, домбра? — Вечерняя Алма-Ата, 1988.
10. Аль-Фараби. Трактаты о музыке. — А., 1992.
11. Амирова Д. Аркинская песенная традиция: жанрово-стилевая система. — Традиционная музыка Азии, А., 1996.
12. Елеманова С. Казахская песенная культура: генезис и семантика. — А., 1999 (рукопись).
13. Елеманова С. Методологические предпосылки изучения профессионализма устной традиции. — Вопросы истории и теории музыки Казахстана, А., 1984.

*Baibek Aigul
Akhmetova Aida*

«VIRTUOSO» AND «VIRTUOSITY» IN PERFORMING ARTS

Ахметова А.Т.

Байбек А.Қ., өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРДЕГІ «ВИРТУОЗ» ЖӘНЕ «ВИРТУОЗДЫҚ»

Кез-келген музыка мәдениетінің орындаушылық тарихында *көркемдік құбылыс ретінде «виртуоздылықтың»* орны ерекше. Себебі, виртуоздылық тек қана техникалық шеберліктің жоғарғы деңгейін білдіріп қана қоймай, тұтас музыкалық шығарманың көркемдік мазмұнын жеткізудегі *эталондық көрсеткіш* болып табылады. *«Шынайы виртуоздылық – оның «сезілмей», музыкалық шығарманың материалының байқалмай кетуінде»,* – дейді әйгілі композитор Д. Шостакович өзінің «Мастерство и ремесло» мақаласында [9]. Демек, орындаушының виртуоздылығы барлық жағдайда техникалық

шеберлікті ғана білдірмейді, ол тек музыканттың кәсібінің технологиясын еркін меңгергендігінің белгісі ғана, ал «орындаушылықтағы шеберлік *«техникалық жарқырау» жоғалған жерден бастау алады*» [9]. Тап осындай, халқымыздың күй өнеріндегі орындаушылық шеберлігінің шыңына жеткен «төкпе күйдің» майталман орындаушылары: Дина Нұрпеисова, Қали Жантілеуов, Охап Қабиғожин, Рүстембек Омаров, Мұрат Өскінбаев, Қаршыға Ахмедияров, Рысбай Ғабдиев, Сержан Шакратов сынды күйшілер өздерінің асқан виртуоздылығымен әлі күнге дейін бізді таң тамаша етіп келеді. Аталған даңқты есімдер өздерінің орындаушылық шеберлігімен күй өнерінің шыңына жетіп, оның дамуына зор үлес қосқаны айдан анық.

Виртуоздылықтың тарихы, ең бастысы ол – тұлғалардың тарихы және даңқты есімдер тарихы. Танымал композитор А. Рубинштейннің айтуынша виртуоздылықтың тарихы екі кезеңмен байланысты. Ол: «*Біздің ғасырдың ортасына дейінгі кезеңде (яғни ХІХ ғасырда) виртуоздар көбінесе өз шығармаларын орындаған кезеңге және одан кейінгі кезеңге, басқа тұлғалардың шығармаларын орындаушыларына айналған кезеңге*» бөлінген [8]. Белгілі бір шығарманы домбырада орындау өнерінің даму кезеңіндегі шарықтау шегі ХІХ ғасырда шыңына жетіп, профессионал күйші-композиторлар қалыптасып, көптеген мектептерге бөлінгені анық. Демек, күй өнерінің виртуоздылық тарихы, халқымыздың дәстүрлі музыкалық мәдениетінің «алтын ғасыр» кезеңінен бастау алып, «күй атасы» – Құрманғазы, «дәулескер виртуоз» – Дина, «төре тартыстың» негізін қалаушы – Дәулеткерей, лирико-философиялық күйлердің «саз зергері» – Қазанғап және тартыс күйлердің шебері – Есбай сынды біртуар тұлғалардың асыл мұраларымен, майталман күйші-орындаушылардың есімдерімен тығыз байланысты.

Мақала аясында: *виртуоз деген кім? Виртуоздылық қандай мағына білдіреді және оның қасиеттері қандай?* деген бірқатар сұрақтарға жауап беруге тырысамыз.

«Виртуоздылық» көркемдік құбылыс ретінде орындаушылық өнерінің тарихымен тығыз байланысты және оның дамуына іргелі ықпалын тигізеді. Кәсіби қолданыстағы «*виртуоздылық*» ұғымының пайда болуы Еуропа музыкалық мәдениетінде *Барокко дәуірімен байланысты*. Деректерге сүйенсек, оның мағынасы қазіргі түсіндірмеден мүлдем басқаша болған. Бастапқыда «*виртуоз*» ұғымы өзінің мағыналық көптүрлігімен ерекшеленіп, орындаушылық өнердің шеңберінен шыққаны белгілі. «*Виртуоз*», «*виртуоздылық*» сөздері латынның «*virtus*» сөзінен бастау алып, бірнеше мағынаны білдіреді: 1) батылдық, сенімділік, қуат, күш; 2) ерлік істер, батырлық, табандылық, ұстамдылық; 3) жоғары сапалы, ерекше қасиетті, дарынды; 4) ізгілік, рухани кемелдік, тектілік, парасаттылық [10]. Сонымен, Барокко дәуірінде «виртуоз» термині кез келген ақыл-ой немесе өнер саласындағы озық адамдарға айтылған, музыкалық өнерде виртуоз сөзі – шебер орындаушы дегенді білдіреді. Бірақ, бұл атақ композиторға да, теоретикке де, тіпті капелла маэстрасына да бірдей берілген екен [6, 54]. Келесі пікір бойынша «виртуоз» ұғымының моральдық, тіпті мемлекеттік мәні болған көрінеді. Бұл атаққа ие

болған асыл адамның өз саласында парасаты мен білімі зор екенін білдірген. *Нағыз виртуоз* ең бастысы орындаушылық тәжірибені жетік меңгерген адам деп есептеген, өйткені «*орындаушы емес музыкант мылқау шешенмен бірдей*» делінген [6, 54]. Демек, ертеректе «виртуоздылық» ұғымы музыканттың бейнесін барынша сипаттап, кәсіби құзыреттіліктің тұтас кешенділігімен және кәсіби музыкалық қызметтің өзіне тән ерекшелігі – композиторлық, орындаушылық және оқытушылық жұмысты қамтитын *әмбебаптылықпен тікелей* байланысты болды [6, 54]. Бұл дәуірдегі музыканттың орындаушылық қызметінің негізгі аспектілерінің бірі – суырыпсалмалық өнер болған. Ол жоғары шеберлікті үнемі жетілдіру, әмбебаптық білімді, құрылымдық ойлау қабілеттерін және техникалық әдістер жүйесін меңгеруді талап ететін. Егер бастапқыда «виртуоз» деп кез келген өнер саласындағы өзінің кәсібін жетік меңгерген зиялыны атаса, кейіннен «виртуоз» деп әуесқой музыканттан гөрі кәсіби музыканттарды да атайтын болған. Біраз уақыт өте келе «виртуоз» деген атақты композиторлардан гөрі музыкант-орындаушыларға жиі қолданылатын болды.

Барокко дәуіріндегідей, XIX ғасырдың күй өнеріндегі кәсіби күйші-тұлға – белгілі дәстүрлі орындаушылық мектептердің өнерін кейінгіге жеткізуші әрі жалғастырушы болып есептеледі. Ол – абсолюттік музыкалық жады, мүлтіксіз есту қабілеті, жүйрік қиял мен музыкалық-бейнелі ойлай алатын шебер орындаушы, суырып салу және өз жанынан жаңа шығарма тудыру тәрізді шынайы өнерпазға тән *әмбебап қасиеттердің иесі*. Мұндай күйшілер мәдениеттің сан-саласынан хабары мол, *шалқар білімді зиялы тұлғалар*. Халқымыздың дәстүрлі күй мәдениетіндегі *Күйшінің ерекше беделі* мен мәртебесі «*дарабоз күйші*», «*дәулескер күйші*», «*майталман күйші*», «*шебер күйші*» сынды атаулармен, теңеулермен жеткізіліп отырған. Ал күйдің шебер орындаушысының жеке дара тұлғалық қасиетін «*күй өнерінің хас шебері*», «*күй тарланы*» және «*күй төресі*» деген даңқын сөз тіркестерімен айқындаған. Күйшінің ерекше виртуоздылығына халқымыз жоғары баға беріп, «*Бармағынан бал тамған күйші*» не «*Домбыраның құлағында ойнаған күйші*» деген ерекше сипаттамалар беріп, ал «*Саусағынан саз төгілген күйші*» және «*Құлақ құрышын қандырар күйші*» деген келесі сипаттамалар арқылы күйдің ерекші саздылығын айта отырып, күйдің тыңдаушыларға ерекше әсері мен ықпалы барын жеткізген.

Әрине, халық осындай әсерлі сипаттамалар мен «даңқты сөздерді» Күйшінің өнерін – дарындылығы мен аса шеберлігін бағалай отырып, тек санаулы тұлғаларға беретін болған. Дәстүрлі мәдени ортада әртүрлі жастағы күйшілер тартыс – күй сайысу өнеріне қатысу арқылы да атын шығарып орындаушылық шеберліктерін шыңдап отырғаны белгілі. Екінші жағынан күйшілердің тартысқа қатысуы «*тыңдаушылардың рухани сұраныстарынан... сайыс процесінде суырыпсалмалық күйлердің тұңғыш орындалу киелі әрекетіне ортақ қатысушы*» болу қажеттілігінен туындаған [2, 139].

Тартыстарға қатыспас бұрын жас күйшілер өздерінің орындаушылық, кейіннен сазгерлік қырларын шыңдаған. Олар өз өңірінің танымал шебер

күйшілердің шәкірті болып, ұстаздарының тәлім-тәрбиесі арқылы шеберлікке машықтанып, жетіліп, ақ батасын алып барып қана кәсіби күйшілік жолға түскен. Дәстүрлі музыкалық орындаушылық өнерінің жанры ретінде *тартыс өнері* заманауи музыкалық мәдениетте өтетін бүгінгі тыңдаушыны таңқалдыратын әртүрлі әсерлі шоу бағдарламаларға сәйкес болды. Тартыстың түрлеріне қарай («Қыз бен жігіт» тартысы, әйгілі күйшілердің (Қоңыратта өткен) тартысы, «Ұстаз бен шәкірт» тартысы (*Үсен төре* мен *Қазанғап* арасындағы шығармашылық диалогы және белгілі күйшілер *Құрманғазы* мен *Дәулеткерей* арасындағы шығармашылық серіктестігі) сайыстағы орындаушылық деңгейі әртүрлі болды. Мәселен, «Қыз бен жігіт» тартысында күйші жігіттің орындаушылық шеберлігінің белгілі деңгейі ептілік пен шапшаңдық, төзімділік сияқты жас күйшінің басқа қасиеттері арқылы көрінсе, кәсіби қомақты тартыстар арқылы күйші орындаушылығының даусыз шеберлігімен қатар ой-өрісі мен тәжіребелік мәні жоғары бағаланатын болған.

Күйші-композитордың даусыз шеберлігі, яғни виртуоздылығы оның шығармашылығының негізі – музыкалық-көркем санасының виртуоздылығымен мәндес болып келеді, демек, жалпы композитордың виртуоздылығы «оның музыкасының дыбыстық әлемімен тығыз байланысты» [5]. Егер «виртуоздық» түсінігінің басты маңыздылығы – күйдің (музыкалық шығарманың) атрибуты ретінде оның мәнісі мен көркемдік әдісі деп қабылданатын болса, онда виртуоздық түсінігі тек күйдің қағыс техникасы, динамикасы, агогикасы мен қарқын сияқты айқын белгілерімен ғана шектелмейді, *виртуоздық – музыкалық көркем құралдар жүйесінің белгілі бір сапасы классик күйшінің өзіндік стилінің (құрамдас компоненттері жиынтығының) айрықша көрінісі* болып табылады.

Жалпы, орындаушылық шеберлік жүйесінде виртуоздық өзара әрекеттескен екі шеңбер аясын құрайды: 1) орындаушы аппаратының механикалық (еріксіз) қозғалыстарының виртуоздығы; 2) орындаушының ішкі есту қабілеті арқылы шығарманы интонациялаудың виртуоздылығы [3]. Демек, виртуоздық ең жоғары шеберлікті білдіре отырып, тек қана ойнау техникасының жатықтығын ғана көрсетпей, виртуоздық әуезді кантиленалық орындауды да қамтиды. Осыған орай орындаушылықта *виртуозды кантилена* деген ұғымның болуы заңды.

Көптеген виртуозды күйлердің тұтас көркемдік құралдардың мәнерлілігіне қарай біз жалпы классик күйші-композиторлардың виртуоздығы туралы айта аламыз. *Бірінші кезекте*, батырлық пен еркіндіктің символына айналған *Құрманғазы стилі мен күйлерінің виртуоздығын* атап кетпесе болмайды. *Құрманғазының* стиль ерекшеліктерін: батырлық тақырыптың айғағы ретінде жігерлі қуат пен борандатқан ұшқыр екпін; көбінесе бір жүйеге түскен ауқымды формалар; орындаушылық әдістері арқылы аспаптың дыбыстық және техникалық бай мүмкіндіктерін және динамикаға толы күйдің шарықтау шегі – кіші мен үлкен сағаны дамыту арқылы домбыра диапазонының ауқымын мейілінше кеңейту арқылы домбыра дәстүрінің даму шыңын қалыптастырды [7,148]. *Екінші кезекте*, виртуозды әуезділіктің шебері *Дәулеткерей сынды*

халық композиторының стилі: философиялық дүниетаным тереңдігі мен ойшылдығымен; лирико-философиялық және лирико-психологиялық бағытымен; медиативті қалыптағы төкпе күй формаларын сақтай отырып, әрбір буынды асықпай, баппен, көсіле орындау кезіндегі дыбыстың интонациялық тазалығымен және орындаушылық мәнерліліктің виртуозды тәсілдері (ерекше тербелістері, мелизмдері мен қағыс өрнектерін дәл сақтау) ерекшеліктерімен дараланады [7,177].

Осыған орай, «виртуоздық» белгілі күйдің айрықша қасиеті ретінде бір сәтте тұтас форманың көркемдік құралдар жүйесін құрайды. Мәселен, күйдің:

I-ші жағдайда (Құрманғазының «Сарыарқа» күйі) – өте шапшаң қарқын + күрделі фактура (күрт регистрлік жылжулар) + музыкалық материалдың айқын кереғарлығы + жігерлілікке толы шиелініс үзінділері + мазмұндық пафос және т.б. көркемдік құралдар...

II-ші жағдайда (Дәулеткерейдің «Жігер» күйі) – шектен шықпайтын агогика + әуендік-ырғақ орамдарының құбылмалығы + ішкі шиеленістің динамикалық күші + психологиялық күйзеліс + эмоционалды толқулар және т.б. көркемдік құралдар...

Демек, мысалдарда келтірілген виртуоздықтың бұл түрлері – күйлердің көркемдік құралдарының мәнерлі және ерекше сипатын айқындайды.

Кеңес музыкатанушы А.Альшванг дәл атап өткендей, «виртуоздық» ерекше «көркемдік ойлау түрі» – көркемдік және практикалық қозғалыс интеллектінің бір түрі. Сіз моторикаға ие бола аласыз, бірақ виртуоз бола алмайсыз: *«Виртуоздық ойында ғана емес, табиғатта, психикада. Оның мәні еркіндік, белсенділік, ойынға сіңген шексіз шығармашылық батылдық рухында танылады»* [1, 145–146]. Автордың пайымдауы бойынша әйгілі Дина күйшінің виртуоздылығының психологиялық контекстілері соған сай болып келеді. Дина күйлерінің құрылымы мен олардың формалық қалыптасуында көрініс тапқан жарқын эмоциялық сезіну, экспрессивтілік, буындарының кесек-кесек үзілмелі болуы және т.б. ерекшеліктері басқаларға ұқсамайтын өзгешілігі. Бұл – Динаның әйел бастауының көрінісі болуы әбден мүмкін.

Жалпы, Дина ХХ ғасырдың әйгілі виртуоз орындаушысы ғана емес, сонымен қатар оның шығармашылығы күйшілік өнердегі инновациялық идеялар мен техникалық жетістіктердің қайнар көзі болып табылады. Демек, Дина шығармашылығы күйшілік дәстүрдегі жаңашылдыққа деген ұмтылыста айқын көрініс тапты. Оның шығармашылығында ұстазы Құрманғазы тапқан жаңашылдықтардың қалай жалғасатынын анық байқауға болады. Дина ұлы орындаушы, композитор ретінде күй өнерінің дамуын жалғастырып, жаңа бағыттар іздегені бүгінгі күні де өнер мамандарын таң қалдырып келеді.

Зерттеуімізді қорытындылай келе, ХІХ ғасырдағы күй өнерінің классик тұлғалары «шынайы» виртуоздықтың: этикалық («белгілі бір абсолютке қызмет ету идеясын» бейнелейді); эстетикалық («көркемдік концепцияның, орындаушының жеке басының және аспаптың табиғи мүмкіндіктерінің үйлесімділігіне» ұмтылу) және әмбебап («музыканттың кең ауқымды міндеттерінің іске асуына қажетті білімдер мен тәжірибелік дағдылар жиынтығына

негізделген») [4] қағидаларын ұстану аясында өздерінің мәңгілік күйлері арқылы дәстүрлі болмыс пен ұлттық нақышты сақтай отырып, ұлтымыздың классикалық баға жетпес мұраларын тудырғанына көз жеткіземіз.

Әдебиеттер:

1. Альшванг А.А. Советские школы пианизма // Сов. музыка. – 1938. No 12. – С. 70. [Электронный ресурс]: <https://mus.academy/articles/sovetskie-shkoly-pianizma-ocherk-tretiy-a-b-goldenveyzer-i-ego-shkola>
2. Аманов Б. Тартыс – күй сайысы // Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр. – Астана: Мастер По, 2013. – Б. 138-151.
3. Бажанов Н. Virtuoznost в музыкальном искусстве: очерки контекста // Вестник ТГУКИ. – 2017. – С. 83-97. [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/virtuoznost-v-muzykalnom-iskusstve-ocherki-konteksta/viewer>
4. Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования. [Электронный ресурс]: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003262097?page=1&rotate=0&theme=white>
5. Мурадян Г.В. Virtuoznost исполнения как особое качество интерпретации музыкального произведения // Научная мысль Кавказа. – 2011. – С. 183-187. [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/virtuoznost-ispolneniya-kak-osoboe-kachestvo-interpritatsii-muzykalnogo-proizvedeniya/viewer>
6. Оношко И. Ю. Феномен фортепианной виртуозности в исторической ретроспективе // учёные записки (алтайская государственная академия культуры и искусств). Научный журнал, – 2019 г.
7. Райымбергенов А., Аманова. С. Күй қайнары – Алматы: Өнер, 1990. – 288 б.
8. Рубинштейн А.Г. Разговор о музыке: (Музыка и ее мастера) // Рубинштейн А.Г. Литературное наследие, 1983. – С. 138-41.
9. Шостакович Д.Д. Мастерство и ремесло // Сов. культура. 1956. 20 дек.
10. Virtus // Латинско-русский словарь / сост. И. Х. Дворецкий. – 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Русский язык, 1976. – С. 1084.

Sandeshova Arailym, Baibek Aigul

A.V. ZATAYEVICH «1000 SONGS OF THE KAZAKH PEOPLE»: RESPONDENTS OF THE SONG HERITAGE OF THE MANGYSTAU REGION AND SAMPLES OF SONGS.

Сандешова А.Е.,

Байбек А.Қ, өнертану кандидаты., ҚазҰӨУ профессоры

А.В. ЗАТАЕВИЧ «ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ 1000 ӘНІ»: МАҢҒЫСТАУ ӘН МҰРАСЫН ЖЕТКІЗУШІ РЕСПОНДЕНТТЕР ЖӘНЕ ӘН ҮЛГІЛЕР (ЗЕРТТЕУ БАСТАМАСЫ)

Этнограф, фольклорист-зерттеуші, композитор Александр Викторович Затаевичтың халқымыздың музыкалық мәдениетіне қосқан үлесі, ерең еңбегі айрықша бағаға ие. «Қазақ халқының 1000 әні» (1925 ж.) және «Қазақтың 500 ән-күйі» (1931 ж.) музыкалық-этнографиялық еңбектерін

білмейтін адам кемде-кем. Бұл еңбектер біздің сарқылмас байлығымыз және қай кезде де ескірмейтін қасиетті жәдігеріміз. Бүгінгі күні А.Затаевичтің құнды еңбектерінде берілген халқымыздың асыл мұрасы – ән-күйлері дәстүрлі музыканың антологиясын құрып отыр. Ғалымның тың еңбектерінде дәстүрлі музыкалық мәдениетіміздің бүкіл жанрлары дерлік қамтылған. Музыкалық үлгілерді ғалым ұлт зиялыларынан – танымал қайраткерлерден, көптеген өңірлердің белді-белгісіз әнші өкілдерінен және қарапайым тұрғындардан жазып алды.

«Қазақ халқының 1000 әні» еңбегінде А.Затаевич жалпы Батыс өңірінің әндері жайлы құнды мәліметтер беріп, сонымен қатар олардың ерекшеліктері жайлы сөз қозғайды: «*В песнях западного и юго-западного Казахстана (Букеевская губерния и Адаевский уезд) безбрежные равнины, пустынные солончаковые степи, бедность растительного и животного мира, унылая монотония плоского и низменного морского берега – все это настраивает на песни протяжные, задумчивые и унылые, подолгу замирающие на ферматах и почти всегда заканчивающиеся в побочных тональностях. Здесь уже нет места особенным заботам о показной стороне: люди «отводят свою душу» в песнях, незатейливых по форме и лаконичных*» [3, 19]. Расымен ғалым айтқандай Батыс өңірі, соның ішінде маң дала, маңғаз мекен Маңғыстау өлкесінің табиғаты шөлді, құмды аймақ болғандықтан әндері мен күйлерінде де ойлы, созылыңқы, бірқалыпты әуендер көрініс табады. Теңізбен ұласқан кең дала топырағынан қоңыр үнді, терең толғанысты жырлар да шығу себебі осыдан.

Біздің зерттегелі отырған «Адай уезі» аталмыш еңбектің бірінші тарауын құрайды. Тарихи деректер бойынша Адай уезі 1920 ж. құрылған әкімшілік-аумақтық бөлік. Уездің географиялық аумағы Маңғышлақ түбегі мен Қарабұғазкөл шығанағының солтүстік жағажайымен, батыста – Каспий теңізімен ұласып, оңтүстікте Түрікмен КСР-мен, шығыста Қарақалпақ АО-мен, солтүстік-шығыста Ақтөбе губерниясымен және солтүстікте Орал губерниясымен шектескен [1].

«Қазақ халқының 1000 әні» еңбегінде *Маңғыстау өңірінің 39 ән үлгілерін 11 респонденттерден*, көбі дерлік өңірдің зиялы тұлғаларынан алған. Атап айтсақ, олардың қатарында – қоғам қайраткері *Жалау Мыңбаев*, әнші *Құрмаш Нұрханов* және «Жұмысшы факультетінің» түлектері (Кеңес үкіметі кезіндегі жұмысшылар мен шаруаларды жоғары оқу орындарына түсуге дайындайтын мекеме): *Көбеген Амангелдин, Мұратбай Аманшин, Ережеп Атантаев, Тәжіман Байсығарин, Құлиар Бұзақаров, Иманша Жұмабаев, Қайырбай Қалмағамбетов, Сегізбай Қарағалов және Елемес Төлегенов*.

«Адай уезі» тарауындағы респонденттер жеткізген дәстүрлі әндерді атауларына сай келесі тізбекті құрдық:

1. *Маңғыстау өңірінің белгілі әндері: № 1 «Желкілдек әні»; № 3, № 5, № 20 «Ақбөбек» аттас әндердің үш нұсқасы, № 24 «Құнан нар» әні;*

2. *Өңірге әйгілі есімдермен аталған әндер: № 13 «Досат», № 19 «Ақтан», № 36 «Ораздың әні»;*

3. *Басқа өңірдің әндері*: № 6, № 18 «Көкшетау» әндерінің екі нұсқалары, № 10 «Түркістан әні», № 22 «Қараторғай», № 28 «Жайық», № 39 «Ташкент әні»;

4. *Фольклорлық ән үлгілері*: № 7 «Келіншек әні», № 8 «Әгигәу», № 9 «Айгөлек-ай жан қалқатай!», № 12 «Әриайдай», № 37 «Қара ала аяқ»;

5. *Ерекше атаулы музыкалық үлгілері*: № 2 «Бақсы», № 31 «Жауса күн»;

6. *Ер адамның есімдерімен аталған әндері*: № 4 «Жанак», № 11 «Өтеудің әні», № 17 «Аймауыт», № 23 «Нұрболхан», № 26 «Дүйсенбай», № 33 «Айфон», № 34 «Сатыл»;

7. *Әйел адамдардың есімімен аталған әндері*: №14 «Әселім», №15 «Қанжан», №25 «Ұмсынай», №27 «Ақзер», №30 «Ағибаш», №35 «Айсәуле», №38 «Дәржан».

Өкінішке орай респонденттер туралы деректер өте аз. Мәліметтерді *А.Затаевичтің өз комментарийлеріне* және ҚР Журналистер одағының мүшесі, жазушы *Әбілқайыр Спанның «Жалау Мыңбаев»* атты еңбегіне және басқа ақпарат көздеріне сүйене отырып жаздық [3; 6]. Мақалада респонденттер берген әндердің ішінде *А. Затаевич қалдырып кеткен комментарийлері бар әндерді* ғана қарастырдық.

1. *Респондент Жалау Мыңбаев*. Респонденттердің ішінде, жалпы Маңғыстау өңірінің ең ірі тұлғаларының бірі. Кеңес одағы мемлекет және партия қайраткері Жалау Мыңбаев саяси қызметтерден бөлек халықтың әлеуметтік, оқу-ағарту және мәдениет істерін жақсарту және т.б. көптеген іргелі мәселелерді көтеріп, орталықтың солақай саясатын батыл сынаушылардың бірі болды [7, 105]. Бүгінгі күннің өзінде де Жалау Мыңбаевтың тұлғалық есімі туған жерде («Жалау Мыңбаев» атындағы қоғамдық қорлар мен орта мектептер де бар) және елімізден бөлек алысжақын шет мемлекеттерде (2023 ж. Түркияның Анкара қ. Қажы Байрам Уәли университетінде «XX ғасырдың 20-30 жылдарындағы Түркі әлемі және Жалау Мыңбайұлы» атты халықаралық ғылыми конференция өтті) дәріптеліп жүр [8].

Жалау Мыңбаев 1892 ж. бұрынғы Адай уезінде дүниеге келген, ол – Адайдың ішіндегі *Құнанорыс* руынан. Жалау Мыңбаевтың өмірлік жолына ықпал еткен әжесі Бөтагөз болды. 1917 жылдан бастап көптеген оның саяси қызметтерде жасап Қазақ АКСР Орталық Атқару Комитетінің төрағасы лауазымына дейін жетті [2]. Жалау Мыңбаев Алашорда үкіметі халық кеңесінің мүшесі *Мұстафа Шоқаймен* танысып, оныменен етене араласқан. 1926 жылы Қазақстан өлкелік комитетінің пленумында Жалау Мыңбаевқа ұлтшыл деген жалған айып тағылып, Ф.Голощекиннің тапсырмасымен Жалау Мыңбаевтың үстінен іс қозғалып 1929 жылдың 16-шы қарашасында дүниеден өтті [7, 104-105].

Жалау Мыңбаевты 1921 жылы Орынбор қаласында А.В. Затаевич кездестіріп, одан 4 ән жазып алды. Олар: № 19 «*Ақтан*», № 20 «*Ақбөбек*», № 21 «*Жуас Қоңыр*» және № 22 «*Қараторғай*».

«*Ақтан*» әні (№ 19) – Жалау Мыңбаев жеткізеген алғашқы әні. Ән е-moll тональдігінде, фригийлік ладта түсірілген. А.Затаевичтің комментарийінде ер адамның есімі деп берілген [3, 59]. Жазушы Ә.Спанның еңбегінде «*Ақтан*»

әнінің негізгі аты «Қаражан» делінген. Деректе әннің кейіпкері Маңғыстау өңірінің белді ақыны, «Адайдың бес жүйрігінің» бірі *Ақтан Керейұлы* деп берілген [6, 109]. Алайда, музыкалық мәтіндерді салыстыра келе бүгінгі күні айтылып жүрген Ақтанның «Қаражан» әні мен Жалау Мыңбаев берген «Ақтан» әндерінің әуендері ұқсамайтынына көзіміз жетті.

«Ақбөбек» әні (№ 20). Қайыптың «Ақбөбек» әнінің Маңғыстау өңірінде өз орны, тарихы бар. Жалпы, А.Затаевичтің еңбегінде «Ақбөбек» әнінің үш түрлі нұсқасы берілген (I-нұсқасын ор. *Аманишин Мұратбай*, II-нұсқасын ор. *Амантаев Ережес*). Ән домбыра бұрауына сәйкес «ре-ля» тірегінде, фригийлік ладта түсірілген. Айта кетсек, «Ақбөбек» әнінің қазіргі таңда бізге мәлім екі нұсқасы бар. Жалау Мыңбаевтың нұсқасы біздің қазіргі таңда орындап жүрген № 20 «Ақбөбек» әнінің I-нұсқасына сәйкес келетіндігін айта аламыз.

«Жуас Қоңыр» әні (№ 21). Ән жайлы, өкінішке орай, дерек жоқ. Жинақта осы атаумен респондент Иманша Жұмабаевтың жеткізуімен тағы бір ән берілген [3, 425]. Екі әнді салыстыра келе бір-біріне мүлде ұқсамайтынын аңғардық. Жалау Мыңбаев жеткізген нұсқа миксолидийлік ладта орындалса, Иманша Жұмабаев жеткізген нұсқа фригийлік ладта жазылған. Сонымен қатар «Жуас қоңыр» деген атаумен белгілі күйші Есір Айшуақұлының күйі бар екен.

«Қараторғай» әні (№ 22). Жалау Мыңбаев берген әнінің әуеніне қарай бұл ән өзге өңірдің әні болуы мүмкін деген тұжырымға келдік.

2. *Респондент Құрмаш Нұрханов*. Жазушы Ә.Спанның еңбегінде Құрмаш Нұрханов қазіргі Форт-Шевченко қаласында дүниеге келген, Жалау Мыңбаевтың ағайыны болып келеді деген дерек берілген. Жазушының айтуынша, Жалау Мыңбаев Құрмашты бірнеше қысқа мерзімді курстарға берген екен, алайда жаны өнерді қалаған Құрмаш оқуды аяқтамай, ән салумен кеткен екен. Жазушы өзінің еңбегінде Құрмаш Нұрханов 1970 жылдарға жуық уақыттан өмірден өткендігін, бұл туралы кеш білгендігіне өкінішін білдіреді [6, 113].

А. Затаевич өз комментарийлерінде Құрмаштың ерекше талантты әнші екенін, олардың кездесулерінің өзі қызық оқиға болғанын жазып кеткен: «*Я встретил его на улицах Оренбурга случайно. Правда, говорили мне мои молодые друзья, адаевские казахи, что вскоре приезжает в Оренбург, на продовольственные курсы, выдающийся певец из форта Урицкого (б. Александровский) Курмаш Нурханов (Нурханов Курмаш)*» [3, 374].

Құрмаш Нұрханов А. Затаевичке 16 ән жаздырған. «Адай» уезі респонденттерінің ішінен ең көп ән берген Құрмаш екенін айта кетсек болады. Әрине, Құрмаш Нұрхановтың жеткізуіндегі көптеген әндерді мұқият қарап зерттеу қажет. Ал әзірге, А.Затаевичтің бізге қалдырған келесі әндердің комментарийлары арқылы қарастырсақ.

«Құнан нар» әні (№ 24) XIX ғасырда өмір сүрген «Адайдың жеті қайқысының» бірі – Медет Жылгелдінің әні. Құрмаш Нұрхановтың жеткізген «Құнан нар» әні мен қазіргі бізге жеткен «Құнан нарды» салыстыра келе соңғы жолдары ғана ұқсайтынын байқадық.

«Ақзер» әні (№ 27). А.Затаевич түсініктемесінде аталмыш әнді «Босмойын» деген атпен танымал делінген. Алайда «Ақзер» әнінің нотасын

қарап біз «Адайдың жеті қайқысының» бірі Досаттың «Босмойын» әніне мүлдем ұқсамайтындығын аңғардық. Бәлкім «Босмойын» деген атаумен бізге жетпеген өңірдің тағы бір өзгеше әні бар шығар. Сонымен қатар А.Затаевичтің комментарийында С.Г. Меңдешев пен А.Оразбаеваның куәлігі бойынша Бөкей губерниясында бұл ән «Гурьев» деп аталады делінген [3, 374].

«Ораздың әні» (№ 36). Бұл әнге А.Затаевич: «Ораз Оңғалбаев Адай қазақтарының белгілі әншісі» деп түсінік береді [3, 374]. Ораз Оңғалбаев 1860 ж. қазіргі Маңғыстау ауданы, Тиген ауылында дүниеге келген, болыс, өнерпаз болған екен. Ауыл тұрғындарының арасында алғашқылардың бірі болып, Форт-Александровск (қазіргі Форт-Шевченко) қаласындағы орыс-қазақ мектебінде білім алған. Бір кездері уездік кеңсенің тілмашы, уез бастығының жәрдемшісі, Бозашы ауданында болысы болып және ағартушылық қызмет атқарған: қазақ балаларының орысша оқып білім алуы үшін барын салған. Сонымен қатар Ораз Оңғалбаев ән шығарған деген дерек бар. Еңбектегі № 36 «Ораздың әнінің» авторы өзі екен. Бұдан басқа «Сұлу Қаншымның әні» деген дерек бар, алайда оны әлі де зерттеу керек [5].

«Ақ көйлек әні» (№ 32) – дорийлік ладта жазылған, баяу орындалатын ән. А.Затаевич өз комментарийінде бұл ән Иманша Жұмабаев жеткізген № 13 «Досат» деген әннің нұсқасы деп жазған [3, 373-374]. Екеуі де дорийлік ладта жазылған.

«Айгон» әні (№ 33) – миксолидийлік ладта жазылған ер адамның есімі. А.Затаевич комментарийінде: «Уральский вариант этой песни сообщен мне Б. Исабаевым под названием «Иис», а тургайский, под названием «Атамыш», - буртыңцем С.Г. Алмановым» [3, 374]. «Иис» әнінің жазбасы сақталмаған, ал № 503 «Атамыш» әні А.Затаевичтің қолжазбасында сақталған екен [3, 438].

«Сатыл» әні (№ 34). А.Затаевич ескертпесінде «Сатыл» және № 35 «Айсәуле» әндерінің бастапқы әуендері ұқсас екендігін байқайсыз, себебі диапазондары бірдей деген [3, 374].

Сонымен қатар Құрмаш Нұрхановтың жеткізуіндегі № 23 «Нұрболхан» мен № 30 «Ағибаиш» әндерінің орындауына байланысты әнші Құрмаш Нұрханов туралы А.Затаевич оның дауыс бояуының әдемілігінен бөлек, оны әнді жеткізе, тебіренге орындауын ерекшелігін жазып қалдырды [3, 374].

3. *Респондент Көбеген Амангелдин.* А.Затаевич оның Орынборға Ташкент арқылы қазіргі Форт-Шевченко қаласынан келгенін, өзі жас, денелі, ақкөңіл, әрі жомарт жан болғанын жазады [3, 373]. Деректерде Көбеген Амангелдин Жалау Мыңбаевпен жақын досы болған делінеді. Жалау Мыңбаевтың арқасында Көбеген оқып-білім алып, кейіннен әртүрлі жауапты жұмыстарды атқарған екен. Жазушы Ә.Спанның еңбегінде Көбеген Амангелдин Шоңай руынан шыққанын және атақты шежіреші *Алшын Меңдалыұлының* жақын туысы болып келетіндігі жазылған. Алшын Меңдалыұлы Маңғыстау елінің руханиятын көтеру жолында еңбек еткен атақты шежіреші, шешен-би болған. Маңғыстау өңірі тұлғасының «Кіші жүз және Адай шежіресі» аталатын көлемді қолжазбасы ҚР Орталық мемлекеттік мұрағатында сақтаулы [4]. Зерттеу барысында қызықты деректі кездестіріп

қалдық. Көбегеннен тараған, соның ішінде өнер жолын жалғастырған ұрпағы Маңғыстау өңіріне танымал белгілі дәстүрлі әнші-термеші, ҚР-ның еңбек сіңірген қайраткері, ұстаз Рухия Батыршиева екенін айта кетуге болады.

Көбеген Амангелдин А.Затаевичке танымал халық әні № 1 «*Желкілдек әнін*» және ерекше атаумен жеткен № 2 «*Бақсы*» деген екі әнді орындап берген. «*Бақсы*» сарынын орындау екінің бірінің қолынан келе бермейді, сарын орындау өте сирек кездесетін құбылыс. Бәлкім респонденттің түпкі аталарында бақсылар болған болуы мүмкін.

4. *Респондент Мұратбай Аманшин* Жалау Мыңбаевтың көп жылдардан келе жатқан серігі, уездің жауапты қызметтерін атқарған тұлға болды. Мұратбай Аманшин 1930 ж. қазан айында Байұлы тайпасынан, Адай руының Жеменей бөлімінен шыққан. Қоғам қайраткері, Адай ревкомының бірінші төрағасы, саясаткер, Адай көтерілісінің басшысы болған *Тобанияз Әлниязовтың* (1875-1930) тобында «үкіметке қарсы контрреволюциялық әрекеті үшін» деген жаламен сотталып, 3 жыл концлагерьде жазасын алған [6, 114]. Өкінішке орай, Мұратбай Аманшиннің одан кейінгі тағдыры белгісіз.

«*Ақбөбек*» әні (№ 3) А. Затаевичке бір ғана ән, оның авторы – Қайып. Жоғарыда айтып кеткендей №3 «*Ақбөбек*» әнінің М. Аманшин берген нұсқасы миксолидийлік ладта орындалса, А. Затаевич ескертпесінде «*бодро*» яғни жігерлі орындау керектігін жазылған. Бұл нұсқа «*Ақбөбек*» әнінің қазіргі таңда сирек орындалып жүрген II-нұсқасына өте ұқсас келеді.

5. *Респондент Тәжіман Басығарин* жайлы жазушы Ә. Спанның еңбегінде 1931 жылғы Адай көтерілісінің басшыларының бірі болғанын жазады, басқа дерек жоқ. А.Затаевичке 6 ән берген. Олар: № 6 «*Көкшетау*», № 7 «*Келіншек әні*», № 8 «*Әзизау*», № 9 «*Айгөлек-ай жан қалқатай!*», № 10 «*Түркістан әні*», № 11 «*Өтеудің әні*».

«*Өтеудің әні*» (№ 3). Деректерде Өтеу деген азамат Тәжіман Басығариннің туысы, әрі бір кезде Маңғыстау өңірінің әкімі болған *Кетебайұлы Ләззат Қиыновтың* атасы екендігі туралы деректер бар [6, 115]. Сонымен қатар А. Затаевичтің қолжазбасынан 1922 жылы 8 қазан айында жазылған «*Ожрай қалмақты әні*» деген атаумен Тәжіман Басығариннің орындауында тағы бір ән берілген [3, 437].

5. *Респондент Иманша Жұмабаев* туралы өкінішке орай дерек жоқ. А. Затаевичке: № 13 «*Досат*», № 14 «*Әселім*», № 15 «*Қанжан*», № 16 «*Жуас қоңыр*» әндерін жаздырды.

«*Досат*» әні (№ 13) туралы А. Затаевич респондент Құрмаш Нұрхановтың орындауындағы № 32 «*Ақ көйлек әнінің*» нұсқасы делінген [3, 373-374]. Екі ән де өлкеге тән емес дорийлік ладта жазылған. «*Жуас қоңыр*» әнінен (№ 16) басқа жинақта Жалау Мыңбаев жеткізуіндегі аттас әннің нұсқасы кездеседі.

6. *Респондент Қайырбай Қалмағамбетов*. Бұл респондент жайлы да өкінішке орай дерек жоқ. Жинақта оның жеткізуінде бір ғана № 17 «*Аймауыт*» әні берілген. Оны А.Затаевич «*Оржай қалмақтың әнінің*» нұсқасы деп жазады [3, 437]. Әрине әндерді жан-жақты зерттеу қажет.

Қорытындылай келе, респонденттердің барлығы дерлік Жалау Мыңбаевтың қасында жүрген серіктері екендігін байқадық. А.Затаевич 1921 ж. тамыз айында, Орынбор қаласында Жалау Мыңбаевтың арқасында өңірдің көптеген әндерді жазып алды. Мақаламызда А.Затаевич қалдырып кеткен комментарийлер бар әндерді ғана қарастырып, респонденттер туралы мағұлмат жинадық. Алдағы уақытта А.Затаевичтің жинағындағы Маңғыстау өңірінің ән үлгілерін қайта жаңғырту мен насихаттау арқылы бұрын орындалмай жүрген, аудиожазбаларда сақталмаған, нотаға толық түсірілмеген «тың әндерді» концерттік бағдарламаға енгізу болып табылады. Ұсынылған үлгілер орындаушылықты әріқарай дамытуға бағытталғандықтан әншілердің өздеріне де, қазақ халқының дәстүрлі ән өнерін тыңдаушылары мен бағалаушыларына да қызықты болары сөзсіз.

Әдебиеттер:

1. Адай уезі. Википедия [Электордық ресурс]: https://kk.wikipedia.org/wiki/Адай_уезі#cite_note-4
2. Жалау Мыңбаев. Википедия. [Электордық ресурс]: https://kk.wikipedia.org/wiki/Жалау_Мыңбаев
3. Затаевич А.В. 1000 песен и кюев казахского народа. Алматы: Дайк-Пресс. 2004. – 496 бет.
4. Меңдалыұлы Алшын: Тұғыры биік тұлға. Мақала. [Электордық ресурс]: <https://mail.best-people.info/creation/1055-mendalyuly-alshyn.html>
5. Ораз Оңғалбаев. Википедия. [Электордық ресурс]: https://kk.wikipedia.org/wiki/Ораз_Оңғалбаев
6. Спан Ә. Жалау Мыңбайұлы. – Алматы: Информ-Арна, 2000. – 266 бет. (108-118 беттер)
7. Сыдиықұлы Қ. Елеулі есімдер, бағалы басылымдар. – Алматы: Информ-А. 2001. – 335 бет.
8. Шаңбаева Г. Жалау Мыңбайұлы Түркияда ардақталды. Мақала. 07.06.2023. – [Электордық ресурс]: https://mangystaumedиа.kz/kk/zhanalyktar/zhalau_minbayuli_turkiyada_ardaktaldi

Synabai Kylyshbek, Baibek Aigul
**KUTBAY DURBAYULY IS A UNIQUE PERSON
(RESEARCH INITIATIVE)**

*Сыныбай Қ.Ж.,
Байбек А.Қ., өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры*
**БІРЕГЕЙ ТҰЛҒА – ҚҰТБАЙ ДҮРБАЙҰЛЫ
(ЗЕРТТЕУ БАСТАМАСЫ)**

Халқымыздың тарихында түрлі зобалаң заманның қиыншылықтарына байланысты өз жерімізден кетуге мәжбүр болған өнер майталмандары жетерлік. Оған себеп, 1932-1933 ж.ж. ашаршылық, 1930-1950 ж.ж. саяси қуғын сүргін, тіпті 1941ж. соғысзұлматы мен соғыстан кейінгі жоқшылық

жылдардағы ауыр кезеңдер. Сондай тұлғалардың бірі – ақын-сазгер, шертпе күй орындаушысы, терме айту шебері *Құтбай Дұрбайұлы* болды.

Ресми дереккөзде *Құтбай Дұрбайұлы* Өзбекстанда тұратын қазақ диаспорасының музыкалық-поэтикалық мұрасын жинап насихаттаушы және орындаушылық дәстүрді жалғастырушы деп берілген [8]. *Құтбай Дұрбайұлының* көршілес елді-мекенге қоныс аударудың себептерінің бірі, ХХ ғасырдың 20-30 ж.ж. аралығындағы Кеңес өкіметінің дінсіз қоғам орнату – молдалар мен жырауларды, қарапайым халқының әсіресе қожа руынан шыққан (*Құтбай – қожа*) дін өкілдерін қуғынға ұшыратып қудалау. 1924 ж. *Құтбай ақын* Ташкентке бой тасалап, өмірінің даңғыл кезеңдері басталып кетеді. Өмірінің соңына дейін *Құтбай ақын* Өзбекстанда отбасын құрып, қызмет етіп, өнер адамы ретінде шығармашылығын шырдады. Бір деректерде *Құтбай ақын* 1971 жылы Жоғары Шыршық ауданында қаңтар айында дүниеден өтті делінсе [8], бірақ өзінің шәкірті *Оразқожа Бекахметов* өмірден өтуі жайлы: «1971 жылы Мақатаарал ауданына қатысты, Славян ауылының жанында сол жерде бір той-жиында *Құтекең* өмірден озды», – дейді [11].

Қазақ ақындары туралы жазылған «*Сыр саңлақтары*» атты еңбекте *Құтбай ақын* жайлы: «*Құтекеңнің өмірден кетуінің өзі есте қаларлық. Әнші 1971 жылы кезекті концерттерінің бірінде сахнада ән айтып отырып 63 жасында кенеттен қайтыс болған. Әдетте ақын жазушыларды: «жазу столының үстінде кетті», – деп жатушы едікқой...*» делінген [1]. Ия, расымен *Құтбай ақынның* ерекше жан екендігін, оның шынайы өнерпаз тұлғаның ниетіне сай өнерін жұртшылықтың алдында паш етіп, соңғы деміне дейін киелі сахнада өткізіп барып дүниеден өту ерекше қайталанбайтын құбылыс.

Әрине, тұлғаның ерекше даралығы оның есімінде. Азан шақырып қойған есімі *Құттықожа*, кейбір жазбаларда *Құттыбай* делінген [4,8]. Ақын есімінің түбірінде халқымыздың дәстүрлі дүниетанымдағы қасиетті *Құт* ұғымы жатыр. Көне түркі заманынан жеткен *Құт* сөзінің санқырлы мағынасы бар: 1) жан, өмірлік қуат, рух; 2) бақыт, жақсылық; 3) сәттілік, табыс, сыбаға; 4) ұлылық, дәреже; және 5) ақиқатқа жету, нұрлану, шынайы бақытпен шаттыққа кенелу [6]. Осыған сәйкес, адам өмірінің қызметінің мәнді болуы мақсатын да қойған болу керек.

Құтбай Дұрбайұлы 1906 жылы *Қызылорда облысы, Жаңақорған ауданы, Өзгент ауылында* дүниеге келген. Тұлғаның өнерге деген қадір-қасиеті ананың сүтімен, жергілікті адамдарының өнерге деген құрметі арқылы және белгілі тұлғаларға еліктей келе оған генетикалық тұрғыдан дарыған.

Құтбай Дұрбайұлының тұлғалық қасиетін, ерекше дарындылығын еліміздің зиялы қауымы, халқымызға әйгілі ақындар мен журналист-жазушылар құнды естеліктер мен жүрек жарды ойларын жазып кеткен. Белгілі қаламгер, Қазақстан журналистер одағының мүшесі *Жақсылық Рахметулла Құтбай ақынның* дауыс ерекшелігін былай әсерлі етіп жеткізген: «*Даусы қаздың саңқылындай тыңдаушы көңілін «ә» дегеннен серпілтіп аларлық құдды жан жамалын құс қанатымен желпігендей нәзік сезімге бөлер өте жұғымды*

еді» [10]. Сол сияқты ақынның шаршы топта ілгері шығып, жыр төгуден алдына жан салмайтынын айтыскер *Манап Көкеновтің* де суырыпсалма өлең жолдары бізге жетіп отыр:

*Аққуға үнін қосқан аспадағы,
Әнші еді Құтбай аға асқан бағы.
Жиналса жүзден жүйрік, мыңнан тұлпар,
Дүбірге қосылудан жасқанбады»...*

Ал «барша әншілерден артық, біз білген аймақтағы жыр асуларынан биік», – деп *Құтбай ақынға* ерекше баға берген қазақтың біртуар ақыны, поэзия мұрасының көрнекті өкілі *Төлеген Айбергенов* болатын [10]. Ақын *Құтбай ақынды* терме айту өнерінде өзіндік орны бар тұлған екендігін «*Термесі қою арман маужыраған...*» деп сипаттаса, *Құт аға, от-аға* деп құрметтегенін екінші өлең жолдарының басынан аңғаруға болады.

*Термесі қою арман маужыраған,
Зерделі ескен самал тау-жырадан.
Теңдесін бұл айсақтан
таптырмайтын,
Кеудесі күмбірлеген, ән- жыр ағам.*

*Тыңда сен таңсық болсаң
Құт-ағаны,
Арманы лапылдаған от-ағаны.
Оны естіп, қатып қалған тас
болсаңда,
Жаныңда бір жанар тау тұтанады.*

Қорытындылай келе, *Төлеген Айбергенов* ақынның біртуар қайталанбас дара тұлға, әнші екенін, дауысының бояуының ерекшелігін мына өлең жолдарымен сипаттайды:

*...Ырғақ бар қайталанбас үнінде алуан,
Дауысында гүрілі бар Қарасудың.
Бәрі де өз бойына, жарасулы үн,
Бұл ағаң баршасынан басып өткен,
Бұл аймақ жырындағы, бар асудың...*

Сондай зұлмат жылдарында өз елінен жырақта жүрген тұлғаларымыздың елге орала алмауының қаншалықты өкініш екенін, тағдырының ауыр соқыссымен жат елде жүрген өнер майталмандарының ішкі жан күйін Қазақстан Республикасының халық ақыны және жазушысы *Әбділда Тәжібаев* былай жеткізеді: «*Құтбай ақын сияқты арыстардың заман талқысымен басқа Республикаға өтіп кетіп, сол жақта жасап, әліге дейін өзіміз бұл әнші – ақынды Қазақстанға тарта алмағанымыз біз үшін ұят болған*» [9].

Жалпы, *Құтбай Дүрбайұлы* жайлы мәлімет көп емес. Мақала аясында біз келесі дереккөздерді зерделедік: 1) *Б.Әбдіразақов, Қ.Ертаев* 1985 жылы жарық көрген «*Сыр саңлақтары*» атты кітабындағы *Құтбай* жайлы алғашқы дереккөз болып табылады; 2) *Құтбай Дүрбайұлы* жайлы өмір жолындағы тың деректерді *Құтбай ақынның өмірінің соңғы жылдарына дейін таныс болған, профессор Нұрәли Өткелбаевтың* Ташкент қаласында 2000 жылы жарық көрген «*Ән мен жырдың дүлділі Құтбай ақын*» еңбегінен

карастырдық; 3) Тағы бір деректерді *радиодағы сұхбаттан* ала алдық. Ол сұхбатта *Құтбай* өмірінен үзінділер мен өз дауысымен орындалған әндерді естуге болады; 4) Жақында *Құтбай* жайлы шәкірті және өкіл баласы болған *Оразқожа Бекахметовтен видеосұхбат* алынды.

Сол замандағы әрбір тұлғаның балалық шағының көрінісі, бозбала шағындағы өзгерістер, отбасы жайлы деректер, өнер жолына баулыған алғашқы ұстазы, өнердің жолына қалай келгені жайлы құнды деректер қағаз бетіне түспегендіктен бейхабар болып жатамыз. Осыған орай, дәстүрлі ән-жыр өнеріндегі қалыптасқан үрдіс бойынша музыкалық жанрлар арқылы қазақ өнерінің ірі тұлғаларының өзіндік өмір жолына өрілген өлеңдерді жиі кездестірудеміз. Сол дәстүрге сүйене отырып *Құтбай ақынның* өз терметолғауларынан көптеген мәліметтер алдық. *Құтбай ақынның* есімін әкесі *Дүрқожа* қойған, ал анасы *Құтбайды* дүниеге әкелген соң өмірден өткен. Бала *Құтбай* 9 жасында әкесінің айтуымен мектепке барып, жақсы тәмәмдаған. Ал 12 жасында арапша толықтай біліп, хат таныған (демек, елден кетуінің себебі де арғы аталарының діндар болғаны, өзі де медреседе оқудың арқасында іргелі білім алғаны жайлы айтылған). Әкесі *Құтбайды* жастайынан білімге, оқуға тәрбиеледі. Ал әкесі дүниеден өткеннен кейін *Құтбай* қолына домбыра алып, ән-күйге құмар болған:

*Дүрқожа әкем аты, Құтбай атым,
Әнге бай, сөйлер сөзге тілім батым.
Өзгентім өскен жерім Жаңақорған,
Әлишер Үсейіннен арғы затым,
Құтбай деп әкем екен, атым қойған
Көрген іс көз алдымда кетпейді ойдан.
Анамыз бізді туып қайтыс бопты,
Білембе жұрт айтады, өзім қайдан.
Тоғызда әкем әкеп мектеп беріп,
Оқыдым сабағымды көңіл бөліп,
Арабша он екіде хат таныдым.
Атамыз қаза тауып кеткен өліп,
Сонан соң қапалықпен домбыра алып,
Ән-күйге жүрдім өте құмарланып
Оқумен одан кейін ісім болмай,
Кетіпін домбырамен айқай салып...*

– деп өзінің шабыты «*Құтбайдың өзімен таныстыруы*» атты термесінде өнер жолына қалай түскенін жырлаған [3]. *Құтбай* Ташкент іргесіндегі Шыршық қаласына көшіп барғанда небәрі 18 жастағы бозбала еді. Жаңа елді мекенде алғаш табан тіреп отырған *Құтбайдың* өмір жолының қиындық кезеңдері бозбала *Құтбайға* оңай тиген жоқ. Соның салдарынан болар, көшіп барғаннан кейінгі алғашқы 10 жылдығында деректерді өкінішке орай кездестіре алмадық. *Құтбай* ақынның 30-шы жылдарда ғана шығармашылығы көзге көрініп, білсенділігі байқала бастады. 1933-1939 ж.ж. арылығында Өзбекстандағы Шыршық қалалық театрында әртіс болып істейді. Жат елдің театрында әртіс болып қызмет істегесін *Құтбай* өзбек

халқының дутар және рубаб аспаптарын үйренуге мәжбүр болады. Өзінің дарындылығы мен табандылығының арқасында сол аспаптарды жақсы меңгеріп, үйреніп алады. Театр жұмысының музыкалық білімді талап ететініне көзі жеткен *Құтбай*, музыкалық білімін шыңдау үшін 1934 жылы музыкалық техникумға түсіп, білім алады. Оқып жүріп, аспаптарды кәсіби деңгейде үйренеді. Өзінің ерекше талаптылығының арқасында тек қана өзбек халқының аспаптарын ғана емес, сонымен қатар еуропаның скрипка және сырнай аспаптарында тарту шеберлігін шыңдай түсіп, тіпті өзбек, қарақалпақ әндерін жаттап, орындап жүрді. Сөйтіп, 1936 жылы сол оқу мекемесінде домбырамен қатар, осы аспаптардан сабақ береді. Демек, сол кезден-ақ *Құтбай Дүрбаевтың бесаспап қасиеті* болғанын танытады.

Шығармашылығын әбден шыңдап алған өнерпаз, кейін, әкімшілік жұмыстарға араласа бастайды. 1939-1947 жылдар аралығында Жоғары Шыршық қаласында Қазақ театрының музыкалық көркемдік жетекшісі болып жұмыс атқарады. Дүрбай ақын өз халқының «*Қозы Көрпеш – Баянсұлу*» лиро-эпостық жырын спектакль ретінде, «*Қыз жібек*» атты жаңашыл музыкалық қойылымды сахнаға қоюды мақсат тұтып, сахналауға лайықты халық әндерін тандап алып, орындаушыларға үйретуге көп еңбек сіңірген. Шығармашылықтың жаңа қырларын алуда жан салмайтын өнерпаз *Құтбай ақын*, өзі де қойылымға ерекше ынтамен қатысып, ән-терме салумен қатар домбыра, скрипка, гармонда да ойнады. Өзінің кәсіби деңгейінің толығына қарай 31 жасында Құтбай Дүрбайұлы 1947-1950 жылдар аралығында Ташкент қаласының Педагогикалық училищеде музыка сабағының оқытушысы болып домбыра, скрипка, дутар сыныптарынан дәріс береді. Әрине, осы уақыттарда Құтбай Дүрбайұлы туған еліне сапармен, әртүрлі сұхбаттар мен концерттерге, ауыл жиындарынан қалмай барып, араласып жүреді. 1955 жылдардан бастап Құтбай ақынды әнші-термеші ретінде түрлі телевизиялық бағдарламаға шыға бастайды. Әсіресе, бүгінде бізге құнды болып есептелетін, дәстүрлі өнерді насихаттайтын қомақты бағдарламалардың бірі, әлі күнге дейін жүргізіліп келетін (өзбек тілінде) «*Замандас*» телевизиялық бағдарламасы (концепциясы: халық өнерінің кеңінен насихатталуы, ел білмейтін дарындарды халыққа таныту) болды. Бағдарламаның жүргізушісі – Бұқарбаев Сүлеймен (өзбек телеарнасының қазақ редакциясында 32 жыл қызмет атқарған, журналист). Бүгінгі күні ақынның көптеген ұнтаспалары осы бағдарламадан алынған [9].

Құтбай Дүрбаев қайтыс болар алдында 1969 жылы Алматы қаласында өткен әншілер байқауына келеді. Осы бір кезеңдерде, Құтбай Дүрбаевтың көптеген ән үлгілері ұнтаспаға басып алынды. Ол ұнтаспалар қазіргі күнге дейін М.О. Әуезов атындағы әдебиет және өнер институтының қорында сақталған.

Тәуелсіздік алғанға дейінгі жылдарды әнші-жыршылар көп болғанымен, олардың музыкалық мұрасын ноталық үлгіде сақтап қалу көп жағдайда мүмкін болмады. Халық арасында құймақұлақ, ауызекі тарау арқылы әндеріміз бен жырларымыз таралғанымен, белгілі нақты музыкалық үлгіде сақталған ән-күйлеріміз көп емес. Осындай асыл қазынамыз, Құтбай

Дүрбаевқа қатысты хатталған ән үлгілері бізге этномузыкатану саласында екі құнды музыкалық-этнографиялық жинақ ретінде музыкатанушы, этнограф-ғалым *Талиға Бекхожинаның еңбектері* арқылы жетіп отыр. Жинақтардағы жарыққа шыққан үлгілер үш кезеңге бөлінеді. *Бірінші кезең*, 1962-1967 ж.ж. М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты ұйымдастырған ғылыми экспедиция арқылы жүзеге асырылып, жарық көрген «*Қазақтың 200 әні*» музыкалық-этнографиялық жинағы [4]. Аталмыш еңбекте Құтбай ақынның орындауында «*Аю мен адамның достығы*», «*Мерт болған жолбарыс*» атты мысал өлеңдері, «*Кенжеқожаның бірінші термесі*» және «*Қалқа*» атты ән үлгілері бар. Екінші кезең, 1972 жылдарға дейін экспедиция негізінде ССР Ғылым академиясы мен М.О. Әуезов атындағы әдебиет және өнер институты бірлесіп өткізген ғылыми-теориялық конференция негізінде көптеген ән үлгілері нотаға түсірілді. Сол материал негізінде «*Қазына*» музыкалық-этнографиялық жинағы 1979 жылы басылып шықты [3]. Ғалым Талиға Бекхожина Құтбай Дүрбаевтан жазып алған ән-термелерді Өзбек ССР-ы деп белгілеп отырғаны белгілі. Бұл жинаққа: «*Кенжеқожаның термесі*», «*Кенжеқожаның бірінші термесі*», «*Кенжеқожаның екінші термесі*», «*Кенжеқожаның үшінші термесі*» және «*Кенжеқожаның ақындарға берген сыны*» (*Кенжеқожа Құлмырзаевтың сөзіне жазылған, мақамы Құтбай Дүрбаевтікі*) шығармалары жазылған. Құтбай репертуарындағы термелердің барлығы дерлік бізге осы күнге дейін мәлімсіз болып келген *Құлмырзаев Кенжеқожа ақындікі*. Деректер бойынша, *Кенжеқож* – әрі суырыпсалма, әрі жазба ақын (Сыр шайырларының бірі болған). Оның термелері өткір де ойшыл философиялық мән-мазмұн және кейінгі буынға айтар нақыл-өсиет үлгісі ретінде де тартымды. *Үшінші кезең*, 1964 жылы «*Әкімгерейдің термесі*» мен «*Сұлу*» әні басылып шықты [16-256]. Жинақта 1969 жылы жарық көрген *Құтбай Дүрбаевтың* тың туындылары: «*Құтбайдың өзімен таныстыруы*», «*Құтбайдың Нартайға айтқаны*», «*Партия туралы жыр*» [26-276] және 1974 ж. Нартай Бекежановтың «*Нартай сазы*» термесі *Құтбай* орындауында басылып шықты.

Бүгінгі күні *Құтбай Дүрбайұлының* орындауында халқымыздың (түрлі жанрларындағы) және түрікпен, тәжік, өзбек, қарақалпақ халық әндерімен бірге 50-ге жуық Қазақ радиосы мен Ташкент телевизиялық «Замандас» бағдарламасында сақтаулы деген дерек бар [9]. *Құтбай Дүрбайұлының* шығармашылық қоры саналуан: ән-термелер, мысалдар мен дастандар, күйлер де бар. Сонымен қатар, *Құтбайдың* суырыпсалма ақындығы да бір төбе, оның айтыс өнеріне де бейім болғаны белгілі (*Құтбай ақын мен қыздың айтысы*). Құтбай ақын жастайынан әйгілі *әнші Нартаймен* танысып, әншілік өнерінен үлгі алады, *Нартай* жас балаға батасын берген. Өмірлік Ұстазы Нартайша гармонмен шебер ән шырқаған *Құтбай ақын* өмірінің соңына дейін *Нартайдың* шығармаларын шырқап өткен. *Құтбай Дүрбаевтың* күйшілік қыры *Берік Жүсіповтың* «*Жиделі Байсын күйшілік өнері*» атты еңбегінде жазылған болатын [5]. *Құтбай Дүрбаевтың* есімі өңірге белгілі *Нәби Жәлімбетов, Ысқақ Тоқтықов, Қобылаш Жаймұратов, Дастанов*

Дүйсен, Рақыш Ысқақов, Төлеген Қалиев, Балқашбай Жүсіпов және т.б. күйші-орындаушылардың есімімен қатар айтылып жүр. Құтбай Дүрбаевтың репертуарында белгілі күйлер қатарында «Кеңес», «Есжанның күйі» және «Шалқымалар» болған екен (бізге естелік түрінде жетіп отыр). Құтбай шертпе-төкпе күйлерді ерекше нақышпен орындайты. Естеліктерде жазылғандай шапшаң орындалатын техника жағынан күрделі күйлерді ол қысылмай еркін меңгеріп алып, орындай беретін деген пікірлер айтылатын. Сонымен қатар, Құтбай домбырада өзбектің танымал «Рахат» және «Мінажат» күйлерін орындаған көрінеді.

Құтбай Дүрбайұлының шығармашылығы мен өмір жолына байланысты еңбектер мен кітаптарды зерделей келе, әлі де зерттеу мен жинақтауды қажет ететінін аңғардық. Қазіргі таңда зерттеушілер мен орындаушылардың бірегей тұлға – Құтбай Дүрбаевтың шығармашылығын, орындаушылық стилін, өмір жолының бір жүйеге қалыптасуына ат салысу біздің ортақ парызымыз.

Әдебиеттер:

1. Әбдіразақов Б, Ертаев Қ. Сыр саңлақтары. – Алматы: Өнер, 1985. –110 б.
2. Бекахметов О. Жыр дүлділі // Нұрлы жол. – 03.04.1996.
3. Бекхожина Т. Қазына. – Алматы: Жалын, 1979. – 112 б.
4. Бекхожина Т. Қазақтың 200 әні. – Алматы: Ғылым, 1972. – 225 б.
5. Жүсіпов Б. Жиделі байсын күйлері. – Алматы: Ғылым, 2000. – 288 б.
6. Құт [Электронды ресурс]: Википедия, 25.05.2014. – Жеткізу режимі: <https://kk.wikipedia.org/wiki/%D2%9A%D2%B1%D1%82> (Қаралған күні: 05.01.2025)
7. Құтбай Дүрбаев [Электронды ресурс]: Википедия, 16.02.2024. – Жеткізу режимі:https://kk.wikipedia.org/wiki/%D2%9A%D2%B1%D1%82%D0%B1%D0%B0%D0%B9_%D0%94%D2%AF%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%B5%D0%B2 (Қаралған күні: 05.01.2025)
8. Құтбай Дүрбаев. Википедия. [Электронды ресурс]: https://kk.wikipedia.org/wiki/%D2%9A%D2%B1%D1%82%D0%B1%D0%B0%D0%B9_%D0%94%D2%AF%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%B5%D0%B2
9. Өткелбаев Н. Ән мен жырдың дүлділі Құтбай ақын. – Ташкент, 2006. – 35 б.
10. Рахматулла Ж. Дала толғауы [Электронды ресурс]: Қазақ әдебиеті, 03.09.2015. – Жеткізу режимі: <https://qazaqadebieti.kz/1723/tbaj> (Қаралған күні: 15.12.2024)
11. Сынабай Қ. Құтбай ақын туралы видеосұхбат [Видеожазба]. – Шымкент, 02.01.2025. – Жеке қор.

МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ

<i>Редактордан</i>	3
<i>От редактора</i>	4

**I СЕКЦИЯ.
КӨРКЕМДІК БІЛІМ /
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

<p><i>Amanzholov Seytkali</i> ART EDUCATION AND AESTHETIC EDUCATION OF STUDENTS BY TEACHING NATIONAL FINE ARTS IN HIGH SCHOOL - A REQUIREMENT OF MODERN SOCIETY <i>Аманжолов С.Ә.</i> ОРТА МЕКТЕПТЕ ЖАҢАША ҰЛТТЫҚ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІН ОҚЫТУ АРҚЫЛЫ ОҚУШЫЛАРҒА КӨРКЕМ БІЛІМ МЕН ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТӘРБИЕ БЕРУ- ҚАЗІРГІ ҚОҒАМ ТАЛАБЫ</p>	8
<p><i>Прокончук В.И.</i> НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА КАК НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ ФАКТОР ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ МУЗЫКАНТОВ-ПЕДАГОГОВ <i>Prokopchuk Viktoriia</i> RESEARCH WORK AS AN ESSENTIAL FACTOR IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE MUSICIANS-TEACHERS</p>	15
<p><i>Lomov S.P., Amanzholov S.A., Egorova M.</i> THE ROLE OF AESTHETIC EDUCATION IN THE PROCESS OF FORMATION OF A COMPREHENSIVELY DEVELOPED PERSONALITY OF PRIMARY SCHOOL AGE <i>Ломов С.П., Аманжолов С.А., Егорова Мария</i> РОЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ВСЕСТОРОННЕ РАЗВИТОЙ ЛИЧНОСТИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА</p>	22
<p><i>Akbulatov D.K.</i> CREATIVE WORK OF A MUSIC TEACHER IN ORGANIZING A SCHOOL FOLKLORE ENSEMBLE <i>Акбулатов Д.К.</i> МЕКТЕП ФОЛЬКЛОРЛЫҚ АНСАМБЛЫН ҰЙЫМДАСТЫРУДАҒЫ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖҰМЫСЫ</p>	28

<p><i>Alekseenko Elena</i> THE ACQUISITION OF PRIMARY EXPERIENCE IN CREATING AN IMAGE BY YOUNGER SCHOOLCHILDREN IS THE BASIS FOR ACHIEVING THE PLANNED RESULTS IN FINE ARTS LESSONS <i>Алексеенко Е.В.</i> ПРИБРЕТЕНИЕ МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ ПЕРВИЧНОГО ОПЫТА СОЗДАНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА</p>	34
<p><i>Kozhebaev D.E., Khussainova G.A.</i> EDUCATIONAL POTENTIAL OF FUTURE MUSIC TEACHER TRAINING <i>Кожебаев Д.Е., Хусаинова Г.А.</i> БОЛАШАҚ МУЗЫКА МУҒАЛИМІН ДАЯРЛАУЫНЫҢ ТӘРБИЕЛІК ӘЛЕУЕТІ</p>	38
<p><i>Яковенко Л.П., Григорчук И.С.</i> ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА <i>Yakovenko Larisa, Hryhorchuk Ihor</i> PEDAGOGICAL COMMUNICATION IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL TRAINING FOR FUTURE MUSIC TEACHERS</p>	48
<p><i>Kobozeva Inna</i> MUSICAL AND PERFORMING ACTIVITIES OF A TEACHER IN THE ERA OF INFORMATIZATION AND DIGITALIZATION <i>Кобозева И.С.</i> МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧИТЕЛЯ В ЭПОХУ ИНФОРМАТИЗАЦИИ И ЦИФРОВИЗАЦИИ</p>	53
<p><i>Kurbanov Sukhrob</i> CREATIVE RESOURCE OF ART EDUCATION ON THE WAY OF DEVELOPMENT OF MODERN FINE ARTS OF UZBEKISTAN <i>Курбанов Сухроб</i> КРЕАТИВНЫЙ РЕСУРС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА ПУТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА</p>	60

<p><i>Ilyassov Zhaxygeldy</i> THE NECESSITY OF TEACHING FINANCIAL LITERACY AND ENTREPRENEURIAL SKILLS TO STUDENTS OF CREATIVE PROFESSIONS <i>Ильясов Ж.К.</i> ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ МАМАНДЫҚТАР СТУДЕНТТЕРІНЕ ҚАРЖЫЛЫҚ САУАТТЫЛЫҚ ПЕН КӘСІПКЕРЛІК ДАҒДЫЛАРЫН ОҚЫТУДЫҢ ҚАЖЕТТІЛІГІ</p>	66
<p><i>Issayeva Aigul, Khussainova Gulzada</i> CHARACTERISTICS OF MUSIC TEACHER TRAINING IN THE PRE-SCHOOL SYSTEM <i>Исаева А., Хусаинова Г.А.</i> МЕКТЕПКЕ ДЕЙІНГІ ЖҮЙЕДЕ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІН ДАЙЫНДАУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ</p>	72
<p><i>Kunekova T.M.</i> THE TECHNOLOGICAL AGE CAME YESTERDAY: REFLECTIONS ON MODERN EDUCATION <i>Кунекова Т.М.</i> ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕК НАСТУПИЛ ВЧЕРА: РАЗМЫШЛЕНИЯ О СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ</p>	77
<p><i>Maimakova Laura</i> THE ROLE OF ARTISTIC CULTURE IN MUSIC EDUCATION <i>Маймакова Л.К.</i> МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУДЕГІ КӨРКЕМ МӘДЕНИЕТТІҢ РӨЛІ</p>	83
<p><i>Mussabekova G.</i> METHODOLOGICAL WAY OF MASTERING THE “NUMERICAL” APPROACH IN THE INSTRUMENTAL TRAINING OF A FUTURE MUSIC TEACHER OF THE “DOMBYRA” SECTIO <i>Мұсабекова Г.Ф.</i> БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ ДОМБЫРА ҮЙІРМЕСІНДЕ АСПАПТЫҚ ОҚЫТУДА «САНДЫҚ» ӘДІСТІ ИГЕРУДІҢ ӘДІСТЕМЕЛІК ЖОЛЫ</p>	87
<p><i>Saylauova N.E., Balagazova S.T.</i> PROBLEMS OF FORMATION OF CULTURAL AND LEISURE INTERESTS OF PRIMARY SCHOOL STUDENTS IN MUSIC LESSONS <i>Сайлауова Н.Е., Балагазова С.Т.</i> БАСТАУЫШ СЫНЫП ОҚУШЫЛАРЫНЫҢ МӘДЕНИТІНІҢ ҚЫЗЫҒУШЫЛЫҚТАРЫН МУЗЫКА САБАҒЫНДА ҚАЛЫПТАСТЫРУ МӘСЕЛЕЛЕРІ</p>	93

<p><i>Chsherbotayeva Nargiza</i> APPLICATION OF THE METHOD OF PEDAGOGICAL CASES AND ITS IMPACT ON THE INVOLVEMENT OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN THE LEARNING PROCESS <i>Щерботаева Н.Д.</i> ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КЕЙСОВ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ВОВЛЕЧЕННОСТЬ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ</p>	98
<p><i>Tulegenova Aida</i> THE PRACTICE OF TRAINING FUTURE MUSIC TEACHERS IN WORKING WITH A CHILDREN'S CHOIR <i>Тулегенова А.Е.</i> ПРАКТИКА ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ К РАБОТЕ С ДЕТСКИМ ХОРОМ</p>	103
<p><i>Chsherbotayeva Nargiza</i> USING CHATGPT WHEN PERFORMING EDUCATIONAL PROJECTS BY A FUTURE MUSIC TEACHER: ADVANTAGES AND RISKS <i>Щерботаева Н.Д.</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ CHATGPT В ПРОЦЕССЕ ВЫПОЛНЕНИЯ УЧЕБНЫХ ПРОЕКТОВ БУДУЩИМИ УЧИТЕЛЯМИ МУЗЫКИ: ПРЕИМУЩЕСТВА И РИСКИ</p>	107

II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР / МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<p><i>Abrajev R.B., Kuzbakova G.ZH.</i> DRAMATURGY OF SCHNITTKE'S REQUIEM <i>Абраев Р.Б., Кузбакова Г.Ж.</i> ДРАМАТУРГИЯ РЕКВИЕМА ШНИТКЕ</p>	113
<p><i>Akosheva KH., Mosienko D.</i> MUSICAL FACETS OF FREEDOM: INTERPRETATIONS OF AARON COPLAND'S CLARINET CONCERTO <i>Акошева Х.Б., Мосиенко Д.М.</i> МУЗЫКАЛЬНЫЕ ГРАНИ СВОБОДЫ: ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕРТА ДЛЯ КЛАРНЕТА ААРОНА КОПЛЕНДА</p>	118
<p><i>Argingazinova Culnara, Smetova Almagul</i> CLASSIFICATION OF TYPES OF CONCERT AND MUSICAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES EDUCATIONAL CHOIRS <i>Аргингазинова Г.Б., Сметова А.А.</i> КЛАССИФИКАЦИЯ ВИДОВ КОНЦЕРТНОЙ И МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧЕБНЫХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ</p>	123

<p><i>Askarova Diana, Mosienko Dina</i> FROM JAPANESE TRADITIONS TO THE AVANT-GARDE: THE FLUTE IN THE MUSIC OF TORU TAKEMITSU <i>Аскарова Д.А., Мосиенко Д.М.</i> ОТ ЯПОНСКИХ ТРАДИЦИЙ К АВАНГАРДУ: ФЛЕЙТА В МУЗЫКЕ ТОРУ ТАКЕМИЦУ</p>	129
<p><i>Bastamiyeva M.Zh., Mosienko D.M.</i> LEGEND OF THE KAZAKH STAGE: BIGUL TULEGENOVA <i>Бастамиева М.Ж., Мосиенко Д.М.</i> ЛЕГЕНДА КАЗАХСКОЙ СЦЕНЫ: БИБИГУЛЬ ТУЛЕГЕНОВА</p>	134
<p><i>Kryazhevskikh Olga, Gauyezova Nuriya</i> THE MODERN CHORAL REPERTOIRE AND BASIC P RINCIPLES OF VOICE TRAINING FOR CHORAL SINGERS <i>Кряжевских О.О., Гауезова Н.А.</i> СОВРЕМЕННЫЙ ХОРОВОЙ РЕПЕРТУАР И БАЗОВЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА ХОРОВОГО ПЕВЦА</p>	138
<p><i>Saparova L.K.</i> YERKIMBEKOV'S CONCERT PIECE "VOCALIZATION" IN THE VIOLINIST'S EDUCATIONAL AND PEDAGOGICAL REPERTOIRE <i>Сапарова Л.К.</i> КОНЦЕРТНАЯ ПЬЕСА С. ЕРКИМБЕКОВА «ВОКАЛИЗ» В УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУРЕ СКРИПАЧА</p>	143
<p><i>Temirbekova A.M., Eginbaeva T.ZH.</i> PART OF GAINI IN TOLEGEN TOKTAROV'S OPERA <i>Темірбекова А.М., Егінбаева Т.Ж.</i> ТӨЛЕГЕН ТОҚТАРОВ ОПЕРАСЫНДАҒЫ ҒАЙНИДІҢ ПАРТИЯСЫ</p>	147
<p><i>Abdyashimuly Aibek, Eginbayeva Toizhan</i> VOCAL - CHAMBER COMPOSITIONS BY N. TLENDIEV IN THE GENRE OF ETHICS, BALLAD <i>Абдыашимұлы А., Егінбаева Т.Ж.</i> Н. ТЛЕНДИЕВТИҢ ЭЛЕГИЯ, БАЛЛАДА ЖАНРЫНДА ЖАЗҒАН ВОКАЛДЫ – КАМЕРАЛЫҚ ШЫҒАРМАЛАРЫ</p>	152
<p><i>Abenova Aida, Akparova Galiya</i> MUSIC FOR THE PLAY BAYAN SULU AND KOZY Korpesh BY THE KAZAKH MUSICAL AND DRAMA THEATER NAMED AFTER KALIBEK KUANYSHBAYEV <i>Абенова А.М., Акпарова Г.Т.</i> ҚАЛИБЕК ҚУАНЫШБАЕВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ МУЗЫКАЛЫҚ ДРАМА ТЕАТРЫНЫҢ «БАЯН СҰЛУ – ҚОЗЫ КӨРПЕШ» СПЕКТАКЛІНЕ МУЗЫКА</p>	157

<p><i>Abilhairova N.Zh., Kurmangalieva M.S.</i> KUDDUS KUZHAMYAROV: THE ROLE OF CLASSICAL MUSIC IN THE DEVELOPMENT OF KAZAKHSTAN <i>Абілхайырова Н.Ж., Құрманғалиева М.С.</i> ҚҰДЫС ҚОЖАМИЯРОВ: ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ КЛАССИКАЛЫҚ МУЗЫКАНЫҢ ДАМУЫНДАҒЫ РӨЛІ</p>	162
<p><i>Abraev Ruslan, Kuzbakova Gulnara</i> REQUIEM IN THE WORKS OF SOVIET COMPOSERS <i>Абраев Р.Б., Кузбакова Г.Ж.</i> РЕКВИЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ</p>	167
<p><i>Borambaeva Kunimgul, Kassymova Aigul</i> PECULIARITIES OF INTERPRETATION OF KAZAKH FOLK SONGS IN CHORAL SINGING <i>Борамбаева Күнімгүл, Касымова Айгүл</i> ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В ХОРОВОМ ПЕНИИ</p>	175
<p><i>Davletyarova Azhar, Akparova Galiya</i> GOSUDARSTVENNYY KUARTET IM.G.ZHUBANOVOI: K VOPROSU O REPERTUARE I ISPOLNITELSKOM MASTERSTVE <i>Давлетьярова А., Акпарова Г.Т.</i> ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КВАРТЕТ ИМ. Г. ЖУБАНОВОЙ: К ВОПРОСУ О РЕПЕРТУАРЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ МАСТЕРСТВЕ</p>	180
<p><i>Dalisheva Banu</i> REINTERPRETATION OF J.S. BACH'S WORKS FOR FLUTE <i>Далишева Б.Д.</i> ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С.БАХА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ</p>	186
<p><i>Dauirbay Ainur, Kuzbakova G.Zh.</i> ORCHESTRAL PERFORMANCE OF THE OBOE IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS (ON THE EXAMPLE OF P.I. TCHAIKOVSKY AND N.A. RIMSKY - KORSAKOV) <i>Дәуірбай А.Е., Кузбакова Г.Ж.</i> ОРЫС КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ ГОБОЙДЫҢ ОРКЕСТРЛІК ОРЫНДАУШЫЛЫҒЫ (П.И. ЧАЙКОВСКИЙ ЖӘНЕ Н.А. РИМСКИЙ – КОРСАКОВ МЫСАЛДАРЫНДА)</p>	192
<p><i>Jambayev Azimbek</i> KENES DUISEKEYEV: PIANO VARIATIONS AS A SYNTHESIS OF TRADITION AND MODERNITY <i>Джамбаев А.К.</i> КЕНЕС ДУЙСЕКЕЕВ: ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ КАК СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ</p>	196

<p><i>Zhakayev ZH.</i> THE GOLDEN AGE OF THE FRENCH HORN: VIENNA CLASSICAL SCHOOL <i>Жакаев Ж.Қ.</i> ЗОЛОТОЙ ВЕК ВАЛТОРНЫ: ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА</p>	201
<p><i>Zholdanova G.A.</i> THE FLUTE AS A SOURCE OF INSPIRATION IN THE WORKS OF WESTERN EUROPEAN COMPOSERS <i>Жолданова Г.А.</i> ФЛЕЙТА КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ</p>	207
<p><i>Kalybayev Abzal, Akparova Galiya</i> THE POEM FOR CELLO AND PIANO BY KENZHEBEK KUMISBEKOV <i>Калыбаев А.А., Акпарова Г.Т.</i> ПОЭМА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО КЕНЖЕБЕКА КУМИСБЕКОВА</p>	212
<p><i>Kunabil Nargiza</i> INTERNATIONAL COMPETITIONS FOR THE WIND INSTRUMENT OBOE <i>Күнабил Н.Қ.</i> ГОБОЙ ҮРЛЕМЕЛІ АСПАБЫНА АРНАЛҒАН ХАЛЫҚАРАЛЫҚ БАЙҚАУЛАР</p>	216
<p><i>Malinovskiy A.</i> TUBA IN MUSICAL EVOLUTION: FROM ORCHESTRA TO SOLO INSTRUMENT <i>Малиновский А.</i> ТУБА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭВОЛЮЦИИ: ОТ ОРКЕСТРА К СОЛЬНОМУ ИНСТРУМЕНТУ</p>	222
<p><i>Neldybayev Asset</i> BASSOON PERFORMANCE IN KAZAKHSTAN: HISTORY, DEVELOPMENT AND CURRENT STATE <i>Нельдыбаев А.Т.</i> ФАГОТОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КАЗАХСТАНЕ: ИСТОРИЯ, РАЗВИТИЕ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ</p>	227
<p><i>Rakhmankulova Zhazira, Akparova G.T.</i> INTERPRETATION OF TATTIMBET'S KUI «SYLKYLDAK» IN AN ORCHESTRAL ARRANGEMENT <i>Рахманкулова Ж.Е., Акпарова Г.Т.</i> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЮЯ «СЫЛКЫЛДАК» ТАТТИМБЕТА В ОРКЕСТРОВОМ ВАРИАНТЕ</p>	232

<p><i>Sagimbayev Abulhair</i> GENRE CLASSIFICATION OF WORKS FOR ORCHESTRA OF KAZAKH FOLK INSTRUMENTS <i>Сағимбаев Абулхаир</i> ЖАНРОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ОРКЕСТРА КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ</p>	238
<p><i>Tenirbergen M.S., Alpeisova G.T.</i> POP SINGER: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS <i>Тәңірберген М.С., Альпеисова Г.Т.</i> ЭСТРАДА ӘНШІСІ: ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ӘДІСНАМАЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ</p>	242
<p><i>Temirbekova A.M, Eginbaeva T.ZH.</i> PART OF GAINI IN «TOLEGEN TOKTAROV'S» OPERA <i>Темірбекова А.М., Егінбаева Т.Ж.</i> «ТӨЛЕГЕН ТОҚТАРОВ» ОПЕРАСЫНДАҒЫ ҒАЙНИДІҢ ПАРТИЯСЫ</p>	245
<p><i>Khalmuratov Bauyrzhan, Kuzbakova Gulnara</i> USING THE CLARINET IN THE ORCHESTRA <i>Халмуратов Б.М., Кузбакова Г.Ж.</i> ОРКЕСТРДЕ КЛАРНЕТТІ ҚОЛДАНУ</p>	249

СЕКЦИЯ III

ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР / ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВ

<p><i>Aliyeva Narkes, Soltanbayeva Gulnar</i> THE ROLE OF COSTUME SCENOGRAPHY IN CONTEMPORARY CONCEPTUAL ART <i>Алиева Н.И., Солтанбаева Г.Ш.</i> ЗАМАНАУИ КОНЦЕПТУАЛДЫҚ ӨНЕРДЕГІ КОСТЮМ СЦЕНОГРАФИЯСЫНЫҢ РӨЛІ</p>	256
<p><i>Kadyralieva Aizat, Yeskendirov Nartay</i> STAGE INTERPRETATION OF A NATIONAL WORK (BASED ON THE FILM "KYZ ZHIBEK") <i>Кадыралиева А.О., Ескендиоров Н.Р.</i> ҰЛТТЫҚ ШЫҒАРМАНЫҢ САХНАЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ («ҚЫЗ ЖІБЕК» ЖЫРЫНЫҢ НЕГІЗІНДЕ)</p>	260

IV СЕКЦИЯ
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН /
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

<p><i>Sultanova Rauza</i> TRADITIONS AND INNOVATIONS IN TEACHING TATAR LEATHER MOSAIC AT THE KAZAN ART SCHOOL NAMED AFTER N.FESHIN <i>Султанова Р.Р.</i> ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ ТАТАРСКОЙ КОЖАНОЙ МОЗАИКИ В КАЗАНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ УЧИЛИЩЕ ИМЕНИ Н.И. ФЕШИНА</p>	266
<p><i>Kamunov S.R., Asylbekova A.M.</i> THE ROLE AND SIGNIFICANCE OF KAZAKH ARTISTIC WOODEN ARTIFACTS (BASED ON THE ARTISTIC COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN AND THE AKTOBE REGIONAL HISTORICAL AND LOCAL HISTORY MUSEUM) <i>Камунов С.Р., Асылбекова А.М.</i> ҚАЗАҚ КӨРКЕМАҒАШ БҰЙЫМДАРЫНЫҢ АТҚАРАТЫН РӨЛІ МЕН МАҢЫЗЫ (ҚР ҰЛТТЫҚ МУЗЕЙІНІҢ КӨРКЕМАҒАШ ҚОРЫ МЕН АҚТӨБЕ ОБЛЫСТЫҚ МУЗЕЙ ҚОРЫ ҮЛГІСІНДЕ)</p>	271
<p><i>Mukhtarova Gaini</i> IMAGE OF ABAY IN SCULPTURE <i>Мухтарова Г.С.</i> ОБРАЗ АБАЯ КУНАНБАЕВА В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ</p>	277
<p><i>Salimzhanova K.S., Mukhtarova G.S.</i> «DISPLAYING THE THEME OF CHILDHOOD IN THE WORKS OF KAZAKHSTANI ARTISTS: A COMPARATIVE ANALYSIS» <i>Салимжанова К.С., Мухтарова Г.С.</i> ТЕМА ДЕТСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАЗАХСТАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ</p>	288
<p><i>Bruskov Eduard</i> THE ARCHETYPE OF THE HOUSE IN MODERN NATIONAL FINE ART <i>Брусков Э.В.</i> АРХЕТИП ДОМА В СОВРЕМЕННОМ НАЦИОНАЛЬНОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ</p>	292

<p><i>Galitskaya Anastasia, Popov Vitaly, Amanzholova Zhaksygul</i> FEATURES AND TECHNIQUES OF CREATING PICTORIAL COPIES OF WORKS OF ART <i>Галицкая Анастасия, Попов В.Б., Аманжолова Ж</i> С.ОСОБЕННОСТИ И ТЕХНИКА СОЗДАНИЯ ЖИВОПИСНЫХ КОПИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА</p>	303
<p><i>Ioannisyun K.Y., Amanzholov S.A.</i> POSTER ART DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR <i>Иоаннисян К.Ю., Аманжолов С.А.</i> ИСКУССТВО ПЛАКАТА ВО ВРЕМЕНА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ</p>	306
<p><i>Marat A.K., Mukhtarova G.S.</i> HIPPOS GENRE IN WORKS OF MODERN KAZAKHSTAN PAINTING <i>Марат А.К., Мухтарова Г.</i> СИППИЧЕСКИЙ ЖАНР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСТАНСКОЙ ЖИВОПИСИ</p>	312
<p><i>Mareyeva Yelena, Zhukenova Zhazira</i> THE MEANING OF ALLEGORICAL IMAGES IN MODERN PAINTING OF KAZAKHSTAN AND FOREIGN COUNTRIES <i>Мареева Е.С., Жукенова Ж.Д.</i> ЗНАЧЕНИЕ АЛЛЕГОРИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА И ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН</p>	317
<p><i>Shynarbek Nazerke, Assylbekova A.M.</i> ORNAMENTS TULIP MOTIF IN KAZAKH ILLUSTRATIONS AND ISSUES OF THEIR VARIATION <i>Шынарбек Н.М., Асылбекова А.М.,</i> ҚАЗАҚ ТҮСКИЗДЕРІНДЕГІ ҚЫЗҒАЛДАҚ МОТИВІНДЕГІ ӨРНЕКТЕР ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ ТҮРЛЕНУ МӘСЕЛЕЛЕРІ</p>	322

V СЕКЦИЯ
МӘДЕНИЕТТАНУ / КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<p><i>Amiralin Zhandos, Shaimerdenova Saule</i> MARKETING AND PR AS TECHNOLOGIES FOR MANAGING COMPETITIVE AND FESTIVAL PROJECTS <i>Амиралин Жандос, Шаймерденова С.К.</i> МАРКЕТИНГ И PR КАК ТЕХНОЛОГИИ УПРАВЛЕНИЯ КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНЫМИ ПРОЕКТАМИ</p>	328
---	-----

<p><i>Bektenov Samat</i> THE ROLE OF ART MANAGERS IN DEVELOPING THE CREATIVE INDUSTRY IN KAZAKHSTA <i>Бектенов С.Ж.</i> ҚР КРЕАТИВТІ ИНДУСТРИЯНЫ ДАМЫТУДАҒЫ АРТ-МЕНЕДЖЕРЛЕРДІҢ РӨЛІ</p>	333
<p><i>Rakhmatulla Guldana, Soltanbaeva Gulnar</i> TURKIC MYTHOLOGY: HISTORICAL SIGNIFICANCE AND ITS ROLE IN ART AND CULTURE <i>Рахматулла Г.Ү., Солтанбаева Г.Ш.</i> ТҮРКІ МИФОЛОГИЯСЫ: ТАРИХИ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ ЖӘНЕ ӨНЕР МЕН МӘДЕНИЕТТЕГІ РӨЛІ</p>	338

VI СЕКЦИЯ
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ /
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<p><i>Allabergen Altyнай, Smailova Inna</i> THE MODEL OF FAMILY AND CHILD IN THE MODERN KAZAKH FEATURE FILM OF INDEPENDENCE <i>Аллаберген А.К., Смаилова И.Т.</i> МОДЕЛЬ СЕМЬИ И РЕБЕНКА В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ ИГРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ НЕЗАВИСИМОСТИ</p>	344
<p><i>Akhatova Zhanel, Mukusheva Nazira</i> FILM LABORATORIES AS A TOOL FOR CONTINUOUS FILM EDUCATION: INTERNATIONAL EXPERIENCE AND PROSPECTS FOR KAZAKHSTAN'S AUTEUR CINEMA <i>Ахатова Ж.Ж., Мукушева Н.Р.</i> КИНО-ЛАБОРАТОРИИ КАК ИНСТРУМЕНТ НЕПРЕРЫВНОГО КИНООБРАЗОВАНИЯ: МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ ДЛЯ АВТОРСКОГО КИНО КАЗАХСТАНА</p>	348
<p><i>Baltabay Aidarbek, Aidarova Alma</i> AUTHENTICITY OF SOUND IN KAZAKH CINEMA: THE INFLUENCE OF MODERN MUSICAL TRENDS ON THE RECONSTRUCTION OF THE ERA <i>Балтабай А.К., Айдарова А.М.</i> ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ ДЫБЫСТЫҢ ШЫНАЙЫЛЫҒЫ: ДӘУІР БЕЙНЕСІН ҚАЙТА ҚҰРУҒА ЗАМАНАУИ МУЗЫКАЛЫҚ ТРЕНДТІҢ ЫҚПАЛЫ INTERESTS OF PRIMARY SCHOOL STUDENTS IN MUSIC LESSONS</p>	355

<p><i>Omirbay Erzhan</i> PROSPECTS FOR ORGANIZING ART PROJECTS FOR CHILDREN ON SINGING ART <i>Өмірбай Е.Ш., Пазылова Г.А.</i> ӘНШІЛІК ӨНЕР БОЙЫНША БАЛАЛАРҒА АРНАЛҒАН АРТ-ЖОБАЛАРДЫ ҰЙЫМДАСТЫРУДЫҢ ПЕРСПЕКТИВАЛАРЫ</p>	361
---	-----

VII СЕКЦИЯ
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР /
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

<p><i>Duisengazyev Bakytzhan</i> MODERN PROMOTION OF THE SYRDARYA KUYS <i>Дүйсенгазиев Б.Б. СЫР БОЙЫ КҮЙЛЕРІНІҢ ҚАЗІРГІ ТАҢДАҒЫ НАСИХАТТАЛУЫ</i></p>	369
<p><i>Akhmetova Aida, Baibek Aigul</i> VIRTUOSO KYUIS IN THE CONTEXT OF TARTYS <i>Ахметова А.Т., Байбек А.Қ.</i> ТАРТЫС КОНТЕКСТІНДЕГІ ВИРТУОЗДЫ КҮЙЛЕР</p>	373
<p><i>Tukaev Sabir, Sultanova R.R.</i> RESEARCH OF NATIONAL CULTURE IN DOCUMENTARY FILMS (USING DOCUMENTARY FILMS ABOUT CULTURAL FIGURES OF TATARSTAN AS AN EXAMPLE <i>Тукаев С.Р., Султанова Р.Р.</i> ИССЛЕДОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО О ДЕЯТЕЛЯХ КУЛЬТУРЫ ТАТАРСТАНА)</p>	379
<p><i>Zhumasheva Gulzhan</i> LANGUAGE AND DESIGN LANGUAGE: SPIRITUAL HARMONY <i>Жумашева Г.К.</i> ТІЛ ЖӘНЕ ДИЗАЙН ТІЛІ: РУХАНИ ҮНДЕСТІК</p>	384
<p><i>Azilkiyasheva Balnur, Baibek Aigul</i> CREATIVE AND INTERACTIVE ASSIGNMENTS IN EXPLORING THE KARA OLEN GENRE IN THE ETHNOSOLFEGGIO COURSE <i>Азилкияшева Б.С., Байбек А.Қ.</i> ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО КУРСЫНДАҒЫ ҚАРА ӨЛЕҢ ЖАНРЫН ЗЕРДЕЛЕУДЕГІ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖӘНЕ ИНТЕРАКТИВТІ ТАПСЫРМАЛАР</p>	390

<p><i>Baikonyr Izhanov, Gulzhan Izhanova</i> THE ROLE OF HISTORICAL MEMORY IN THE «CULTURAL CODE» OF THE NATION <i>Ижанов Б., Ижанова Г.К.</i> РОЛЬ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В «КУЛЬТУРНОМ КОДЕ» НАЦИИ</p>	397
<p><i>Korganbek Sh., Osmanova M.</i> THE EXISTENCE OF KAZAKH FOLKLORE AT THE PRESENT EXPERIENCE <i>Қорғанбек Ш., Османова М.</i> БЫТОВАНИЕ КАЗАХСКОГО ФОЛЬКЛЮРА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ</p>	401
<p><i>Baibek Aigul, Akhmetova Aida</i> «VIRTUOSO» AND «VIRTUOSITY» IN PERFORMING ARTS <i>Байбек А.Қ., Ахметова А.Т.</i> ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРДЕГІ «ВИРТУОЗ» ЖӘНЕ «ВИРТУОЗДЫҚ»</p>	407
<p><i>Sandeshova Arailym, Baibek Aigul</i> A.V. ZATAYEVICH «1000 SONGS OF THE KAZAKH PEOPLE»: RESPONDENTS OF THE SONG HERITAGE OF THE MANGYSTAU REGION AND SAMPLES OF SONGS <i>Сандешова А.Е., Байбек А.Қ.</i> А.В. ЗАТАЕВИЧ «ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ 1000 ӘНІ»: МАҢҒЫСТАУ ӘН МҰРАСЫН ЖЕТКІЗУШІ РЕСПОНДЕНТТЕР ЖӘНЕ ӘН ҮЛГІЛЕР(ЗЕРТТЕУ БАСТАМАСЫ)</p>	412
<p><i>Synabai Kylyshbek, Baibek Aigul</i> KUTBAY DURBAYULY IS A UNIQUE PERSON (RESEARCH INITIATIVE) <i>Сыныбай Қ.Ж., Байбек А.Қ.</i> БІРЕГЕЙ ТҰЛҒА – ҚҰТБАЙ ДҰРБАЙҰЛЫ (ЗЕРТТЕУ БАСТАМАСЫ)</p>	418
<p>МАЗМҰНЫ /CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ</p>	425

**«XIV-ШІ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: ІС-ӘРЕКЕТТЕГІ ҮЗДІКСІЗ
КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУДІҢ ЗАМАНАУИ ДАМУЫ» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ
ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ
(6 ақпан 2025 жыл, Астана)**

**THE MATERIALS
OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE
«THE XIV BORANBAYEV READINGS: THE MODERN DEVELOPMENT
OF CONTINUING ART EDUCATION IN ACTION»
(Astana, 6 february 2025)**

**МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«XIV-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ
НЕПРЕРЫВНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ДЕЙСТВИИ»
(Астана, 6 февраля 2025 года)**

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

Редакциялық алқа/ редакционная коллегия: философия докторы (PhD) Д.Е. Кожебаев

Научное издание

Издается в авторской редакции

Авторы несут ответственность за подбор и достоверность приведённых фактов и данных.

Басуға 22.01.2025 жылы қол қойылды
Шартты баспа табағы 18,6 Пішімі 60/84_{1/8}
Таралымы 100 дана
Тапсырыс 0024
«Булатов А.Ж.» ЖК басылды
010005, Астана қ., Пушкин көшесі, 15-76
Тел.: 8/7172/223-418
e-mail: masterpo08@mail.ru

