



Күләш Байсейітова атындағы
Қазақ ұлттық өнер университеті

Kulyash Baiseitova
Kazakh National University of Arts

Казахский национальный университет искусств
имени Күләш Байсейітовой



**XV-ші БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: УНИВЕРСИТЕТТІК
БІЛІМ БЕРУ: ПЕДАГОГИКАЛЫҚ МҰРАДАН
ЦИФРЛЫҚ ТРАНСФОРМАЦИЯҒА ДЕЙІН**

**XV-th BORANBAYEV READINGS:
UNIVERSITY EDUCATION: FROM PEDAGOGICAL
HERITAGE TO DIGITAL TRANSFORMATION**

**XV-е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ:
УНИВЕРСИТЕТСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:
ОТ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ
К ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ**

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



**«XV-ші БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ:
УНИВЕРСИТЕТТІК БІЛІМ БЕРУ: ПЕДАГОГИКАЛЫҚ МҰРАДАН
ЦИФРЛЫҚ ТРАНСФОРМАЦИЯҒА ДЕЙІН» АТТЫ МЕРЕЙТОЙЛЫҚ
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ
МАТЕРИАЛДАРЫ
(5 ақпан 2026 жыл, Астана)**

**THE MATERIALS
OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE
«XV-th BORANBAYEV READINGS:
UNIVERSITY EDUCATION: FROM PEDAGOGICAL HERITAGE TO
DIGITAL TRANSFORMATION»
(Astana, 5 february 2026)**

**МАТЕРИАЛЫ
ЮБИЛЕЙНОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«XV-е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ:
УНИВЕРСИТЕТСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ОТ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
НАСЛЕДИЯ К ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ»
(Астана, 5 февраля 2026 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. Кожебаев

О-59 «XV-ші Боранбаев оқулары: университеттік білім беру: педагогикалық мұрадан цифрлық трансформацияға дейін» атты мерейтойлық халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференцияның материалдары = «XV-е боранбаевские чтения: университетское образование: от педагогического наследия к цифровой трансформации». = Матер. Юбилейной межд.науч.-практ. конф. Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейитовой – Астана: ИП «Булатов А.Ж.», 2026.- 346 б.- қазақша, ағылшынша, орысша.

ISBN 978-601-391-024-6

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 978-601-391-024-6

© ҚазҰӨУ, 2026

Биылғы 2026 жылы «Боранбаев оқулары» 15-ші Мерейтойлық Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференциясына қатысушылардың барлығын шын жүректен құттықтаймыз. Бұл конференция биыл өнер және мәдениет білімінің қазіргі заманғы, тарихи және жаңартылған қырлары бойынша дамуы мәселелеріне, сондай-ақ өнер-білім саласындағы педагогикалық мұраларды бағалауға және Қазақстандағы үздіксіз өнер-білім жүйесін цифрлық трансформациялауға арналған.

15-ші Мерейтойлық конференцияға магистранттар, аспиранттар, докторанттар, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің мәдениет, өнер және білім салалары бойынша әртүрлі оқу бағдарламаларының оқытушылары, сондай-ақ Қазақстан мен ТМД елдерінің (Украина, Ресей) ғалымдары қатысуда.

Конференцияның мақсаты – әлемдік білім беру кеңістігінде және біздің университетімізде өзекті жоғары ғылыми, көркемдік және педагогикалық тәжірибелерді көрсету. Сондай-ақ, конференцияда қазіргі кезеңдегі ғылыми-зерттеу және білім беру инновацияларының теориялық және тәжірибелік аспектілері, білім, мәдениет және барлық өнер түрлерін дамыту мәселелері талқыланады. Болашақ магистрлер мен PhD докторанттардың ғылыми-зерттеу мүмкіндіктерін көрсету де маңызды бағыт ретінде қарастырылған.

Соңғы жылдары Қазақстандағы жоғары білім беру саласында модернизация үрдісіне негізделген ауқымды өзгерістер орын алуда. Қазіргі таңда біздің шығармашылық бағыттағы университетімізде ғылыми-интеллектуалдық және инновациялық даму функциясына ерекше мән беріліп, студенттердің өзін-өзі дамыту және кәсіби қабілеттерін жүзеге асыру үшін барлық жағдай жасалуда. Соңғы үш жыл ішінде университеттің ішкі құрылымы мен инфрақұрылымы айтарлықтай өзгерді: оқу аудиториялары ұлғайып, 1000 орындық бірегей концерттік зал ашылды, бұл барлық бағыттар бойынша оқу-тәрбие процесінің тиімділігін арттырады.

Педагогикалық мұраға деген құрмет пен назар өнер-білім жүйесінде, оның ішінде Қазақстан мұғалімдерін даярлау жүйесінде маңызды және қадірлі дәстүр болып саналады. Бұл музыкалық-педагогикалық білім беру саласындағы нәтижелі тәжірибелерді жинақтап көрсету болып табылады. Мұндай тәжірибе дәстүрлі кәсіби құндылықтарға негізделген, әрі жоғары музыкалық білім беру практикасы мен педагогикалық ғылымның тұрақты дамуы үшін қажетті.

2026 жыл Қазақстан Республикасының Президенті Қ. Тоқаевтың Жарлығымен «Цифрландыру және жасанды интеллект жылы» деп жарияланды. Университеттегі білім беру процесіне цифрлық технологияларды енгізу қазіргі таңда оқытушылар мен студенттердің күнделікті қызметінің бір бөлігіне айналды. Бұл үрдіс университеттің барлық құрылымдық бөлімшелерінің жұмысына, соның ішінде кітапханалық қор және оқу процесін ұйымдастыруға да әсер етуде.

2011 жылдан бастап өткізілген барлық конференциялардың жинақтарымен университеттің ресми сайтының «Ғылым» бөлімінде танысуға болады: https://kaznu.edu.kz/sns/boranbay_reading

«Боранбаев окулары» 15 жылдық мерейтойымен шын жүректен құттықтаймыз. Әрбір өткізілген ғылыми-тәжірибелік конференция қатысушылардың шығармашылық ізденісін дамытуға бағытталған, ал біз әрқашан сіздермен болашақта ынтымақтастықты жалғастыруға үміттіміз!

Мы рады приветствовать всех участников 15-й Юбилейной международной научно-практической конференции «Боранбаевские чтения», посвящённой в 2026 году, вопросам развития системы художественного образования в современном, историческом, обновлённом ракурсах, акцентам на достижениях художественно-педагогического наследия и обращению к цифровой трансформации казахстанской непрерывной художественно-образовательной системы.

В числе участников 15-й Юбилейной международной научно-практической конференции «Боранбаевские чтения»: магистранты, аспиранты, докторанты, преподаватели различных образовательных программ в областях культуры, искусства и образования РГУ «Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой», учёные Казахстана и стран СНГ (Украины, России).

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 будущих магистров и докторов PhD.

За последние годы в сфере высшего образования Казахстана происходят глобальные преобразования на основе процесса модернизации. На сегодня, в нашем, творческом по сути университете делается ставка на научно-интеллектуальную, инновационную функцию развития, создаются условия для саморазвития и реализации студенческой молодёжи. За последние три года университет сильно изменился внутренне, в плане реконструкции самого здания, отрадно, что увеличились учебные площади, появился уникальный концертный зал на 1000 мест и т.д., всё это позитивно влияет на успешность по всем направлениям развития вуза.

Хочется отметить, что внимание к педагогическому наследию является неотъемлемой и почитаемой традицией в художественном образовании, во всех видах искусства, в том числе, в системе подготовки казахстанских учителей. Это своего рода показ плодотворного обобщённого результата в сфере музыкально-педагогического образования, который имеет базовый статус, востребованный среди преподавателей и студентов на основе традиционных профессиональных ценностей как для самой высшей музыкально-

образовательной практики, так и для устойчивого развития соответствующего направления педагогической науки музыкального образования.

2026 год объявлен президентом К. Токаевым «Годом цифровизации и искусственного интеллекта». Внедрение цифровых технологий в образовательный процесс университета сейчас становится повседневным видом деятельности преподавателей и студенческой молодежи, отражается в работе всех структурных подразделений университета, в том числе, в библиотечном фонде и в организации учебного процесса вуза.

Познакомиться с содержанием сборников всех проведённых конференций с 2011 года можно на сайте университета в разделе «Наука»: https://kaznui.edu.kz/sns/boranbay_reading

Сердечно поздравляем с нашим 15- летним юбилеем «Боранбаевских чтений», каждая проведённая научно-практическая конференция предполагает развитие креативных возможностей в научном поиске каждого участника, а мы всегда надеемся на дальнейшее сотрудничество с Вами!

Khussainova G.A.
**FROM THE HISTORIOGRAPHY OF SCIENTIFIC SCHOOLS
OF MUSICAL-AESTHETIC AND MUSICAL-PEDAGOGICAL
STUDIES IN KAZAKHSTAN**

*Хусаинова Г.А., кандидат педагогических наук, PhD,
академик МАНПО, профессор*
**ИЗ ИСТОРИОГРАФИИ НАУЧНЫХ ШКОЛ МУЗЫКАЛЬНО-
ЭСТЕТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
НАПРАВЛЕНИЯ В КАЗАХСТАНЕ**

Музыкально-педагогическая наука по своей природе уникальное явление, она имеет богатую историю становления, свой путь развития в сфере подготовки будущих учителей музыки в Казахстане. На сегодня она приобрела инновационно-действенный характер осуществления профессиональной политики в системе университетского образования с отражением составляющих её элементов: творческой самореализации будущих учителей музыки в ходе учебно-профессиональной деятельности, влияния работодателей на сам процесс подготовки, важности внедрения дуального обучения, возможностей применения компетентностного, цифрового подходов и других современных образовательных технологий, в том числе, на достижениях имеющего место научно-педагогического наследия.

Специфика становления музыкально-педагогической науки на протяжении XX и XXI столетий в Казахстане хорошо отражена в изданной «Энциклопедии музыкально-педагогического образования Казахстана: в лицах и фактах», посвящённой 20-летию КазНУИ» и вышедшей в 2018 году (составители Хусаинова Г.А., Аргингазинова Г.Б.). В ней впервые в достаточно полном объёме продемонстрированы достижения всех 18 казахстанских вузов, осуществляющих подготовку будущих учителей музыки, в том числе, показаны достижения кадрового профессорско-преподавательского состава, наличие научных школ музыкально-педагогического направления, что, в свою очередь, позволило оценить научно-методическое наполнение казахстанской высшей музыкально-образовательной системы [1].

На сегодня профессионально-инновационное наполнение процесса подготовки будущих учителей музыки в Казахском национальном университете искусств им Куляш Байсеитовой осуществляется на базе бакалавриата, магистратуры и PhD докторантуры образовательной программы «Музыкальное исполнительство и педагогика», ранее именовавшейся «Музыкальное образование». Все возможности музыкально-педагогического образования направлены на удовлетворение многообразных культурно-образовательных запросов обучающейся творческой молодёжи, отвечающих их учебно-профессиональным потребностям на основе студентоцентрированного обучения.

На сегодня актуальными являются запросы работодателей (стейкхолдеров), требующие от будущих учителей музыки быть конкурентноспособными, владеть комплексом профессиональных компетенций, ориентированных на современный объём получаемой информации, требующий от них проявления мобильности, перманентного повышения квалификации, умений самообучаться. Это обуславливает сложность и многоаспектность происходящего процесса обновления казахстанской системы высшего музыкально-педагогического образования, которая должна быть основана на инновационных способах мышления и деятельности как преподавателей, так и обучающихся студентов.

При этом необходимо отметить применение принципа преемственности, когда знание историографии музыкально-педагогической науки Казахстана и её ярких представителей становится насущным в понимании сущности развития в целом.

Наши Боранбаевские чтения именованы благодаря Сайляу Боранбаевичу Боранбаеву - выдающемуся казахстанскому педагогу, музыкальному просветителю, сыгравшему большую роль в становлении музыкального образования и культуры Северного региона Республики Казахстан. В этом году это юбилейная конференция, она проходит с 2011 года на базе нашего университета. На семи секциях ежегодно рассматриваются актуальные вопросы, касающиеся развития науки в области культуры, искусства и художественного образования в современном мире. На пленарных заседаниях «Боранбаевских чтений» обсуждаются перспективные аспекты, вызывающие большой научно-познавательный интерес как у профессорско-преподавательского состава, так и обучающейся студенческой молодёжи, приобщающейся к науке, а практическая часть проводится в виде онлайн семинаров, онлайн мастер-классов совместно с учёными из России, Украины, Казахстана и Турции.

С позиций развития направлений казахстанской историографии художественной, в том числе, музыкально-педагогической науки необходимо отметить:

- обращение к казахской народной педагогике и этнопедагогике в трудах ученых К.Ж. Кожаметовой, Ш.Б. Кульмановой С.А. Узакбаевой;
- к музыкальным традициям средствами казахской народной инструментальной музыки и песенного творчества в трудах ученых М.Х. Балтабаева, Т.А. Кишкашбаева, Р.К.Дюсембиновой;
- к эстетическому воспитанию школьников и молодежи в трудах ученых З.Р. Ахметовой, К.Е. Ибраевой;
- к изучению казахского фольклора и музыкальной литературы в трудах ученых Т.А. Конратбаева, С.А. Елемановой;
- к исследованию изобразительно-декоративного искусства, конструированию содержания художественного образования в трудах ученых Б.А. Альмухамбетова, А.С.Смановой [1].

Неоценим вклад казахстанских ученых в разработке альтернативных программ по музыке, созданных от середины прошлого столетия до наших дней за период становления и развития Республики Казахстан:

- программа «Елім-ай», авторы: Гизатов Б.Г., Джердималиева Р.Р., Карамолдаева Г.Ж., Балтабаев М.Х.;

- программа «Мұрагер», авторы Райымбергенов А.И., Райымбергенова С.К.;

- программа «Музыка», авторы Кульманова Ш.Б., Оразалиева М.А.

За перечисленный срок необходимо отметить наличие научных школ под руководством:

- Узакбаевой Сахипжамал Аскарловны, доктора педагогических наук, профессора, ею подготовлено 17 докторов и 52 кандидата педагогических наук по специальностям 13.00.01-Теория и история педагогики, этнопедагогики; 13.00.08-Теория и методика профессионального образования, 16 магистрантов по специальности 6М10300-Педагогика и психология; [1]

- Джердималиевой Ритты Рамазановны, доктора педагогических наук, профессора, академика МАНПО, ею подготовлено 24 кандидата педагогических наук, 20 магистров искусствоведения [1].

Общеизвестно научное сотрудничество Джердималиевой Р.Р. с академиком МАНПО, доктором педагогических наук, профессором, методологом системы музыкально-педагогического образования Абдуллиным Эдуардом Борисовичем, автором учебников «Методологическая культура педагога-музыканта», «Теория музыкального образования», «Музыкально-педагогические технологии учителя музыки», «Методика музыкального образования», «Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта».



На фото среди участников ФПК при ГосЖенПУ (г.Алматы) Э.Б. Абдуллин, Р.Р. Джердымалиева, А.А. Сметова, Г.А. Хусаинова.

В нашем университете научно-педагогическое направление подготовки будущих учителей музыки возглавляет автор статьи Хусаинова Г.А., кандидат педагогических наук PhD, доцент ВАК, ею подготовлен один кандидат педагогических наук по специальности 13.00.01-Теория и история педагогики, этнопедагогики, 3 доктора PhD по образовательной программе «6D010600 - Музыкальное образование», 27 магистрантов по направлению музыкального образования и искусствоведения.

Исторически признанным лидером и основоположником научной школы музыкально-педагогического образования на территории СНГ является выдающийся музыкальный просветитель Шацкая Валентина Николаевна (1882-1978). Будучи заведующей кафедрой, деканом, заместителем, и.о.



Академик В.Н.Шацкая

директора Московской государственной консерватории, директором НИИ Художественного воспитания АПН РСФСР, В.Н.Шацкая многогранно занималась разработкой вопросов истории, теории, методики, практики музыкального обучения и воспитания подрастающего поколения, проблемой подготовки музыкально-педагогических кадров. В сферу научных интересов входили не только проблемы педагогики музыкального образования, но и эстетического воспитания детей, изданы книги по приобщению детей к различным видам искусства.

Академик Шацкая В.Н. является основоположником уникальной концепции вузовского музыкально-педагогического образования,

благодаря которой были созданы музыкально-педагогические факультеты всех вузов Советского Союза, открыта аспирантура в Москве по подготовке научных работников в области педагогики музыкального образования и общеобразовательной школы.

Благодаря появлению научной школы академика В.Н.Шацкой очень много исследователей из различных республик СССР смогли плодотворно развивать различные области музыкально-педагогической науки и музыкально-образовательной практики.

Своеобразным итогом всей жизнедеятельности выдающегося академика Шацкой В.Н. явилась монография В.А.Адищева «Академик В.Н.Шацкая. Жизнь и творчество в документах, исследованиях, воспоминаниях», изданная в Санкт-Петербурге в 2022 году [3].

так не характерно для трудоголика Шацкой! /. И вот юбилей проходил в президиуме АПН заочно / все торжество записывалось на пленку; к сожалению, в то время не было киноаппарата!/. Все выступающие обращали к юбиляру, как к присутствующей в зале. Играл Рихтер. Пел Большой детский хор Института художественного воспитания. Выступала Сан. Да все величин и не вспомнишь. А цветов!!! Дарили всех по 100 / символично! розы белые, розы красные, розы розовые и т.д. И всех по 100! После "чествования" мы / в основном, присяжные друзья! / сели в микробус, погрузили все цветы и поехали к В.Н. на Садовое кольцо. А жила она в

Из письма Л.А. Хлебниковой (моего научного руководителя), в ходе празднования 90-летнего юбилея академика В.Н.Шацкой, которая по состоянию здоровья находилась дома

Следующим представителем научной школы педагогики музыкального образования является Ветлугина Наталья Алексеевна (1909-1995), доктор педагогических наук, профессор, аспирантка В.Н.Шацкой, создатель научной школы музыкального воспитания детей дошкольного возраста, основатель системы эстетического воспитания дошкольников. Автор монографии «Художественное творчество и ребенок». Автор программ и методических пособий по эстетическому воспитанию в детском саду, программ для дошкольных факультетов педагогических институтов, «Музыкального букваря».

Ольга Александровна Апраксина (1910-1990), доктор педагогических наук, профессор, работала в НИИ художественного воспитания, затем в МГПИ им.Ленина была зав кафедрой пения и методики его преподавания, под ее руководством были подготовлены программно-методические материалы для студентов музыкальных факультет педагогических вузов, является автором 17 выпусков сборников «Музыкальное воспитание в школе», а также автор учебника «Методика музыкального воспитания в школе». На протяжении многих десятилетий была ведущим ученым методистом в СССР в области музыкального образования.

Мария Александровна Румер (1888-1981), советский педагог-методист в области музыкального образования, кандидат искусствоведения, организатор массового музыкального воспитания в СССР, особенно ритмического воспитания детей. Созданная ею методика включала широкий спектр приемов для развития личности учащихся, раскрытия их творческого потенциала, введения их в мир художественно-образного содержания музыкального искусства.

Надежда Львовна Гродзенская (1892-1974), кандидат педагогических наук, доцент, совместно с Б.Л. Яворским и Н.Я. Брюсовой участвовала в создании системы профессионального музыкального образования в Советском Союзе, «чудо-педагог». По её инициативе были открыты первые детские музыкальные школы, курсы повышения квалификации учителей музыки, работала в НИИ ХВ АПН РСФСР.

Что касается научно-педагогического наследия, особенно важными и почитаемыми являются с позиции автора статьи, воспоминания о собственном научном руководителе –Хлебниковой Людмиле Александровне (1931), кандидате педагогических наук, заведующей лаборатории эстетического и физического воспитания НИИ педагогики АПН Украины, старшем научном сотруднике по методике музыкального воспитания. Это был выдающийся музыкант-педагог, подготовившая кандидатов педагогических наук, автор статьи обучалась под её руководством в 1992-1995 годах в очной аспирантуре [2].



После защиты кандидатской диссертации в научно-исследовательском институте педагогики Академии педагогических наук Украины. Слева направо: первый оппонент, доктор педагогических наук, профессор, Национальный педагогический университет им. П. Драгоманова Г.Н. Падалка; диссертант Г.А. Хусаинова; второй оппонент, кандидат педагогических наук, Киевский национальный университет культуры и искусств Е.Г. Миронюк; научный руководитель, кандидат педагогических наук, зав. лабораторией эстетического и физического воспитания Института педагогики АПН Украины Хлебникова Л.А.

Одной из первых программ по школьному предмету «Музыка» в Советском Союзе была программа, подготовленная в НИИ художественного воспитания под руководством советского композитора, академика Д.Б. Кабалевского. В Украине её внедрение успешно проходило под руководством Л.А. Хлебниковой.



На фото Людмила Александровна совместно с Дмитрием Борисовичем Кабалевским, автором советской школьной программы «Музыка»

Людмила Хлебникова
Украина, Киев

Дмитрий Кабалевский - педагог

Судьба подарила мне 25 счастливых лет творческой дружбы с Великим Музыкантом, Педагогом, Ученым, Человеком - Дмитрием Борисовичем Кабалевским. Мне выпало счастье четверть века встречаться с ним, переписываться, готовить совместно авторские концерты, участвовать в исполнении "Реквиема" и, наконец, проверять в школе созданную им "Педагогическую симфонию" ...

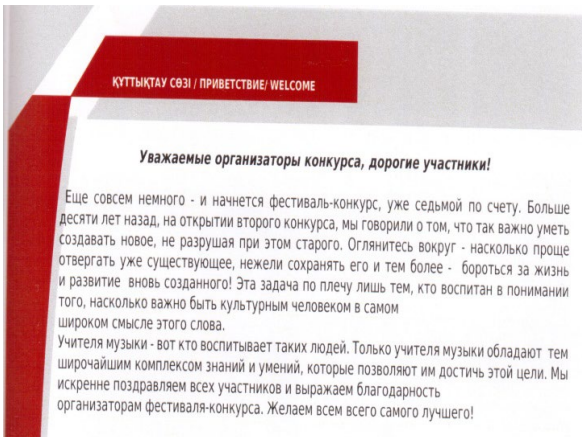
Из письма-воспоминания Л.А.Хлебниковой



*Запись на обороте
фотографии:*

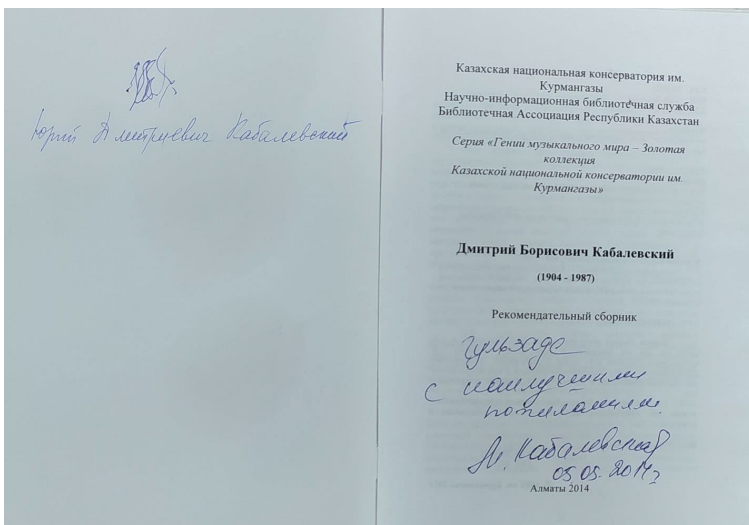
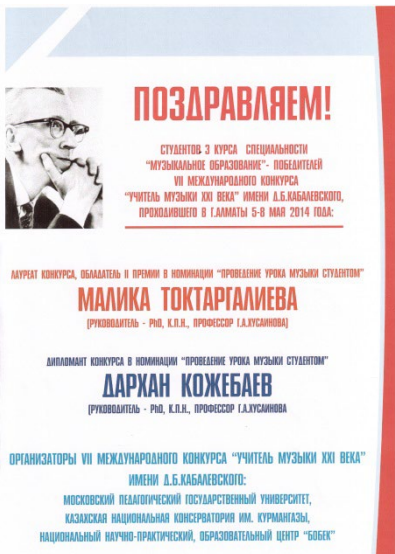
*слева направо Лия Михай-
ловна Предтеченская, я,
Д.Б. Кабалевский, Елена
Яковлевна Гембицкая. В
кабинете Д.Б. Кабалевско-
го, Москва, 70-е годы про-
шлого столетия.....*

Совместно с академиком Д.Б.Кабалевским программа «Музыка» прохо-дила апробацию с его соратниками: Предтеченской Л.М., педагогом-ученым, членом Научного совета по проблемам эстетического воспитания при АПН СССР, создателем школьного предмета «Мировая художественная культура». В том числе, Гембицкой Е.Я., советским педагогом-ученым, автором учебников по школьному предмету «Музыка».



*Обращение предсе-
дателя жюри кон-
курса «Учитель му-
зыки 21 века» имени
Д.Б. Кабалевского,
академика
Абдуллина Э.Б.*

В 2013 году впервые был проведён выездной Международный конкурс «Учитель музыки 21 века» имени Д.Б.Кабалевского в г.Алматы. Отраднo, что университет был причастен к данному международному событию музыкальнo-педагогического направления, единственными среди вузов Казахстана в нём приняли участие наши студенты специальности «Музыкальное образование» Дархан Кожебаев и Малика Токтаргалиева.



Прошло четверть века с тех пор, как в Алматы, а затем и практически во всем солнечном Казахстане началась проверка экспериментальной программы по музыке, разработанной под руководством выдающегося композитора и педагога Дмитрия Борисовича Кабалевского. Прошли десятилетия и образ Дмитрия Борисовича — светлого человека, беззаветно любящего детей, подарившего им столько замечательной музыки — вновь появился в прекрасной Алматы благодаря конкурсу «Учитель музыки XXI века» имени Д.Б. Кабалевского, который уже около пятнадцати лет проходит не только в лучших концертных залах России, в первую очередь, в Москве, а также Санкт-Петербурге, Магнитогорске, Ханты-Мансийске, но и в Украине, а теперь и Казахстане и столь любимой нами Алматы. За эти годы конкурс превратился, по признанию экс-Генерального секретаря Всемирной организации музыкального воспитания г-жи Джуди Сёнев, в один из самых представительных и авторитетных конкурсов в мире в области музыкально-педагогического образования, и снискавшего заслуженное признание.

Приветствие детей академика Д.Б.Кабалевского - Юрия Дмитриевича и Марии Дмитриевны, которые присутствовали на конкурсе «Учитель музыки 21 века» в качестве членов жюри



Юрий Дмитриевич Кабалевский
педагогика ғылымының кандидаты

Юрий Дмитриевич Кабалевский
кандидат педагогических наук

Yuri Dmitriyevich Kabalevsky
PhD pedagogical sciences



Мария Дмитриевна Кабалевская
Д.Б.Кабалевский атындағы
музыкалық мәдени-білім
орталығының директоры,
«Музыка мұғалімі» журналының
бас редакторы

Мария Дмитриевна Кабалевская
директор Музыкального культурно-
образовательного центра
имени Д. Б. Кабалевского,
главный редактор журнала «Учитель
музыки»

Maria Dmitriyevna Kabalevskaya
Director of the Kabalevsky
Musical Cultural
and Educational Center,
chief editor of the "Music Teacher"
Magazine

Мы попытались кратко, в рамках одной статьи раскрыть особенности историографии научных школ музыкально-эстетического и музыкально-педагогического направления в Казахстане. Данное направление требует дальнейшего изучения и освещения в научной среде.

Литература:

1. Қазақстанның музыкалық-педагогикалық білім энциклопедиясы: адамдар мен фактілер. ҚазҰӨУ-інің 20 жылдығына арналған. Энциклопедия музыкально-педагогического образования Казахстана: в лицах и фактах, посвящённая 20-летию КазНУИ// составители: Г.А.Хусаинова, Г.Б.Аргингазинова: Астана, КазҰӨУ, 2018. -470б
2. Гүлзада Хусаинова: Биобиблиография / Ғ.Б. Исақанова. – Нұр-Сұлтан: ҚазҰӨУ Редакциялық-баслым бөлімі, 2021. – 160 б.: сур. «Қазақстан. Өнер. Тұлға» биобиблиография сериясы.
3. Академик В.Н.Шацкая. Жизнь и творчество в документах, исследованиях, воспоминаниях: научное издание»/ сост. подг. текста предис, и примеч. В.А.Адищева- Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки.2022.-680с.

Alekseenko Elena

**ON THE 95 TH ANNIVERSARY OF T.Y.SHPIKALOVA, THE FOUNDER
OF A SCIENTIC SCHOOL IN THE FIELD OF ART PEDAGOGY**

Алексеевко Е.В.

кандидат педагогических наук, доцент

Орловского государственного университета имени И.С.Тургенева, РФ
**К 95-ЛЕТИЮ Т.Я.ШПИКАЛОВОЙ: СОЗДАТЕЛЯ НАУЧНОЙ ШКОЛЫ
В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ**

Тамара Яковлевна Шпикалова (1930-2017)- ученый-педагог, создатель научной школы в области художественной педагогики.

Безусловная преданность Т.Я.Шпикаловой традиционным ценностям, убежденность в мощном воспитательном потенциале народной культуры и искусства отразилась в ее взглядах на систему непрерывного образования: от дошкольного до вузовского. Благодаря подвижнической исследовательской деятельности Т.Я.Шпикаловой удалось привлечь широкий круг молодых преподавателей к просветительской работе в разных уголках страны и к серьезным экспериментальным исследованиям. За годы совместного творческого труда Тамара Яковлевна воспитала несколько поколений педагогов-исследователей.

Почтить память своего учителя в Москву (август 2025 г.) приехали ученые-педагоги из разных регионов России и из-за рубежа. Это ученики и последователи Т.Я.Шпикаловой из Орла, Курска, Белгорода, Великого Новгорода, Иванова, Тюмени, Москвы, Дагестана, Казахстана.

Как показали исследования и подтвердила сама жизнь, воспитание личности и формирование ее ценностных ориентаций невозможно без приобщения к российским духовным ценностям, которые нашли отражение в народ-

ных художественных традициях. Сегодня накоплен огромный опыт включения народного искусства в художественную педагогику и использование этого опыта в учебном процессе разных по статусу образовательных учреждений: от программы «Преемственность. Подготовка к школе» и УМК «Изобразительное искусство» для общеобразовательной школы (1-8классы) до программы педагогических институтов «Открытый и вариативный художественно-образовательный комплекс программ на основе русских художественных традиций», разработанной авторским коллективом под руководством Т.Я. Шпикаловой. Базовой и в названных программах является система ценностей российской культурной традиции. Задача педагога может быть сформулирована так: через освоение ценностей традиционного наследия одного или нескольких народов России (в зависимости от национально-территориальной специфики региона) показать ученику неповторимое своеобразие культуры каждого народа, который вносит свой вклад в целостность российской культуры. При этом важно выявлять общее и различное и демонстрировать на конкретных примерах, что культура каждого народа является особой формой проявления единой, общеродовой сущности человека, которая складывается в процессе многоступенчатого развития человечества.

Тамара Яковлевна Шпикалова считала, что народная культура- культура самосохранения, которая помогает побеждать на поле ментальной брани: «Нам нужно вспомнить, что значить быть русским, восстановить и развить свои культурные коды, свою идентичность, традиции, ценности». Как актуально звучит это сейчас! Воспитание патриотизма, являющегося связующей нитью разных поколений, любовь к Родине, верность героическим традициям своего народа- основа системы воспитания гражданского общества.

Наследование нравственно-эстетических ценностей родной культуры, по мнению Т.Я. Шпикаловой,-самый естественный и верный способ патриотического воспитания, воспитания чувства любви к Отечеству. «Учитель, противостоящий антикультуре, должен быть профессионально подготовлен и вооружен богатым материалом, посредством которого он может убеждать, увлекать, воспитывать и развивать лучшие черты гражданина России» (Возвращение к истокам. Народное искусство и детское творчество/ Под ред. Т.Я. Шпикаловой. М., 2000).

Педагоги, осознающие утрату новым поколением понимания жизненной ценности художественной культуры, ответственности за ее сохранение, развитие и трансляцию в будущее, со всей серьезностью подходят к выбору программно-методических материалов, обеспечивающих художественное образование школьников в целом. Одним из востребованных подходов к определению содержательной стороны образования ученики Т.Я.Шпикаловой считают приобщение молодого поколения к искусству (профессиональному и народному) и традиционной культуре России. Такой подход созвучен с требованиями Федеральной рабочей программы к предметным результатам освоения знаний области «Изобразительное искусство» в начальной школе.

Изучение искусства и культуры родного края на фоне общечеловеческих культурных ценностей и канонов –один из лучших способов ознакомления детей с народной эстетикой. По этому пути идут педагоги во многих регионах России и за ее пределами. Т.Я.Шпикалова в содружестве с учеными-

педагогами разных регионов России еще 20 лет назад разработала непрерывную художественно-образовательную систему, в которой народное искусство и традиционная художественная культура России являются системообразующим компонентом. Это позволяет развивать и реализовывать дидактические, методические, искусствоведческие подходы к формированию и развитию личности школьника и студента на национальной основе. Восстановить преемственность в развитии отечественной культуры, понять ее место в мировом культурном пространстве и найти соответствующие традициям современные новации в решении нынешних острых социально-исторических, экологических, нравственно-эстетических и других проблем может учитель, педагог, выступающий проводником духовной сути народной художественной культуры.

Кто и что может служить объектом восхищения и подражания для ребенка? Ученый и педагог Т.Я.Шпикалова считала, что это народный мастер и его творчество, современный художник –дизайнер и их творчество, высокохудожественные образцы, хранящиеся в музеях мира. И стоит прислушиваться к последователям Тамары Яковлевны, которые считают, что в произведениях народного творчества заключена биоэнергетическая информация, способная разблокировать генную память и на этой основе восстановить механизмы самооздоровления организма. Оздоровительные возможности народной художественной культуры имеют особое значение в связи с резким ухудшением здоровья российских детей. Следовательно, проблема насыщения российского информационно-образовательного пространства образами, символами русского народного и классического искусства актуальна не только для сферы художественно-эстетического воспитания, но и для других сфер общественной жизни.

Как решаются вопросы формирования ценностных ориентаций подрастающей личности, студентов и педагогов, каковы возможности дисциплин художественно-эстетического цикла в этом процессе? Участники встречи единодушно считают, что уроки изобразительного искусства и труда (технологии) формируют духовность и воспитывают патриотизм не в декларативной форме, а в процессе художественно-эстетического восприятия и воспроизведения, т.е. в собственной художественно-творческой деятельности.

Подводя итоги проделанной работы и не останавливаясь на достигнутом, коллектив ученых-педагогов, последователей школы Т.Я.Шпикаловой, на новом витке истории России осмысливает научные принципы, положенные в основу содержания действующих программ и учебников по курсу «Изобразительное искусство», и делает все для этно-художественного образования подрастающего поколения, воспитания патриотизма, для сохранения и укрепления традиционных российских духовно-нравственных ценностей.

Литература:

1. Алексеев Е.В. Народное искусство и традиционная художественная культура России- системообразующий непрерывной художественно-образовательной системы // Этнокультурная в современных образовательных организациях и учреждениях культуры: опыт, проблемы, перспективы: материалы Междунар.науч.-практ.конф. (Москва, 25 март 2017г.)

2. Шпикалова Т.Я. Модель непрерывной художественно-образовательной системы преподавания народного искусства: «школа-учреждения дополнительного образования-колледж-вуз» // Народная художественная культура и образование: матер. Всероссийской научно-практич. конференции. Шуя, 1997.

Argingazinova Culnara

MUSIC EDUCATION IN KAZAKHSTAN: PAGES OF HISTORY

Аргингазинова Г.Б.

доктор философии (PhD), ассоциированный профессор (доцент)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАЗАХСТАНА: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

В становлении и развитии системы музыкального образования в Казахстане можно выделить несколько этапов. Каждый из них отмечен изменениями ценностной значимости и содержания музыкального образования, обусловленными общественно-политическими, социально-экономическими, культурными, этнопедагогическими факторами развития общества.

Реконструкция объективной картины генезиса, выявление предпосылок, условий и особенностей становления музыкального образования в Казахстане показало, что оно восходит своими корнями к истокам казахской музыкальной культуры. В традициях казахов было обязательным передавать музыкальный, исполнительский опыт молодому поколению. Задолго до возникновения в стране музыкально-педагогической системы были выработаны проверенные веками народные этнопедагогические методы обучения музыке. Осуществляясь по системе традиционной устной школы: ұстаз-шәкірт (учитель-ученик), они развивали слуховые, визуальные, кинетические сенсорные возможности учеников, способность к импровизации, сочинительству. *Ядром музыкального обучения являлся исполнительский показ, наблюдение и подражание* [6].

Исторические, общественно-политические, социально-экономические, культурные факторы способствовали развитию системы просвещения Казахстана, к середине XIX-началу XX вв. сформировалось конфессиональное мусульманское (с VIII в.), конфессиональное православное (с XIX в.), светское (с XVIII в.) образование, возникли разные типы начальных, средних, средне-специальных (в том числе педагогических) светских учебных заведений. Сложившаяся в процессе исторического развития система школьного и педагогического образования стала фундаментом для зарождения и становления музыкального и музыкально-педагогического образования.

На первом этапе (середина XIX-начало XX вв.) в организации преподавания музыкальных предметов в учебных заведениях дореволюционного периода, существовали различия, обусловленные типом, конфессиональной, ведомственной принадлежностью школ:

- в традиционных *конфессиональных старометодных (кадемистских) мектебах и медресе изучение предметов, связанных с пением или музыкой не предусматривалось*. В то же время, формированию музыкальных способно-

стей способствовала сложившаяся особая традиция и практика мелодизированной речитации Корана, религиозных и духовных книг [7];

- в *конфессиональных новометодных (джадидистских) мектебах и медресе* элементы музыкального образования появились на рубеже XIX-XX вв. в результате развития просветительского движения джадидизма и реформы мусульманского образования. *Предмет «Музыка» стал занимать более существенное место, постепенно вводился в учебные планы, широкое развитие получило музыкальное исполнительство в виде пения в хоре, игры на различных музыкальных инструментах (скрипке, мандолине, гитаре) сольно, в ансамблях, оркестрах, в концертных выступлениях* [12];

- в *конфессиональных православных учебных заведениях* (школах грамоты, церковно-приходских школах, духовных семинариях, епархиальных училищах) преподавание «Церковно-православного пения» было *обязательным*; на него выделялось достаточное количество часов, предмет был обеспечен учебно-методической литературой, учебными программами, методическими руководствами, учебными, нотными пособиями [9];

- в *светских учебных заведениях*, подведомственных Министерству народного просвещения (аульные передвижные школы, русско-казахские инородческие, сельские, приходские, высшие начальные (городские) училища, прогимназии, гимназии) *изучение предмета «Пение» было желательным, но необязательным*, в последней четверти XIX в. дисциплина стала обязательной, вошла в учебные планы, на неё выделялось достаточное количество часов;

- к началу XX в. во *всех типах мусульманских, православных, светских учебных заведений усилилась тенденция включения уроков музыки в число обязательных дисциплин*, что стало в последующем предпосылкой и основой развития музыкального образования в Казахстане [5, с.167].

В последней четверти XIX в. в обществе возросло осознание ценности образования, движение за повышение грамотности населения, увеличение количества учащихся, числа школьных заведений, расширение перечня предметов, усложнение содержания школьного образования способствовало *развитию системы профессионального педагогического образования*, созданию педагогических учебных заведений. Педкадры готовили *учительские семинарии, учительские школы и курсы, педагогические классы гимназий, церковно-учительских, второклассных школ*. Особое внимание уделялось музыкальному образованию будущих учителей, глубоко и содержательно изучался *обязательный предмет «Пение»*, будущие учителя участвовали в коллективном хоровом, оркестровом исполнительстве, обучались игре на музыкальных инструментах во внеучебное, дополнительное время.

Музыкально-педагогическая подготовка в педагогических учебных заведениях во второй половине XIX-начале XX века заложила прочные основы для процесса становления музыкально образования в Казахстане. Основные виды музыкальной деятельности (обучение пению, теория музыки и музыкальная грамотность, игра на музыкальных инструментах, ансамблевое музицирование, педагогическая практика) легли в последующем в основу учебных планов заведений, готовивших музыкально-педагогические кадры в первой половине XX в. [1].

Следует отметить, что сложности становления музыкального образования в Казахстане были обусловлены отсутствием в дореволюционный период системы профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей и музыкантов-педагогов, полным отсутствием специальных начальных, средних, высших музыкальных учебных заведений, организаций, занимавшихся вопросами музыкального просвещения и образования.

Второй этап развития музыкального образования (первая половина XX века) обусловлен крупными общественно-политическими событиями начала XX века (социалистические революции 1905, 1917 гг., первая мировая война 1914-1916 гг.), которые оказали колоссальное влияние на историческое развитие Казахстана в XX веке, ознаменовали начало нового этапа во всех сферах жизни общества, в том числе национальной культуры, искусства, образования. Происходит коренное преобразование системы просвещения, внедрение единой трудовой школы (ЕТШ) вместо всех дореволюционных типов школ, становление советской государственной системы образования, с подчинением республиканского уровня (КазССР) общесоюзному (СССР). В сфере культуры продолжалось развитие национального песенно-инструментального искусства устной традиции, зарождались новые жанры и виды профессионального музыкального искусства (хоровая, оперная, симфоническая, оркестровая, инструментальная музыка), продолжался процесс становления общего музыкального образования, развития профессионально-педагогического образования, появлялись попытки организации начального специального музыкального образования, интенсивно развивалась культурно-массовая музыкальная деятельность [2, с. 87-88].

Идеи советской системы образования по культурному, художественно-эстетическому, всеобщему музыкальному образованию и воспитанию способствовали становлению системы общего музыкального образования. *Впервые предмет «Музыка», поставленный в один ряд с другими обязательными школьными предметами, обозначил значимость музыкального воспитания и образования для полноценного формирования личности учащегося* [8].

В 20-е годы уроки музыки велись в 1-9 классах 1 и 2 ступени ЕТШ по 2 часа в неделю; школы Казахстана занимались по унифицированным планам и программам Государственного учёного совета (ГУС) Наркомпроса РСФСР («Программы по музыке для I и II ступени семилетней единой трудовой школы» 1921 г.; «Программа по музыке» 1923 г.). Программы отразили новое видение целей, задач, содержания общего музыкального образования, основных форм, видов деятельности и методов проведения уроков музыки. Закрепилась новая структура уроков музыки с разделами: *музыкальная грамота и теория музыки, слушание, пение, игра на музыкальных инструментах, ритмика, творческая деятельность и сочинительство* [10,11].

В 20-е годы в Казахстане предпринимались попытки создания системы специального музыкального образования, в крупных городах (Оренбург, Акмолинск, Верный, Петропавловск, Кустанай) открывались частные музыкальные школы 1 и 2 ступени, народные консерватории. Однако в 1922-1923 годах большинство культурно-просветительских учреждений (музыкальные школы, народные консерватории, клубы, библиотеки, музеи, архивы) были сняты с государственного финансирования и закрыты вследствие тяжелых послед-

ствий гражданской войны, хозяйственной разрухи, страшного массового голода, бедственного финансового положения страны.

В 30-е годы в школах утвердилась предметная классно-урочная система обучения. В этот период в Казахстане сложилась тенденция, сохранившаяся почти до середины 60-х годов. В начальной школе (1-4 класс) *уроки музыки вели учителя начальных классов*, как правило, не имеющие специального музыкального образования. *Учителя-предметники, музыканты начинали вести уроки музыки только в 5-6 (7) классах*. Данная система, повторяя дореволюционные принципы преподавания в начальной школе, сохраняла *практику подготовки учителей начальных классов, обязательно включающую музыкальное обучение*. Однако она не учитывала изменение структуры и усложнение содержания разделов урока музыки, произошедшее после утверждения новых программ музыки.

Введение всеобщего музыкального образования остро обозначило проблему необходимости музыкальной подготовки учителей и развития специального музыкального (начального, среднего, высшего) и музыкально-педагогического (среднего, высшего) образования.

Положительные тенденции по обеспечению школ педагогами с профессиональным музыкальным образованием наметились после открытия музыкально-драматического техникума в Алма-Ате (1932), государственных детских музыкальных школ-семилеток в Алма-Ате (1934) и Уральске (1934), Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы (1944), открытие которых положило начало подготовке национальных музыкальных кадров в области профессионального музыкального образования.

В годы ВОВ (1941-1945 гг.) уроки музыки велись в 1-4 классах по 1 ч. в неделю (восстановление уроков музыки в 5-6 классах произошло только в 1956 г.). Эвакуация в Казахстан творческих и музыкальных деятелей, музыкантов, педагогов способствовало организации в крупных городах детских музыкальных школ (Чимкент (1942), Павлодар (1943), Усть-Каменогорск (1943), Актюбинск (1945), Петропавловск (1945), Караганда (1948), открытие в них новых специальностей, укреплению преподавательского состава [4].

Третий этап развития музыкального образования (вторая половина XX века) связан с активным развитием системы средне-специального музыкального и высшего музыкально-педагогического образования.

В 50-60-е годы в Казахстане открылись музыкальные училища: Уральское (1944), Карагандинское (1952), Семипалатинское (1955), Усть-Каменогорское (1955), Петропавловское (1957), Чимкентское (1958), Павлодарское (1958), Рудненское (1963), Темиртауское (1963).

Важнейшим событием рубежа 50-х-начала 60-х годов в Казахстане стал процесс создания системы высшего музыкально-педагогического образования. Впервые в педвузах начали открываться музыкально-педагогические факультеты для подготовки учителей по специальности «Музыка и пение». Подготовка педагогов-музыкантов с высшим образованием решала накопившиеся кадровые вопросы, повысила качество преподавания, позволила реализовать сложный комплекс задач по музыкальному воспитанию детей средствами художественной самодеятельности.

Весомый вклад в развитие музыкального образования внесла деятельность НИИ художественного воспитания Академии педагогических наук СССР (1946) по обновлению содержания и методов преподавания музыки, поиску структуры, форм, типов уроков пения, обсуждению названия (Пение или Музыка). Вышли новые программы «Музыка» (1965, 1967) с тематическим принципом построения, расширением содержания разделов слушания музыки, музыкальной грамотности, предложением альтернативных методов изучения нотной грамоты (релятивная, цифровая системы, столбца и т.д.), недостаток – отсутствие творческих заданий. Были изданы учебники «Пение» для 1-6 классов (1966-1968 гг., сост. К. Грищенко, М. Румер, А. Сергеев, В.К. Белобородова, С.С. Благообразов, А.В. Бандина, Е.Я. Гембицкая, В.А. Дышлевская, В. Корозо, К.С. Геращенко).

В Казахстане впервые началась разработка национального содержания и выпуск программ, учебников, методических, нотных пособий по музыке на казахском языке. Ключевую роль сыграл композитор, кандидат искусствоведения Б.Г. Гизатов (уч.пособие «Домбыра үйрену мектебі» (совм. с Л.А. Хамиди, 1950, 1961, 1964, 1983); учебники: «Ән әліппесі», 1 кл. (1964); «Ән сабағы», 2 кл. (1967, 1971); «Ән-музыка сабағы», 4 кл. (1981); методическое пособие для учителей «Уроки пения и музыки в школе» (1951), нотные сборники «Мектеп әндері», 1-6 кл. 7-летней шк. (1959), «Қазақтың халық әндері» (1960)). Заметный вклад внес и О.Б.Байдильдаев (учебник «Ән-музыка сабағы», сборники песен «Ел» (1965), «Бөбектер жыры» (1966)).

В 1970-1990-е годы шел процесс переосмысления содержания, целей уроков музыки как уроков искусства: появились новые программы, методические пособия (В.Н. Шацкая, М.А.Румер, Е.Я. Гембицкая, О.А. Апраксина), внедрялась музыкально-педагогическая концепция Д.Б. Кабалевского, как прогрессивная альтернатива по отношению к предыдущему этапу преподавания музыки (1981-1986). Казахстанские педагоги разработали программы, учебники, нотную литературу, фонохрестоматию, основанные на изучении казахского национального музыкального искусства (Б.Г. Гизатов, Р.Р. Джердимадиева, Г.Ж. Карамолдаева, А. Исагулова, Л.П. Мамизерова, Г.М. Саматкина, А.П. Иванов, О. Байдильдаев, А. Байментаева, Д. Атаханова и др.).

На четвертом этапе (конец XX в. по настоящее время), после обретения независимости Республики Казахстан (1991), формируется национальная модель музыкального образования. Появились программы для казахских школ «Елім-ай» (1993, сост. М.Х. Балтабаев, Т.А. Кишкашбаев, Б. Утемуратова), «Мұрагер» (1994, сост. А. Райымбергенов, С. Райымбергенова), «Музыка» для 1-2 кл. казахских школ (1996, Ш. Кулманова, Б. Сулейменова, М. Оразалиева).

Первая четверть XXI в. отмечена тенденцией создания полных учебно-методических комплексов, включающих программу, учебник, методическое руководство для учителя, хрестоматию, фонохрестоматию, рабочие тетради для учащихся (Ш. Кулманова, М. Оразалиева, Б. Сулейменова, С. Елеманова, Р. Валиуллина, А. Маханова, А. Саильянци, А. Райымбергенов, С. Райымбергенова, У. Байбосынова, А. Жайымов, Б. Исаков, Ж. Сарсенбаев и др.).

Современный этап в системе общего и специального музыкального образования Казахстана отмечен процессами модернизации и внедрения новых образовательных, мультимедийных, компьютерных технологий, междисциплинарных

ных связей, интеграцией различных видов музыкальной, творческой деятельности, широким применением компьютерных средств обучения музыке, получения и контроля знаний (музыкальные приложения, игровые музыкальные редакторы, программы-тренажеры, электронные учебники, информационно-справочные энциклопедии, тесты, викторины и др.).

Таким образом, исследование показало, что процесс формирования системы музыкального образования в Казахстане был достаточно сложным, шёл в русле общих процессов развития системы образования, тесно связанной с общественно-политическими, социально-экономическими, культурными условиями развития государства.

Литература:

1. Аргингазина Г.Б., Хусаинова Г.А., Кобозева И.С. Музыкально-педагогическая подготовка в учительских семинариях Казахстана последней четверти XIX-начала XX века. *Music Scholarship*, 2021, № 2, 101–110. DOI: <http://dx.doi.org/10.33779/2587-6341.2021.2.101-110>
2. Аргингазина Г. Б. Становление системы музыкального образования в Казахстане в первые годы советской власти // Вестник Евразийского гуманитарного института. – 2018. – №3. – С. 87-93.
3. Аргингазина Г.Б. История становления и развития музыкально-педагогического образования в Казахстане (вторая половина XIX – начало XXI века) : монография. – Астана: АСТ Полиграф, 2023. – 404 с.
4. Аргингазина Г. Б., Хусаинова Г. А. Система подготовки музыкально-педагогических кадров в Казахстане в первой половине XX века. *ПМУ Хабаршы-Вестник ПГУ. Педагогическая серия*, 2019, № 1 (122), 24-35.
5. Аргингазина Г.Б. Особенности преподавания предмета «Пение» в инородческих начальных учебных заведениях Казахстана во второй половине XIX – начале XX века // VII-е Боранбаевские чтения. Матер. межд. научно-практ. конф. КазНУИ. – Астана : ҚазҰОУ, 2018. – 504 с. – С. 46-54.
6. Жубанов А. Струны столетий. – Алма-Ата : Казгосиздат, 1958. – 394 с.
7. Имамутдинова З. А. О феномене мелодизированного чтения Корана (к проблеме музыкальной риторики сакрального текста) // Проблемы музыкальной науки. 2010. №1. – С.17-20.
8. Ковин Н.М. Пение и музыка в единой трудовой школе // В сб. Музыка в единой трудовой школе. – П-г., 1919. – С.5-8.
9. Программа для преподавания церковного пения в церковно-приходских школах. Объяснительная записка к программе церковного пения в церковно-приходских школах (1886) // Томские епархиальные ведомости. – №19. 01.10.1886. – С. 4-9. – URL: <https://www.elib.tomsk.ru/purl/1-3014/> (Дата обращения: 25.12.2025)
10. Программа по музыке: программы-минимум для ЕТШ 1-й и 2-й ступени / Подготд. Соц. Воспитания Пер. Губ. Отд. Нар. Образования. – Изд. 2-е, доп. – Петроград : Отд. Снабжения Петрогубоно, 1923. – 163 с.
11. Программы для I и II ступени семилетней ЕТШ // Наркомпрос РСФСР, Гл. упр. соцвосп. – М. : Госиздат, 1921. – 359 с. – С. 318-329
12. Раздыкова Г. М. История мусульманского образования в Казахстане. – Павлодар : Кереку, 2010. – 150 с.

*Alimtaev Nurasy
Balagazova Svetlana*

THEORETICAL FOUNDATIONS OF THE APPLICATION OF THE ACTION RESEARCH METHOD IN MUSIC LESSONS

*Алимтаев Н. Е.
Балагазова С.Т., п.ғ.к., қауымд.профессоры,
Казахский Национальный педагогический университет имени Абая
(Алматы)*

МУЗЫКА САБАҚТАРЫНДА ACTION RESEARCH ӘДІСІН ҚОЛДАНУДЫҢ ТЕОРИЯЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ

Қазіргі білім беру жүйесі жағдайында Қазақстан Республикасында музыка сабақтары бастауыш сынып оқушыларының үйлесімді дамыған тұлға болып қалыптасуында маңызды орын алады. Музыкалық білім беру тек өнер негіздерін меңгерудің құралы ретінде ғана емес, баланың рухани адамгершілік, эстетикалық және эмоциялық дамуына ықпал ететін маңызды фактор ретінде қарастырылады. Музыка арқылы оқушылар қазақ халқының ұлттық мәдениеті мен дәстүрлеріне, сондай-ақ әлемдік музыкалық мұраға жакындайды. Оқушылардың мәдени сәйкестігін қалыптастыруға және дүниетанымын кеңейтуге мүмкіндік береді.

Аталған зерттеу аясында музыкалық білім берудің мазмұны мен ұйымдастырылуын реттейтін Қазақстан Республикасының типтік және нормативтік құжаттары ерекше мәнге ие. Олардың қатарына білім беру жүйесінің жалпы мақсаттары мен қағидаттарын айқындайтын Қазақстан Республикасының «Білім туралы» заңы, сондай-ақ Қазақстан Республикасы Оқу ағарту министрлігі бекітетін бастауыш мектепке арналған «Музыка» пәні бойынша типтік оқу жоспарлары мен типтік оқу бағдарламалары жатады. Сонымен қатар Ы. Алтынсарин атындағы Ұлттық білім академиясының әдістемелік ұсынымдары музыка пәнін оқытудың заманауи тәсілдері мен оқушылардың шығармашылық қабілеттерін дамыту мәселелерін қамтитын маңызды құжаттар болып табылады. Мұғалімдер тәжірибесінде типтік бағдарламаларды іске асыруға және музыкалық білім беру сапасын арттыруға бағытталған оқу әдістемелік кешендер кеңінен қолданылады.

Музыка сабақтары бастауыш мектеп кезеңінде ерекше маңызға ие, өйткені осы жаста оқу әрекетіне қызығушылықтың негізі қаланып, тұрақты танымдық уәждер қалыптасады. Музыкалық сабақтар оқушылардың эмоциялық сезімталдығын, қиялын, шығармашылық ойлауын және қарым қатынас жасау дағдыларын дамытуға ықпал етеді. Ұжымдық ән айту, музыкалық шығармаларды тыңдау, ырғақтық кимылдар және қарапайым аспаптарда ойнау оқу үдерісінде баланың өзін белсенді қатысушы ретінде сезінуіне жағдай жасайды. Қазақ халық әндері мен дәстүрлі музыкалық аспаптарды сабақ мазмұнына енгізу бастауыш сынып оқушыларының музыкаға деген қызығушылығын арттырып, ұлттық мәдениеттің құндылығын түсінуіне мүмкіндік береді.

Қазақстанда бастауыш сынып оқушыларының музыка сабақтарына қызығушылығы қолданылатын педагогикалық тәсілдер мен оқыту әдістеріне

тікелей байланысты. Қазіргі педагогикалық тәжірибе балалардың жас және психологиялық ерекшеліктерін ескеретін белсенді және интерактивті жұмыс түрлеріне негізделеді. Эмоциялық тұрғыдан бай тапсырмалар, ойын элементтері, шығармашылық жаттығулар және цифрлық білім беру ресурстарын пайдалану оқушылардың оқу қабілетін күшейтіп, білім алу үдерісін мағыналы әрі қызықты етеді. Осыған байланысты музыкаға деген қызығушылық теориялық білімді меңгеру, сонымен қатар практикалық, шығармашылық және зерттеушілік әрекет арқылы қалыптасады.

Осы тұрғыда заманауи педагогикалық тәжірибеде білім беру үдерісін жетілдіруге бағытталған тиімді әдістерді қолдану қажеттілігі арта түсуде. Солардың бірі Action Research әдісі болып табылады. Әдіс мұғалімге өз педагогикалық тәжірибесін жүйелі түрде зерттеуге, сабақ барысында туындайтын мәселелерді анықтауға, оларды талдауға және тиімді шешу жолдарын табуға мүмкіндік береді. Музыка сабақтарында Action Research әдісін қолдану оқушылардың музыкалық қабылдауын дамытуға, шығармашылық ойлауын жетілдіруге және оқу үдерісіне белсенді қатысуына қолайлы жағдай жасайды.

Action Research әдісі музыка сабағында оқыту мен үйрету үдерісін үздіксіз жетілдіруге бағытталып, мұғалім мен оқушы арасындағы өзара әрекетті нығайтады. Бұл әдіс арқылы оқушылар музыкалық материалды тек тыңдаушы ретінде ғана емес, оны талдаушы, бағалаушы және шығармашылық тұрғыда қолдана алатын белсенді субъект ретінде қалыптасады. Сондықтан Action Research әдісін музыка сабағында қолданудың теориялық шарттарын анықтау қазіргі музыкалық білім беру жүйесінің өзекті мәселелерінің бірі болып табылады.

Action Research әдісін музыка сабағында қолдану бірнеше теориялық негіздерге сүйенеді:

1) Педагогикалық теория

Action Research әдісін музыка сабағында қолдану бірқатар педагогикалық теорияларға сүйенеді. Бұл әдістің теориялық негіздері оқушының дамуын, мұғалімнің кәсіби рефлексиясын және оқыту үдерісінің тәжірибеге бағытталуын басты назарда ұстайтын ғалымдардың еңбектерінде айқын көрініс тапқан. Атап айтқанда, Л.С. Выготский мен Джон Дьюидің педагогикалық тұжырымдамалары Action Research әдісінің мазмұндық өзегін құрайды.

Л.С. Выготскийдің мәдени-тарихи даму теориясы оқушының білім алу үдерісін әлеуметтік өзара әрекет арқылы жүзеге асатын динамикалық процесс ретінде қарастырады. Ғалым ұсынған «жақын даму аймағы» ұғымы оқушының өз бетінше орындай алатын әрекеттері мен мұғалімнің немесе тәжірибелі тұлғаның көмегі арқылы меңгере алатын мүмкіндіктері арасындағы аралықты білдіреді.

Музыка сабағында бұл теория оқушылардың музыкалық қабілеттерін дамытуда ерекше маңызға ие. Өн айту, музыканы тыңдау, ритмді сезіну немесе музыкалық шығарманы талдау барысында оқушылар көбіне мұғалімнің бағыт-бағдарын, қолдауын қажет етеді. Action Research әдісі осы қолдауды жүйелі түрде ұйымдастыруға мүмкіндік береді. Мұғалім сабақта

кездесетін қиындықтарды зерттей отырып, оқушыларға қандай деңгейде және қандай әдістер арқылы қолдау көрсету қажеттігін анықтайды.

Action Research шеңберінде мұғалім оқушының даму деңгейін бақылап, қолданылған әдістердің тиімділігін талдайды және оқыту стратегияларын жақын даму аймағына сәйкес бейімдейді. Нәтижесінде музыка сабағында оқушылардың музыкалық қабылдауы, орындаушылық дағдылары және шығармашылық белсенділігі біртіндеп дамиды.

Джон Дьюидің тәжірибеге негізделген оқыту және рефлексия теориясы

Америкалық философ әрі педагог Джон Дьюи білімді тәжірибе арқылы меңгеру идеясын ұсынған. Оның пікірінше, оқыту үдерісі оқушының белсенді іс-әрекетіне, тәжірибе жинақтауына және сол тәжірибені рефлексия арқылы түсінуіне негізделуі тиіс. Дьюи рефлексияны білімді терең меңгерудің негізгі механизмі ретінде қарастырды.

Бұл теория Action Research әдісінің негізінде жатыр, себебі әрекеттегі зерттеу «іс-әрекет – бақылау – талдау – қайта әрекет ету» циклі арқылы жүзеге асады. Музыка сабағында бұл тәсіл жаңа оқыту әдістерін, шығармашылық тапсырмаларды немесе орындау формаларын тәжірибе жүзінде сынауға мүмкіндік береді.

Мысалы, мұғалім белгілі бір музыкалық шығарманы тыңдату барысында оқушылардың қызығушылығы төмен екенін байқаса, Action Research арқылы сабақ құрылымын өзгертіп, интерактивті әдістерді қолданады. Сабақтан кейін жүргізілген рефлексия нәтижесінде алынған мәліметтер талданып, келесі сабақта тиімді тәсілдер жетілдіріледі. Осылайша Джон Дьюи ұсынған тәжірибеге негізделген оқыту қағидалары музыка сабағында нақты жүзеге асырылады.

Теориялардың Action Research әдісімен өзара байланысы

Л. С. Выготский мен Джон Дьюидің теориялары Action Research әдісінің теориялық іргетасын қалайды. Выготскийдің теориясы оқушыға бағытталған қолдаудың маңызын негіздесе, Дьюидің тұжырымдамасы мұғалімнің тәжірибесін зерттеу мен рефлексия арқылы жетілдіру қажеттігін дәлелдейді. Бұл екі теорияның сабақтастығы музыка сабағында Action Research әдісін тиімді қолдануға мүмкіндік береді.

Осы теориялық негіздерге сүйене отырып, Action Research әдісі музыка сабағында оқушылардың музыкалық қабілетін дамытуға, мұғалімнің кәсіби құзыреттілігін арттыруға және оқу үдерісінің сапасын жақсартуға бағытталған тиімді педагогикалық тәсіл ретінде қарастырылады.

2) Психологиялық теория

Action Research әдісін музыка сабағында қолдану тек педагогикалық емес, сонымен қатар психологиялық теорияларға да сүйенеді. Музыкалық білім беру үдерісі оқушылардың эмоциялық күйімен, ішкі уәждемесімен және шығармашылық белсенділігімен тығыз байланысты. Осы тұрғыдан алғанда, оқушылардың мотивациясын арттыру және эмоциялық интеллектіні дамыту теориялары Action Research әдісінің психологиялық негізін құрайды.

Баланың мотивациясын арттыру теориясы

Оқушының оқу іс-әрекетіне деген қызығушылығы мен ішкі мотивациясы білім сапасының негізгі көрсеткіштерінің бірі болып табылады. Бұл бағытта А. Маслоудың қажеттіліктер иерархиясы теориясы мен Э. Деси мен Р.

Райанның өзіндік детерминация теориясы ерекше маңызға ие. Аталған ғалымдар оқушының белсенділігі мен шығармашылық іс-әрекеті оның ішкі қажеттіліктері мен қызығушылығына тікелей байланысты екенін дәлелдеген.

Музыка сабағында мотивация оқушылардың ән айтуға, музыканы тыңдауға, талдауға және орындауға деген ықыласынан көрінеді. Алайда дәстүрлі сабақтарда барлық оқушының қызығушылығын бірдей деңгейде ұстап тұру әрдайым мүмкін бола бермейді. Осы жағдайда Action Research әдісі мұғалімге оқушылардың қызығушылық деңгейін зерттеуге, мотивацияның төмендеу себептерін анықтауға және оны арттырудың тиімді жолдарын табуға мүмкіндік береді.

Мұғалім Action Research аясында түрлі әдістерді (топтық жұмыс, шығармашылық тапсырмалар, импровизация, рефлексия) тәжірибе жүзінде сынап, олардың оқушылар мотивациясына әсерін талдайды. Нәтижесінде оқушылардың сабаққа деген қызығушылығы артып, музыка сабағындағы белсенділік пен шығармашылық әрекет күшейеді.

Эмоциялық интеллект теориясы

Эмоциялық интеллект теориясы тұлғаның өз эмоциясын және өзгенің эмоциясын түсіну, басқару және оларды іс-әрекет барысында тиімді пайдалану қабілетін сипаттайды. Бұл ұғымды ғылыми айналымға енгізген П. Сэловей мен Дж. Майер, ал оны кеңінен дамытқан Д. Гоулман эмоциялық интеллекттің оқу үдерісіндегі маңызын ерекше атап өткен.

Музыка сабағы эмоциялық тәжірибеге негізделген пән болғандықтан, оқушылардың эмоционалды қабылдауы мен сезімдік реакциясы маңызды орын алады. Музыканы тыңдау, орындау немесе талдау барысында оқушылар түрлі эмоциялық күйді бастан кешіреді. Мұғалім осы эмоциялық жағдайды ескермей, тек техникалық дағдыларға көңіл бөлген жағдайда сабақтың әсері төмендеуі мүмкін.

Action Research әдісі мұғалімге оқушылардың эмоциялық реакцияларын бақылауға, сабақ барысындағы эмоционалды ахуалды талдауға және қажет болған жағдайда оқыту әдістерін түзетуге мүмкіндік береді. Мысалы, музыкалық шығарманы тыңдату кезінде оқушылардың эмоциялық қатынасы төмен болса, мұғалім келесі кезеңде көрнекілік, қозғалыс элементтері немесе шығармашылық тапсырмалар қосу арқылы сабақты жетілдіре алады.

Осылайша Action Research әдісі эмоциялық интеллект теориясымен өзара байланыса отырып, музыка сабағында оқушылардың эмоционалды қатынасын жақсартуға, өзін-өзі білдіру қабілетін дамытуға және сабақтың психологиялық жайлылығын қамтамасыз етуге ықпал етеді.

Психологиялық теориялардың Action Research әдісімен сабақтастығы

баланың мотивациясын арттыру және эмоциялық интеллект теориялары Action Research әдісінің психологиялық негізін құрайды. Бұл теориялар мұғалімге оқушының ішкі күйін, қызығушылығын және эмоциялық тәжірибесін ескере отырып, оқыту үдерісін жетілдіруге мүмкіндік береді. Action Research әдісі арқылы музыка сабағы оқушы үшін эмоционалды жағымды, қызықты және шығармашылыққа бағытталған ортаға айналады.

3) Педагогикалық практика

Action Research әдісі сабақтағы нақты проблемаларды анықтап, тиімді шешімдер енгізуге мүмкіндік береді. Бұл әдіс мұғалімге өз сабақтарына сыни

көзбен қарауға және оқушылардың қажеттіліктеріне бағытталған өзгерістер жасауға көмектеседі. Мысалы, бастауыш сыныпта музыкалық тапсырмаларға қызығушылық төмендеген жағдайда мұғалім жаңа ойын элементтерін немесе топтық жобаларды сынай алады. Action Research мұғалімге оқушылардың мотивациясын арттыруға, олардың белсенділігін қадағалауға және сабақ үрдісін жетілдіруге мүмкіндік береді.

Әдістемелік цикл:

1. Мәселені анықтау – Сабақтағы проблеманы немесе оқушылардың қиындықтарын айқындау. Мысалы, музыкалық сабақта белгілі бір тақырыпқа қызығушылықтың төмендігі.

2. Жоспарлау – Жаңа әдістерді енгізу жоспарын жасау. Мысалы, сабаққа интерактивті ойындар, топтық жобалар немесе көрнекі құралдарды қосу.

3. Қолдану – Жоспарланған әдістерді сабақта тәжірибе жүзінде іске асыру.

4. Бақылау – Оқушылардың әрекетін, қызығушылығын және сабаққа қатысу белсенділігін бақылау.

5. Талдау және түзету – Нәтижелерді бағалау, сабақ әдісін жетілдіру, қажетті түзетулер енгізу.

Ғалымдардың тәжірибелері:

– Дональд Шон (Donald Schön) педагогикалық зерттеулерде практикалық әрекетті «reflection-in-action» арқылы талдауды ұсынған. Ол мұғалімнің сабақ кезінде өз әрекеттерін бағалап, өзгерістер енгізуін қолдайды.

– Курт Левин (Kurt Lewin) Action Research әдісінің негізін қалаушы ретінде танымал. Ол әлеуметтік тәжірибелерде циклді әдістемені қолданған, яғни жоспарлау – әрекет – бақылау – түзету кезеңдерін жүйелі түрде жүргізуді ұсынған.

– Джон Стэнли (John Elliott) педагогикалық практикада Action Research әдісін қолдану арқылы оқушылардың оқу мотивациясын арттыруға бағытталған эксперименттер жүргізген. Мысалы, бастауыш сыныпта шығармашылық тапсырмаларды ойын формасына енгізгенде қызығушылық айтарлықтай артқаны байқалған.

Осылайша, Action Research мұғалімдерге сабақтағы проблемаларды нақты анықтап, жаңа әдістерді сынау және жетілдіру үшін ғылыми тұрғыдан жүйелі тәсіл береді.

Action Research әдісін қолданудың практикалық мысалдары

1. Ырғақтық ойындар арқылы қызығушылықты арттыру

Мұғалім сабақта ырғақтық ойындарды қолданады, мысалы, әр топқа музыкалық ырғақты қайталау немесе қарапайым барабандық элементтерді орындау тапсырмаларын береді. Сабақ барысында оқушылардың белсенділігі бақыланады: кім қаншалықты қатысып, қаншалықты ынталы екенін тіркейді. Кейін мұғалім қай ойын элементтері оқушылардың қызығушылығын арттырғанын талдайды және келесі сабаққа тиімді тәсілдерді енгізеді. Бұл әдіс оқушылардың музыкалық ырғақты қабылдауын, топта жұмыс істеу қабілетін және шығармашылық белсенділігін арттырады.

2. Музыкалық тапсырмаларға бейнелеу элементін қосу
Бұл әдісте оқушылар музыканы тыңдай отырып, өз эмоцияларын сурет немесе графикалық бейнелер арқылы көрсетеді. Мұғалім әр оқушының шығармашы-

лық белсенділігін бағалайды, қай тапсырмалар оқушыларға жеңіл, қайсысы күрделі екенін анықтайды. Алынған ақпарат негізінде сабақтағы топтық немесе жеке тапсырмалар қайта ұйымдастырылады. Мұндай тәсіл оқушылардың эмоционалды қабылдауын дамытуға, музыканы түсіну деңгейін көтеруге және шығармашылық ойлауын ынталандыруға көмектеседі.

3. Импровизациялық вокал мен қозғалыстық жаттығулар. Мұғалім сабақ барысында әртүрлі импровизация әдістерін қолданады: вокалдық жаттығулар, қозғалыспен музыканы көрсету, ән немесе музыкалық фразаларды өздігінен құру. Оқушылардың әрекеттері мен белсенділігі мұғалім тарапынан бақылауда болады. Нәтижелерді талдау арқылы тиімді әдістер жүйеленеді және сабаққа тұрақты енгізіледі. Бұл тәсіл оқушылардың шығармашылық қабілетін, музыкалық сезімін және өзіндік өрнектері арқылы өзін-өзі көрсету дағдыларын дамытуға бағытталған.

Практикалық қолданудың статистикалық көрінісі:

<i>№</i>	<i>Әдіс</i>	<i>Қолдану сипаттамасы</i>	<i>Қолданудың нәтижесі</i>	<i>Түзету/келесі қадам</i>
1	Ырғақтық ойындар	Сабақта ырғақтық ойындар қолдану, белсенділікті бақылау	Белсенділік 30% артты, сабаққа қызығушылық жоғарылады	Келесі сабаққа ойындарды топтық және жеке тапсырмаларға бейімдеу
2	Музыкалық тапсырмаларға бейнелеу элементін қосу	Оқушылар музыканы тыңдап, эмоцияларын сурет арқылы көрсету	Шығармашылық белсенділік 25% артты	Топтық тапсырмаларды көбейтіп, кері байланысты күшейту
3	Импровизациялық вокал мен қозғалыстық жаттығулар	Әртүрлі импровизация әдістерін қолдану, нәтижелерді бағалау	Белсенділік пен ынта 35% өсті	Тиімді әдістерді жүйелендіріп, сабақ жоспарына енгізу

Осылайша музыка пәнін оқыту тәжірибесінде Action Research әдісін қолдану білім беру сапасын арттырудың тиімді құралы болып табылады. Аталған әдіс мұғалімге өзінің педагогикалық қызметін мақсатты және жүйелі түрде талдауға, әдістемелік тәжірибелерді жоспарлап жүзеге асыруға, сондай-ақ олардың оқу нәтижелері мен оқушылардың эмоциялық жай күйіне ықпалын бағалауға мүмкіндік береді. Үздіксіз бақылау, рефлексия және қолданылатын оқыту тәсілдерін түзету музыка сабақтарының мазмұны мен формаларын оқушылардың жас және жеке ерекшеліктеріне икемді түрде бейімдеуге жағдай жасайды.

Action Research әдісін пайдалану нәтижесінде музыка сабақтары практикалық бағыттағы және шығармашылық сипаттағы сабақтарға айналады. Бұл оқушылардың танымдық қызығушылығының артуына және оқу үдерісіне белсенді қатысуына ықпал етеді. Оқушылар пассивті тыңдаушы рөлінен белсенді музыкалық іс әрекетке қатысушы деңгейіне көтеріліп, бастапқы, дербестік және шығармашылық тұрғыдан өзін өзі көрсету қабілеттерін танытады. Олардың музыкалық қабылдауын, орындаушылық дағдыларын және шығармашылық ойлауын дамытуға оң әсерін тигізеді. Демек, Action Research әдісін музыка сабағында енгізу мұғалімнің педагогикалық қызметінің тиімділігін арттырып қана қоймай, оқушылардың оқу үлгерімін, белсенділігін және шығармашылық қабілеттерінің тұрақты дамуына қолайлы жағдай қалыптастырады. Аталған әдісті қазіргі заманда музыкалық білім беру жүйесінде, әсіресе бастауыш мектеп деңгейінде қолданудың орынды әрі болашағы зор екенін дәлелдейді.

Әдебиеттер:

1. Абрамов В. Я., Песталоцци И. Г. Его жизнь и педагогическая деятельность. – СПб.: Типолитография и фототипия В. И. Штейна, 1893. – С. 53–59.
2. Выготский Л. С. Психология развития. – М.: Педагогика, 1984. – 368 с.
3. Давыдов В. В. Проблемы развивающего обучения: опыт теоретического и экспериментального психологического исследования. – М.: Педагогика, 1986. – 239 с.
4. Данилов М. А. Основы методов обучения: учебное пособие. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2005. – 224 с.
5. Дьюи Дж. Опыт и образование. – М.: Просвещение, 1991. – 312 с.
6. Коменский Я. А. Великая дидактика. – М.: Педагогика, 1982. – Т. 1. – 656 с.
7. Нұркенова А. Action Research әдісін бастауыш сыныптарда қолдану тәжірибесі. – Алматы: Білім, 2020. – 142 б.
8. Қазақстан Республикасында білім беруді дамытудың 2011–2020 жылдарға арналған мемлекеттік бағдарламасы: Қазақстан Республикасы Президентінің 2010 жылғы 7 желтоқсандағы № 1118 Жарлығымен бекітілген. – Астана, 2010.
9. Қазақстан Республикасында білім беруді және ғылымды дамытудың 2016–2019 жылдарға арналған мемлекеттік бағдарламасын бекіту туралы: Қазақстан Республикасы Президентінің Жарлығы. – Астана, 2016.
10. Қазақстан Республикасы «Білім туралы» Заңы. – Астана, 2007. – 17 шілде (2016 жылғы толықтыруларымен).

*Комаровская Оксана, Миропольская Наталия,
Власова Валерия, Ничкало Светлана,
Украина Ұлттық педагогикалық ғылымдар академиясының
Педагогика институты жанындағы
Өнер білім беру бөлімі*

**ӨНЕР ТЕРАПИЯСЫ ЖӘНЕ ӨНЕР ПЕДАГОГИКАСЫ:
ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ ӘЛЕУМЕТТІК-МАДЕНИ ШЫНАЙЫЛЫҚ
ЖАҒДАЙЫНДАҒЫ УКРАИНА БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНІҢ ӨЗЕКТІ
МӘСЕЛЕЛЕРІ**

*Komarovska Oksana, Myropolska Natalia,
Vlasova Valeria, Nychkalo Svitlana,
the Department of Arts Education at the Institute of Pedagogy
of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine*

ART THERAPY AND ART PEDAGOGY: CURRENT ISSUES OF UKRAINIAN EDUCATION IN CONTEMPORARY REALITIES

The article reflects selected results of the research conducted by the Department of Arts Education at the Institute of Pedagogy of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine. The relevance of this study arises from the demand for aesthetic-therapeutic correction of children's emotional states, considering Ukraine's current situation. Consequences of the Russian Federation's military aggression against Ukraine in February 2022 include children's loss of close relatives, homes, forced displacements (including abroad), difficult adaptation to new environments, disruption of habitual communication patterns, and more.

One of the most severe consequences requiring systematic intervention by educators in collaboration with psychologists involves emotional traumas, stresses, and pre-depressive states. The urgent issue involves developing optimal methods and technologies for interacting with war-affected children, most of whom can study arts primarily in digital formats. The digital environment of artistic communication also determines new applications of traditional art-therapeutic technologies.

As known, the term "art therapy" in the context of psychocorrection based on art was first used by British artist Adrian Hill in the 1940s. Earlier, American scholar Margaret Naumburg provided scientific justification for art therapy as a combination of visual arts and psychotherapy [2; 4].

Ideas of self-expression through art, first implemented by artists and later conceptualized in scientific discourse at the beginning of the 20th century, were linked to plastic self-expression in free dance (Isadora Duncan, Loie Fuller), eurythmics research (Emile Jaques-Dalcroze), aesthetics of the human body (François Delsarte), and others. Among prominent authors of contemporary art therapy research is American scholar Cathy Malchiodi [1], who emphasizes the communicative function of artistic creativity.

In Ukraine, art therapy in connection with arts pedagogy is at an active stage of formation (O. Voznesenska, I. Malashevskaya, L. Mova, H. Poberezhna, V. Ruban, O. Soroka, T. Strogala, et al.).

Drawing on generalizations of achievements, the article's authors formulate the following foundational ideas in their pedagogical research:

- 1) The influence of art on the individual rests on artistic cognition, which involves multilevel artistic communication. The optimal format is interpersonal communication among subjects of the educational process; it proves effective for applying art-therapeutic technologies.

- 2) The artistic-figurative emotional nature of art enables its capacity to evoke cathartic activity in the individual, ensuring the effectiveness of art-pedagogical self-knowledge.

3) Each type of art and artistic activity in which students immerse themselves has a specific nature. Accordingly, the specific art-therapeutic potential of each type of art and students' artistic activity must be considered.

4) The shift of the educational process to a virtual format during the war amplifies the importance of the digital artistic-educational environment, influencing the transformation of traditional art-therapeutic techniques.

5) In Ukraine's contemporary wartime realities, the effectiveness and demand for Ukrainian art from past eras and modernity increase. Primarily, these are works related to Ukrainian history, traditions, etc. Such works actualize Ukrainians' victorious experiences, shape a positive image of their country in the consciousness of the younger generation, foster a confident outlook on the future, and help overcome negative emotional states.

From 2022 to 2025, the teaching community was periodically asked to outline the most acute problems in the arts sector to objectify the issue of art-therapeutic assistance for students. Since the start of the full-scale war, the proportion of respondents mentioning the problem rose from 3.2% in May 2022 to 44% in November 2025. This concerns children's declining motivation to learn, loss of novelty perception, poor mood, and severe fatigue. The number of children of various ages needing such assistance substantially increases, as does teachers' own resource depletion for self-recovery [8].

During the full-scale war, psychologists developed numerous approaches, techniques, and exercises (both group and individual), without excluding purely medical aid. Studying normative experiences of art-pedagogical technologies in Ukraine's educational field (Civic Commission on Human Rights in Ukraine, WHO Ukrainian branch; Public Organization "Art Therapy Association"), works by Ukrainian (O. Bernadska, O. Voznesenska, I. Dudchak, O. Drevitska, A. Koval, H. Lokarieva, Yu. Svystunov, O. Sknar, N. Khamitov, H. Shchur, et al.) and foreign scholars (Edith Kramer, Margaret Naumburg, Judith Rubin) shows that this process must occur under the supervision of a therapist acting as director of art-therapeutic sessions. Psychologists group children's stress reactions into three categories: intrusive (memories, thoughts, sounds, smells intruding without volition); avoidance (efforts to "push away" memories, avoid thinking about them, or steer clear of reminiscent objects); physiological (arousal, experiences on the verge of breakdown).

The inseparability of art-therapeutic aid from medical therapy necessitates distinguishing ethically applicable techniques specifically in pedagogy. Thus, art therapy and art pedagogy must be differentiated. Not coincidentally, arts education specialists developing art therapy aspects seek additional qualifications as psychologists and art therapists. Meanwhile, psychotherapists using art for psychological support of children draw on knowledge and experience from arts specialists (Yu. Zhdanovych, I. Malashevska, T. Strogan, et al.).

"Art-therapeutic technologies" should be understood as a complex of techniques using elements of artistic practices outside purely artistic activity/art education, primarily in psychotherapy, for correcting or preventing stresses, pre-depressive states, consequences of psychological traumas (currently war-related), and positively influencing psycho-emotional states. In arts pedagogy, art-therapeutic techniques can target children's emotional states—to prevent persistent anxiety, restore emotional stability after stresses or personal losses, etc.—provided

teachers receive special training and collaborate with certified medical professionals, art therapists, and psychotherapists.

In contrast, "art-pedagogical technologies" pertain directly to the context of art cognition and engaging students in various artistic activities to acquire skills and experience in self-knowledge and self-correction of emotional states through perceiving works of different arts, diverse activities and communication, and guiding the child toward conscious choice of such activities for self-reliance [6].

Through surveys of arts teachers and instructors at children's art schools regarding their views on the most acute problems in arts education, an analysis was conducted of arts teachers' readiness to apply art-pedagogical technologies in Ukraine's educational field when working with war-affected children. It emerged that nearly 50% of arts teachers apply art-therapeutic techniques (by their definition). However, examples of such "exercises" indicate situational, non-systematic application. Nevertheless, this fact itself evidences teachers' aspiration to find effective ways to help children.

A spring 2025 survey of over 2,000 adolescents and high school students across Ukraine aimed to identify priorities in turning to specific types of artistic activity during emotional tension versus elevated moods, joy, etc. Trends revealed: in emotional tension, students most often turn to listening music, drawing, watching favourite films; in joyful elevation, feelings are expressed mainly through singing, solo dancing.

The digital artistic-educational environment, increasingly integrated into education, is specified as an integral complex of digital tools, platforms, and technologies, supplemented by specialized multimedia means and methods activating creative potential in visual, auditory, and kinesthetic forms. Its application mobilizes the child's internal resources, supports emotional resilience, and reduces stress levels. With competent use, such an environment proves safe, inclusive, and conducive to self-knowledge, reflection, and overcoming personal difficulties through artistic interaction [7].

In revealing the art-pedagogical potential of musical art and musical activity, emphasis falls on the abstract intonational nature of musical sound and music's ability to model the flow of listeners' and performers' emotions and experiences in real time—thus its direct impact on the individual's emotional sphere [3; 8; 10].

The art-pedagogical potential of theatrical art traces to ancient Greece's recognized cathartic value of theater as liberation from human fears and resolution of life's contradictions. A relatively new theater variant—audiovisual art—emphasizes the qualitative aspect of the word, particularly approximating art-therapeutic effects: a voice in the ether captivates the listener, offering escape from banality and organic participation in a story through empathy and personal sensitivity. Immersing a child in the practical mastery of audiovisual art, stressing word expressiveness and intonational subtexts, enhances the effect [9].

Visual art has always expressed emotions, feelings, cultural memory, and individual traits. Research shows it retains this role in digital space while expanding interaction methods. Through digital environments, schoolchildren can not only contemplate a work but immerse deeply in its context: zoom, explore details, compare styles, create interpretations using digital tools. Such opportunities transform

arts education into a dynamic process where the teacher moderates creative experience, and the student becomes an active participant in creative search.

Architecture, as spatial art, unveils its art-pedagogical potential vividly in digital environments. Via 3D modeling, virtual tours, and visualizations, deeper comprehension of spatial solutions, proportions, light-shadow effects, and construction logic becomes possible. Virtual reality allows literally "entering" architectural space, sensing its scale and form. This creates a new quality of learning experience, where architectural art "comes alive," becoming more accessible and comprehensible.

The art-pedagogical/art-therapeutic potential of digital audiovisual arts (video art, digital animation, media collage, sound design, interactive and digital installations) lies in enhanced opportunities for modern children to self-express, emotionally release, and restore reality control. Emotional rehabilitation in digital format—working with video, sound, light—helps children transfer internal experiences into creative form, creating images of their experience instead of reliving it. Sound effects, colors, rhythms can recreate emotional states, enabling awareness and processing of fear, loss, hope. Self-esteem and sense of personal power rise through mastering digital tools (editing, animation creation, digital drawing), fostering competence and creative capability. Transforming traumatic experience into artistic image forms new positive identity—the child sees themselves not as victim but creator [5].

Thus, alongside interpersonal communication challenges, digital environment advantages must be leveraged in realizing art-pedagogical potential of various arts and artistic activities. Collective digital projects aid communication recovery: creating short films, animations, or visual stories stimulates collaboration, trust, mutual support; visual and sound means allow wordless expression, crucial for those finding it hard to verbalize experiences.

The emphasized Ukrainocentrism in using artworks in education proves vital for restoring emotional balance in war-affected children, orienting art cognition toward positive future outlook for Ukraine and children of various ages, developing critical artistic thinking and value orientation in digital arts information. Scholars, textbook authors, etc., currently devote heightened attention to this aspect.

The use of the most outstanding works of Ukrainian art of various types, along with the revival of forgotten names of Ukrainian artists, inspires students to gain a deeper understanding of their traditions and motivates them to preserve and protect the heritage of their own culture.

Prerequisites for addressing the issue are embedded in state educational standards for primary, basic secondary, and profiled secondary education. Expected arts learning outcomes include developing students' abilities to identify and regulate their emotional states via art, recognize emotions from perceiving works, consciously select artistic-creative activities for self-correction, etc.

References:

1. Malchiodi, Cathy. 2012. *The Handbook of Art Therapy*. 2nd ed. New York: The Guilford Press. 480 p. <https://www.guilford.com/books/Handbook-of-Art-Therapy/Cathy-Malchiodi/9781609189754>
2. Rubin, Judith A. 2016. *Approaches to Art Therapy: Theory and Technique*. New York; London: Routledge. 511p.

- <https://www.scribd.com/document/662466734/Judith-Aron-Rubin-Approaches-to-Art-Therapy-Theory-and-Technique-Routledge-2016>
3. Viatokha, I., Obolenska, M., Kaplun, T., Vlasova, V., & Mazepa, T. (2025). The Impact of Music on Emotional State and Mental Health in the Context of Modern Socio-Cultural Realities. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 7(SI1), 159–176 <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.159> ;
 4. Біда О. Різні підходи до визначення арт-терапії. *Педагогічний часопис Волині*. №4 (11). 2018. С. 14–17. (Bida Olena. Different approaches to determination of art-therapy. *Pedagogical Journal of Volyn*. No 4 (11). 2018. С. 14–17) <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/15891/1/14-19.pdf>
 5. Енциклопедичний словник з арт-терапії : [за ред. О.Л. Вознесенської, О.М. Скарп] / О. Бреусенко-Кузнецов, О. Вознесенська, Л. Галіцина, Ю. Гундertaйло, О. Деркач, Л. Мова, О. Науменко, В. Савінов, М. Сидоркіна, О.Скарп. К.: Золоті ворота, 2017. 235 с. (Encyclopedic Dictionary of Art Therapy: [ed. by O. L. Voznesenska, O. M. Skñar] / O. Breuseneko-Kuznetsov, O. Voznesenska, L. Galitsyna, Yu. Gunder tailo, O. Derkach, L. Mova, O. Naumenko, V. Savinov, M. Sydorkina, O. Skñar. Kyiv: Zoloti Vorota, 2017. 235 p.). http://mediaosvita.org.ua/wp-content/uploads/2020/07/Entsyklopedychnyj-slovyk-maket-pdf.io_.pdf
 6. Жданович, Ю. М. Елементи арттерапії у роботі педагогів. *Мистецтво та освіта*. 2024. № 3(113), С. 45–50. (Yuliia Zhdanovych. School of Art Therapy and Spiritual Development, Kyiv, Ukraine. *Art and Education No.3(113)*. P.45-50) [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3\(113\)-45-50](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3(113)-45-50)
 7. Кремень В. Г., Биков В. Ю., Ляшенко, О. І. Науково-методичне забезпечення цифровізації освіти України: стан, проблеми, перспективи. *Вісник Національної академії педагогічних наук України*, 2022. Вип. 4(2). С. 1–49. DOI: <https://doi.org/10.37472/v.naes.2022.4223> (Kremen V. G., Bykov V. Yu., Lyashenko O. I. Scientific and methodological support for the digitalization of education in Ukraine: state, problems, prospects. *Bulletin of the National Academy of Educational Sciences of Ukraine*. 2022. No. 4(2). P. 1–49)
 8. Комаровська О.А. Реалії сучасної мистецької освіти (за результатами опитування педагогічної спільноти). *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді : зб. наук. праць*. Інститут проблем виховання НАПН України. Київ, 2022. С.179-189. (Oksana Komarovska. Realities of Modern Art Education (According to the Results of the Teaching Community Survey). *Theoretical and Methodical Problems of Children and Youth Education*. Vol. 26 No. 1 (2022). P.179-189. <https://doi.org/10.32405/2308-3778-2022-26-1-179-189>)
 9. Мировпольська, Є. В., Мировпольська, Н. Є. Інтеграція аудіальної театральної комунікації в урок мистецтва. *Мистецтво та освіта*. 2024. № 1, С. 46–49. (Evgenia Myropolska, Natalia Myropolska. Integration of audio theatrical communication in the art lesson. *Art and Education No. 1(111)* (2024). P.46-49) [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-1\(111\)-46-49](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-1(111)-46-49)
 10. Строгаль Т.Ю. Музична терапія в українському освітньому просторі: досвід та перспективи становлення. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2017. Вип. 23. С. 7-11. (Strohal T. Yu. Music therapy in the Ukrainian educational space: experience and prospects of formation. *Scientific Journal of NPU named after M. P. Drahomanov. Series 14: Theory and Methods of Artistic Education*. 2017. No. 23. С. 7-11). http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2017_23_4.

Bai Huaiwen, Amanzholov Seytkali
**METHODOLOGY OF TEACHING FINE ARTS TO
CHINESE SCHOOLCHILDREN ACCORDING
TO THE RUSSIAN EDUCATION SYSTEM**

Бай Хуэйвэнь
аспирант

ФГАОУ ВО «Государственный университет просвещения», г.Москва, РФ
Аманжолов С. Э.

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

**МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКИХ ШКОЛЬНИКОВ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ
ПО РОССИЙСКОЙ СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ**

Художественное образование в китайских школах развивалось на основе западных методов обучения, при этом реализм и креативность оказали на него значительное влияние. В последние годы китайское художественное школьное образование активно перенимает педагогический опыт российской системы, одновременно наследуя и совершенствуя собственные образовательные традиции.

В настоящее время Министерство образования и науки РФ оставило за собой право только проводить экспертизу учебников и давать соответствующий гриф. Что касается программных направлений, то здесь - полная свобода выбора. Однако степень ответственности учителя очень велика, ибо образовательный стандарт четко определяет систему требований к преподаванию изобразительного искусства в школе. Каждая программа, безусловно, содержит в себе систему ценностей и освещает путь к конкретной цели. Хотя цель, по существу, у всех одна - дать школьникам хороший потенциал знаний в области художественной культуры, духовных и нравственно-эстетических ценностей; показать ориентиры высокого искусства; развить чувство красоты и гармонии. [2, с. 149]

В настоящее время уроки искусства в китайских школах в основном делятся на три категории: базовые курсы, курсы, основанные на исследовательском подходе, и курсы углубленного изучения. Базовые курсы требуют от учителей помощи ученикам в своевременном выполнении соответствующих заданий по искусству. Курсы, основанные на исследовательском подходе, побуждают учеников изучать искусство за пределами установленной учебной программы, например, посещать художественные музеи и исследовать исторические места. Курсы углубленного изучения охватывают более широкий спектр информации об искусстве, включая поощрение учеников к изучению и созданию традиционного китайского искусства.

Все три типа курсов могут способствовать развитию эстетического восприятия учащихся средних классов, повысить их интерес к изучению, улучшить их способности в оценке искусства.

Методика как искусство преподавания состоит в том, что учитель должен уметь правильно подойти к ученику, сразу увидеть, в чем он нуждается, и вовремя оказать ему помощь. Изложение учебного материала должно быть простым и ясным. Более того, задача учителя состоит в том, чтобы сложные понятия раскрыть перед учениками в наиболее простой и доступной форме [3, с. 8].

Учителя прививают ученикам любовь к искусству. Широкий спектр произведений искусства, как форма визуального выражения, предоставляет ученикам средней школы богатый источник вдохновения для художественного восприятия. Педагоги помогают ученикам средней школы создавать произведения искусства, используя различные техники живописи. В условиях непрерывных реформ системы образования учителя постепенно превращаются в помощников в классе. Педагогам необходимо обучать учеников средней школы базовым техникам живописи, расширять их художественный кругозор, демонстрируя выдающиеся произведения искусства, и поощрять их к самостоятельному творчеству.

Таким образом, навык графических движений и действий находит многообразное выражение в детском творчестве. С одной стороны, это навык самих графических движений, который является необходимым условием формирования и воспроизведения графических образов, с другой, это опыт предметных действий и двигательного-осознательного обследования предметов, используемый при построении изображения. Как мы уже отмечали, что во многих зарубежных исследованиях противопоставляются друг другу спонтанное развитие рисования как процесс, определяемый природными свойствами ребенка и его развитие под влиянием обучения, усвоения преподносимых взрослыми образцов и способов изображения. Немаловажное значение для понимания природы детского творчества имеет возникновение изображения путем простого черкания по бумаге [1, с. 63].

Содержание стандартов для учебной программы по изобразительному искусству для обязательного образования в Китае служат основой для преподавания изобразительного искусства в начальной и средней школе. Их основные характеристики следующие:

Во-первых, содержание преподавания изобразительного искусства разделено на четыре области в зависимости от учебной деятельности учащихся: моделирование и выражение, проектирование и применение, оценка и критика, а также синтез и исследование. Конкретные пропорции содержания в этих четырех областях не установлены; местные органы власти могут гибко распределять их в соответствии со своими обстоятельствами.

Во-вторых, исходя из основных закономерностей развития художественных способностей учащихся, изучение изобразительного искусства в девятилетней системе обязательного образования разделено на четыре этапа: Этап 1: 1-2 классы; Этап 2: 3-4 классы; Этап 3: 5-6 классы; Этап 4: 7-9 классы.

В-третьих, каждая область обучения состоит из трех частей: стандартов содержания, рекомендаций по учебной деятельности и стандартов достижения. Стандарты содержания представляют собой конкретизацию целей учебной программы, отражающую их соответствие общим целям. Предложенные учебные мероприятия содержат более конкретное и оперативное содержание

и методы обучения. Это конкретное содержание и методы обучения являются необязательными; местные органы образования могут выбирать и адаптировать предложения в соответствии со своей реальной ситуацией для проведения учебных мероприятий и содействия развитию учащихся в направлении достижения целей. [4, с. 148]

В процессе обучения творчеству учащихся средней школы учителя используют современные мультимедийные информационные технологии для создания учебной среды. Например, они используют видеоролики, фильмы и виртуальную анимацию с использованием искусственного интеллекта, чтобы помочь ученикам понять историю традиционного китайского искусства. Этот метод обучения стимулирует энтузиазм учащихся к изучению искусства. С другой стороны, учителя рисования помогают ученикам использовать компьютеры для онлайн-курсов и активно демонстрируют свои работы в интернете. Также регулярно проводятся онлайн-конкурсы по созданию произведений искусства для развития навыков художественной коммуникации у учащихся.

Цель этой программы, направленной на развитие художественных способностей учащихся школы, заключается в поощрении их к использованию различных инструментов для изображения сцен из повседневной жизни и созданию произведений искусства в соответствии с их собственными предпочтениями в отношении цвета. Например, небо не обязательно должно быть очевидным голубым; дети могут покрасить его в свой любимый розовый цвет. Общая цветовая гамма может быть теплой или холодной, что делает работы каждого ученика уникальными и значительно повышает их энтузиазм к творчеству.

На уроках учителя помогают ученикам школы изучать цвет и формы предметов. Например, они исследуют контраст между холодными и теплыми цветами, понимают, как разные цвета вызывают разные визуальные ощущения, и изучают методы подбора цветов и контраста в изобразительном искусстве. Ученики также изучают и осваивают знания о цвете, линии и композиции, что позволяет им самостоятельно создавать произведения искусства. Благодаря систематическому обучению и практике дети могут первоначально освоить основные техники создания произведений искусства и методы визуального выражения, стремясь к достижению лучших творческих результатов.

Наблюдение и сравнение — распространенные методы, используемые на уроках рисования. Например, на уроках рисования в третьем классе учитель помогает детям анализировать различные черты разных людей посредством наблюдения и сравнения, а затем создавать произведения искусства, основанные на окружающих их людях. Цель обучения — понять особенности выражения лица и создавать произведения искусства, используя такие методы, как рисование, коллаж или поделки. Нет никаких ограничений на методы выражения, что значительно повышает энтузиазм учеников школы. Некоторые дети выбирают рисование, используя свои любимые масляные пастели и цветные карандаши. Другие предпочитают гуашь и маркеры, а некоторые более смелые дети создают портреты с помощью коллажа. Независимо от формы выражения, конечная цель — помочь детям понять, что искусство — это важный способ самовыражения и самопознания, а также самовыражения других.

Современное образование предъявляет к учителям более высокие требования, требуя не только базовых профессиональных знаний, но и новаторских педагогических способностей, а также понимания культурного наследия. На уроке рисования для четвероклассников под названием «Благоприятные узоры в вырезании из бумаги» учитель в основном фокусируется на истории вырезания из бумаги, истории узоров и основных творческих техниках. Главная задача заключается в том, чтобы научить учеников школы создавать произведения искусства с традиционными характеристиками и индивидуальностью, а также понимать различные символические значения различных узоров в вырезании из бумаги. Например, персики в вырезании из бумаги символизируют надежды людей на здоровье и долголетие. Цветущие сливы, которые цветут на открытом воздухе даже в холодную зиму, также символизируют стойкость и достойные восхищения качества в вырезании из бумаги. На практике учитель помогает детям продемонстрировать основной творческий процесс с помощью цифровых ресурсов, таких как видео.

С течением времени использование мультимедиа в обучении постепенно стало одним из самых популярных методов преподавания искусства детям. На уроках рисования в пятом классе учителя помогают ученикам средней школы создавать компьютерную анимацию. Этот процесс обучения требует использования компьютеров для изучения инструментов компьютерного рисования, и большинство средних школ оснащены профессиональными компьютерными классами. Этот процесс значительно стимулирует интерес детей к обучению.

Цель данного процесса и методов — познакомить учащихся школ с основными методами, используемыми в панелях инструментов программного обеспечения для компьютерной анимации, и научить их создавать произведения искусства, используя эти базовые методы. Учащиеся будут использовать компьютеры для анимации существующих художественных материалов и создания 2D-анимаций. В конце занятия учитель продемонстрирует анимированные работы, указав на сильные стороны и области для улучшения. Учитель также даст рекомендации по доработке работ учащихся для повышения их навыков компьютерного рисования.

Рисование эскизов — важнейший урок в художественном образовании и важная составляющая живописи. Оно развивает эстетическое восприятие и художественную грамотность учащихся школы. В рисовании натюрмортов ученики используют линии, свет и тень, а также контраст для придания формы предметам натюрморта. В учебной программе живописи натюрмортов в основном делится на копирование, эскизирование и создание. Помимо традиционного рисования натюрмортов, существует также рисование на открытом воздухе. Этот процесс включает в себя наставничество учителей над учениками школы, которые отправляются на природу и открывают для себя красоту повседневной жизни. В ходе рисования на открытом воздухе учителя помогают ученикам распознавать и изображать различные растения. В качестве творческой темы используются растения со школьной территории, и ученики могут выбирать такие техники, как маркеры, акварель и эскизирование, для своих художественных работ. Этот процесс способствует развитию наблюдательности учащихся; многократное наблюдение во время рисования и созда-

ния — это процесс коммуникации между художником и предметом натюр-морта.

Развитие ресурсов художественного образования в китайских школах остается неравномерным. Учебные помещения и среда для изучения искусства в развитых городах и регионах значительно лучше, чем в сельской местности. Стране еще предстоит приложить огромные усилия для решения этой проблемы. Как преподаватели искусства в Китае, мы должны ориентироваться на передовой мировой опыт в области художественного образования, опираясь на российский опыт и системы преподавания искусства, одновременно сохраняя традиционные методы.

Литература:

1. Аманжолов С.А. Изобразительная деятельность младших школьников (Монография) —Москва.: Эдулис, 2023.—78 с.
2. Ломов С. П., Аманжолов С. А. Методология художественного образования. Учебное пособие. — М.: МПГУ, 2011. —188 с.
3. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: Учебник для студентов худож.-граф.фак.пед.ин-тов.-3-е изд., доп. и перераб. - М.:АГАР, 2000. — 256 с.
4. Цянь Чуси. Теория и методы преподавания искусства. Пекин: Издательство высшего образования.2005. —321с.

Kobozeva Inna

**AXIOSPHERE OF PROFESSIONAL ACTIVITIES OF A
TEACHER-MUSICIAN**

*Кобозева И.С. почетный работник высшего
профессионального образования РФ,
заслуженный деятель искусств РМ, заслуженный деятель науки РМ,
академик МАНПО,
доктор педагогических наук, профессор
Мордовский государственный педагогический университет
имени М.Е. Евсевьева*

**АКСИОСФЕРА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА**

В настоящее время наблюдаются глубокие и стремительные трансформации в обществе. Старый уклад жизни уступает место новому. В условиях интенсивного развития и совершенствования педагогики актуальность аксиологических основ деятельности современного педагога возрастает как в социокультурном, так и в теоретическом и практическом плане.

Социокультурная своевременность рассмотрения аксиосферы профессиональной деятельности педагога-музыканта обусловлена стремлением России к формированию гражданского общества. Это направление тесно связано с задачей сохранения и развития духовного наследия отечественной культуры, а также с разработкой путей обновления высшего образования, которые ста-

вят своей целью формирование ценностных ориентиров личности и общества. Глобализация и техногенный прогресс привели к системному кризису, который обнажил не только антропогенную природу происходящих изменений, но и глубокий духовно-гуманитарный застой. Этот застой, который можно назвать конфликтом, возникает из-за столкновения национальных, конфессиональных и этнических духовных ценностей в ситуации натиска потребительских идеалов.

«Социокультурная актуальность исследования взаимосвязи аксиосферы культуры и ценностной сферы личности педагога, формируемой в процедурах образования, – пишет Н.И. Лаврикова – обусловлена насущными задачами становления гражданского общества в России, необходимостью сохранения и развития духовных традиций отечественной культуры и связана с разработкой концепции модернизации высшей школы, ориентированной на идею формирования ценностных оснований личностного и общественного сознания» [6].

Аксиосфера как категория возникла от греческого *ἀξία* – ценность и представляет собой сферу ценностей и норм человеческого общества. Аксиосфера это духовное образование, которое включает ценностные ориентации, обеспечивающие самосохранение и развитие человека в координатах пространства и времени. Аксиосфера философская категория, характеризующая один из неотъемлемых атрибутов общечеловеческой культуры.

Методологические основы аксиологической проблематики представлены в работах Дж. Дьюи, Дж. Мура, Э. Фрома, В. Франкла; в междисциплинарных трудах, В.Г. Белинского, С.И. Гессена, А.И. Герцена, Д.И. Писарева, С.А. Рачинского, К.Д. Ушинского и др. Положения формирования эстетических ценностей в процессе образования и воспитания в отечественной науке рассматривались в исследованиях А.С. Макаренко, Д.Б. Кабалевского, Н.И. Киященко, Б.М. Неменского, Л.М. Предтеченской, В.А. Сухомлинского и др.

Изменчивость процессов общественного развития поставила перед образованием проблему подготовки человека к жизни с учетом ценностей нового века: признание за ребенком права на внутреннюю свободу, активность, творчество; ориентация на самореализацию личности учащегося, на его способность к межкультурному взаимодействию и «обучению в течение всей жизни», его саморазвитие, цифровую грамотность и самоопределение в условиях глобализации. При этом приоритеты образования в современном обществе ориентированы на нравственность, научность и инновационность.

Наиболее ярко эти изменения проявляются на высшем уровне – в сфере профессионального образования. Педагогическое образование, с одной стороны, обобщает и соединяет достижения и потенциал, а с другой – отражает сложности и противоречия развития образовательной системы в России. В то же время, как центр подготовки учителей, педвуз направляет свой опыт на все остальные субъекты образования РФ. В связи с этим, педагогический университет несет особую миссию по обеспечению высокого качества своей образовательной программы, которая должна служить эталоном для других учебных заведений.

Ориентация на аксиологические основания современного образовательного процесса актуализирует пересмотр целей, содержания, технологий профессиональной подготовки педагогов-музыкантов с учетом новых ценностей:

подготовки специалистов инновационного типа, чьи будущие профессиональные идеи, концепции должны рождаться в атмосфере творческой свободы, желании непрерывного совершенствования и развития, опоры на современные образовательные технологии, позволяющие многократно преумножать возможности любого дипломированного специалиста.

Основной целью профессиональной подготовки педагога-музыканта становится формирование профессиональной самореализации студента и его готовности к педагогической деятельности в различных образовательных учреждениях. Результатом подготовки должно стать осознание студентом ценности своей педагогической деятельности, сущности профессии педагога-музыканта как деятельности, направленной на музыкально-культурное, духовное, нравственное развитие каждого учащегося. Под ценностями педагогической деятельности понимаются те ее особенности, которые позволяют музыканту не только удовлетворять свои материальные и духовные потребности, но прежде служат ориентиром его социокультурной и профессиональной активности, направленной на достижение общественно значимых духовных, гуманистических целей.

В связи с этим, среди основных образовательных выделяются задачи по формированию у студентов педвузов профессиональных компетенций. Профессиональная компетенция (В.И. Байденко, А.С. Белкин, А.А. Деркач, И.А. Зимняя, Г.А. Селевко и др.) определяется и как совокупность профессиональных свойств (способностей реализовать профессионально-должностные требования на определенном уровне); и как сложная единая система внутренних психических состояний и свойств личности специалиста (готовности к осуществлению профессиональной деятельности и способности производить необходимые для этого действия); и как устойчивая способность к деятельности со знанием дела, как способность к актуальному выполнению деятельности [2, 3, 4, 5, 7].

В целом профессиональная компетенция предполагает наличие у будущего педагога-музыканта социально полезного опыта и умения реализовывать на практике имеющиеся знания. Такое понимание выдвигает на первое место не информативность, а практическую сферу субъекта, его умение решать проблемы, возникающие в самых разных областях деятельности. Отсюда следует, что необходимым элементом профессиональной компетентности является не только когнитивная и поведенческая (практическая) составляющие, но и ценностная, которая включает в себя систему ценностей и социальных установок личности, выступает как мотивационный фактор ее деятельности. Именно эти три элемента выступают в качестве детерминант компетентного поведения, используя необходимые знания и преломляя их в соответствующие действия.

Под профессиональной компетентностью понимается интегративное личностно-деятельностное новообразование, которое представляет собой сбалансированное сочетание знаний, умений и сформированной профессионально-ценностной позиции, позволяющее самостоятельно и качественно выполнять задачи профессиональной педагогической деятельности и находящееся в отношениях диалектической зависимости с профессиональной направленностью личности.

Если исходить из того, что приоритетным структурным компонентом профессиональной компетентности является личность учителя с ее направленностью, то смысл труда учителя можно обозначить как ценность, а в качестве критериев оценки педагогической компетентности можно выделить ценностные ориентации педагога. Данное утверждение основывается на том, что ценности представляют собой осознанные и принятые человеком смыслы его жизни, а деятельность, составляющая профессиональную компетентность, является, по сути, воплощением того, что обладает для человека ценностью.

Формирование способности будущего учителя к реализации ценностного отношения к профессии, к своей трудовой деятельности становится фактором достижения цели музыкально-педагогического образования. Все это и обуславливает важность реализации компетентностного подхода к воспитанию способности студентов-музыкантов педагогического вуза ориентироваться на ценность профессиональной деятельности.

Проблема совершенствования музыкально-педагогического образования не нова. Она ставилась и ставится в связи с исследованием влияния музыкального искусства на формирование духовного мира человека (Л.А. Баренбойм, В.В. Медушевский, Е.Н. Назайкинский), в философско-культурологических исследованиях А.А. Мелик-Пашаева, в работах, связанных с педагогическими основами формирования ценностных ориентаций А.И. Кирьяковой, А. И. Щербаковой; в научных трудах, посвященных исследованию проблем профессионального образования педагога-музыканта (Э.Б. Абдуллин, И.С. Аврамкова, Л.Г. Арчажникова, И.С. Кобозева, Т.А. Колышева, Т.Г. Мариупольская, Л.А. Рапацкая, И.Э. Рахимбаева, Н.А. Терентьева, Б.М. Целковников, Г.М. Цыпин, А.И. Щербакова и др.) и доказывающих не только жизненную необходимость рассмотрения проблем образования в русле культуры, но и непреходящее значение общечеловеческих и национальных ценностей культуры в качестве содержания музыкального образования на различных уровнях его функционирования.

Ценность работ в том, что они дают представление о предназначении музыкально-педагогического образования в контексте социокультурных процессов, происходящих в российском обществе. Позиции ученых позволяют рассматривать музыкальное-педагогическое образование как образование, необходимое человеку для формирования миропонимания, выработки достаточно определенного и целостного взгляда на музыкально-культурную жизнь общества и своего места в ней. При этом специфичность музыкального образования педагога проявляется в том, что оно осуществляется с ориентацией на музыкально-культурное становление личности специалиста с использованием образовательных каналов профессиональной подготовки.

По мнению исследователей от того, насколько развит аксиологический потенциал педагога-музыканта, в значительной мере зависит его профессиональная жизнь и качество его музыкально-педагогической деятельности. При этом аксиосфера личности рассматривается как многоуровневое интегративное динамическое новообразование, характеризующееся наличием устойчивой структуры (иерархии) ценностных ориентаций, определяющих характер его будущей жизнедеятельности.

Аксиосфера педагога-музыканта – это внутренний личностно-ценностный мир, формирующийся в процессе профессионального развития и взаимодействия с обществом. В ее основе лежат причинно-следственные связи между базовыми ценностями человеческого существования и личной стратегией самореализации. Именно эти связи определяют выбор профессии, ее глубокое освоение, достижение высокого уровня самореализации в музыкальном искусстве и последующее развитие профессионального мастерства педагога-музыканта на основе обретенного индивидуального опыта.

Можно заключить, что основные направления развития аксиосферы педагога-музыканта в процессе профессиональной подготовки определяются развитием устойчивой структуры таких ценностных ориентаций, как:

- рост осознанной социальной значимости профессии педагога - музыканта;
- совершенствование ценностного отношения к своей профессиональной деятельности;
- развитие ценностного отношения к личности обучаемого как уникальной индивидуальности, субъекту музыкальной деятельности, общения человека с музыкой, межличностных отношений учителя и учащихся в процессе музыкальной деятельности;
- расширение ценностной ориентации в своей профессиональной деятельности на общечеловеческие и национальные ценности музыкальной культуры.

Становление аксиосферы профессиональной деятельности педагога – музыканта в процессе подготовки требует комплексного подхода к формированию у студентов педагогического вуза ценностно-смысловой позиции к педагогической деятельности, уделяющий больше внимания личности будущего специалиста, формированию его ответственного отношения к выбранной профессии.

Мотивационно-ценностное отношение к педагогической деятельности в самом широком ее понимании в конечном итоге выражается в направленности, составляющей ядро личности учителя. Конкретизация цели воспитания мотивационно-ценностного отношения будущего педагога-музыканта к профессиональной деятельности заключается в том, чтобы «способствовать развитию духовного мира личности, который представляет собой совокупность ценностных отношений, выработанных субъектом в процессе жизнедеятельности; побуждать воспитанников к поискам смысла жизни, который не может быть задан личности извне, но может быть самостоятельно найден субъектом в результате собственных духовных усилий» [1, с. 64].

Литература:

1. Бабурова И.В. Основные положения концепции воспитания ценностных отношений школьников в образовательном процессе / И.В. Бабурова // Вестник ЯГУ. 2009. Том 6. № 3 С. 63-67.
2. Байденко, В. Компетенции в профессиональном образовании / В. Байденко // Высшее образование в России. – 2004. – № 1. – С. 3–13.
3. Белкин А.С. Компетентность. Профессионализм. Мастерство / А.С. Белкин. – Челябинск : Южно-Уральское кн. изд-во, 2004. – 176 с.

4. Деркач А.А. Акмеологические основы развития профессионала / А. А. Деркач. – М. : Изд-во Моск. психол.-социальн. ин-та; Воронеж : МОДЭК, 2004. – 752 с.
5. Зимняя И.А. Ключевые компетенции как результативно-целевая основа компетентного подхода в образовании / И.А. Зимняя // Ректор вуза. – 2005. – № 6. – С. 1329.
6. Лаврикова Н.И. Аксиосфера как этико-педагогическое явление: истоки и этапы развития. URL: <https://scipress.ru/pedagogy/articles/aksiosfera-kak-etiko-pedagogicheskoe-yavlenie-istoki-i-etapy-razvitiya.html>
7. Селевко Г.А. Компетентности и их классификация / Г.А. Селевко // Народное образование. – 2004. - № 4. – С. 138 – 143.

Akbulatov D.K.
MODERN MUSIC TEACHER

Акбулатов Д.К.,
педагогика ғылымдарының магистрі
ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІ

Қазіргі заманғы музыка сабағы - бұл музыкаға тәрбиелеу мен қазіргі білім беру жүйесінің мазмұн-міндеттерімен сабақтасып үйлесім тауып жатқан оқушылардың қажеттіліктеріне бейімделген оқытудың заманауи әдістері, жаңа технологиялар мен тәсілдерді біріктіріп қолданылатын сабақ.

Музыка сабағында әр түрлі қызмет түрлері біріктіріліп білім беруге бағытталған іс-шаралар ұйымдастырылады. Олар: түрлі музыкалық аспаптарда ойнау, хор жұмысын жүргізу, интерактивті қарым-қатынас, тыңдау жұмысы және компьютерлік технологиялар.

Әр түрлі теориялық және монографиялық еңбектерде, ғылыми мақалаларда Д.Б. Кабалевский музыка бағдарламасына қолданған В.А. Сухомлинскийдің «музыкалық тәрбие беру музыканттың тәрбиесі емес адамды тәрбиелеу» деген белгілі тезисі қайталанып отырады[1].

Музыкалық білім берудегі қазіргі заманғы соңғы технологиялық трендтерді қолдану: сандық құралдары, онлайн-ресурстар, камералар, әлеуметтік желілер, монтаждау құралдары, бір сөзбен айтқанда, оқушыларды қызықтыратын барлық нәрселер мұғалімдерге белсенді де тартымды сабақтар жасауға мүмкіндік береді. Сонымен қатар қазіргі білім беру әдістемесіне енгізу үшін де пайдаланылады.

Қазіргі заманғы музыка мұғалімі оқушылардың тілін түсінуі үшін әрқашанда «трендте» болуы керек.

Оқушыларды өткенге және бүгінгі заманның өмір шындығын эмоциялар мен сезімдер арқылы елестетуге үйрету, сонымен қатар өткенсіз қазіргі заманның және болашақтың туылмайтынын түсінуге мүмкіндік беру қажет.

Музыка мұғалімі сабақта мектеп бағдарламасының барлық пәндерімен: әдебиет, тарих, кескіндеме өнері, математика, шет тілдері байланысын қадағалап отыруы керек. Сонымен қатар музыка мұғалімі тез ойлы, әрі тапқыр, табанды, кез-келген жағдайды өз бетінше шеше білуге әрқашанда

дайын болуы керек. Музыка мұғаліміне тән қасиеттердің бірі-әділдік, шыдамдылық және ұстамдылық болуы шарт.

Мұғалім болу-бұл мамандық емес, бұл өмірлік ұстаным, Құдайдың сыйы.

Музыка мұғалімінің педагогикалық шеберлігі - бұл музыка мен оқушының арасындағы, сондай-ақ дирижер, өнертанушы мен өнер сыншысы арасындағы делдалдық қарым-қатынас шеберлігінің сапасы. Әрқашанда үлгі болу және өз-өзіне сенімділік, ұстамдылық, табандылық, шыдамдылық, тапқырлық таныту, сонымен қатар музыкалық, шығармашылық, педагогикалық әдептілік, басқа адамның ішкі әлемін түсіну қабілеті сияқты белгілі бір қасиеттер жиынтығына ие болу қазіргі музыка мұғалімінің тұрпатын сипаттайды. Табысты жұмыс істеу үшін әр музыка мұғалімі педагогикалық шеберлікке ие болуы керек. Мұндай мұғалім әрқашанда жақсы нәтижеге қол жеткізеді. Шығармашылық үнемі оның серіктесі болады. Тек дарынды және қабілетті адам ғана педагогикалық шеберлікке ие бола алады[2].

Беделді музыкант болу, түрлі музыкалық аспаптарды меңгеру, дауыстың, музыкалық есту қабілетінің болуы, импровизация жасай білуі, музыкалық және басқа да сабақтас тілдердің заңдылықтарын білу қазіргі музыка мұғалімі қызметіне қойылатын талаптардың сипатын анықтайды.

Сонымен, ҚАЗІРГІ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІ – ОЛ ҚАНДАЙ БОЛУЫ КЕРЕК?

Қазіргі мұғалім ең алдымен өзі де жеке тұлға болуы керек! Өйткені, музыка пәнінен басқа, балалар сол пәнді өткізетін адамның өзінен де көп нәрсе үйрене алады. Әрине, ол ең алдымен ақылды (табиғи түрде), шыдамды, мобильді, мейірімді және қатал, сонымен бірге жастардың қазіргі ұмтылыстарын білетін сезімтал мәдени сауатты болуы керек! Дегенмен, бұл тұжырым әлі де толық емес сияқты.

Қазіргі заман деген нені білдіреді? Бізге заманауи ма? Әлде болашақта мұғалімдерге қойылатын талаптар басқаша бола ма? Немесе бұрынғы мұғалімдер мен тәрбиешілер басқаша болды ма?

Ия, қазіргі мұғалімдер мен тәрбиешілер тұлғалық ерекшелігіне, мінездеріне, білім деңгейіне, темпераментіне және т.б. қарай әрдайым әр түрлі болады, бірақ нағыз мұғалім түсінігінің сапасы сонау ғасырлардан қалыптасып келе жатқан білім мен тәрбие беру ісінің қасиеттері туралы ұғымдары.

Ерте заманда Сократ, содан кейін Аркиселай ең алдымен оқушыны сөйлетуге жетеледі, содан кейін өздері сөйледі. Монтень мұғалімге оқушыдан «тек сабақтың сөздерін ғана емес, оның мәні мен мазмұнын сұрауды және оның үй жануарларын еске алу үшін ғана емес, оның өмірі үшін әкелген пайдасын бағалауды ұғындыруды» ұсынды.

Әр мамандық ең әуелі кәсіптен басталады. Егер ақылды дәрігер, аурулар мен оларды емдеу туралы заманауи білімге ие болса, бірақ сол науқастардың түріне, көрінісіне немқұрайлық танытып, олардың мәңгілік шағымдарын сабырлықпен қабылдай алмаса, онда оған емдеуші дәрігер болуға кәсіби қарама-қайшылық туындайды.

Сондықтан мұғалім, ең алдымен, балаларды жақсы көруі керек. Бұл нені білдіреді? Бұл қалай? «Балаларды сүю» дегеніміз не? Бұл дегеніміз, балалармен қарым-қатынас жасау сізді жалықтармайды, олардың пікірлері сізге маңызды емес болып көрінбейді, олардың істері Сізді шын жүректен қызықтырады және бірге ойнау оларға және сізге рахат сезімін сыйлайды. Бұл балалардан – белгілі бір қалыптасқан тұлғалық мінездері бар, бірақ сізбен салыстырғанда әлдеқайда аз білімі мен өмірлік тәжірибесі бар кішкентай адамдарды көре білуді білдіреді. Тек осы азын-шоғын білім мен шағын өмірлік тәжірибе мұғалімге балалардың алдында болуға және оларды өзімен бірге алға жүргізуге құқық береді.

Осы жерден мұғалімге қойылатын екінші талап туындайды. Бұл - кәсіпқойлық талап. Егер біріншісі – балаларға деген сүйіспеншілік – адамға жоғарыдан берілсе, жүре келе пайда болмайды, махаббатқа үйрету мүмкін емес, ал кәсібилік – бұл жүре келе пайда болатын қасиет. Бұл оқыту әдістері мен білім беру тәсілдерін зерттеу арқылы келетін білімнің қажетті жиынтығы.

Егер мұғалім осындай қажетті қасиеттер жиынтығын бойына жақсы меңгерсе, онда ол болашақ мамандықтың негізін қалай алатын жақсы мұғалім бола алады. Содан кейін ол жылдан жылға бастапқы білім көлемінде жұмыс істей бастайды, бірақ шын мәнінде күннен күнге балаларды қызықтыратын сабақтар, әңгімелер, дамыту сабақтарын жүргізу арқылы берілген білімдер жиынтығы жеткілікті бола ала ма?

Ежелгі адамдар айтқандай: «Алға ұмтылмаған адам әрқашанда артқа кетеді». Өзі аз нәрсені білетін мұғалім көп нәрсені үйрете ала ма, өзі аз оқиды, өзінің көкжиегін оқулықпен және сол пәнге арналған оқу құралымен ғана шектейді? Жауап анық әрине: шектеулі мұғалім шектеулі оқушыны тәрбиелей алады. Демек, мұғалімге өмір бойы өзін-өзі дамыту, өзін-өзі тәрбиелеу, эрудиция деп аталатын нәрселер қажет.

Егер балаларға деген сүйіспеншілік пен кәсіпқойлықтың негізі жылдар бойы қаланатын болса, онда эрудиция мәселесі өмір бойы қалыптасады. Бұл білімді қайдан алуға болады? Тек қана кітаптардан, тек тұрақты оқу арқылы. Оқуды ұнатпайтын мұғалім - мұғалім болып саналмайды.

Мұғалімнің негізгі өсиеті бәріне белгілі: оқушылардың білімге деген сүйіспеншіліктерін ояту. Егер мұғалімнің өзінің білімге деген сүйіспеншілігі болмаса, онда ол оқушылардың бойынан ондай сүйіспеншілікті қалай оята алады? Сонымен, мұғалімге өзін-өзі тәрбиелеу мен өзін-өзі бағалау, өзіне деген сенімділік үшін қажет. Өзін-өзі тәрбиелеу өзін-өзі қанағаттандыру үшін қажет емес, әрқашан өзінің бірнеше жыл бұрынғы жағдаймен салыстыра отырып, алда қанша нәрсені үйрену керектігін түсіну үшін қажет. Сондай-ақ білімді мұғалімге оқушылардың ата-аналары да құрметпен қарайтыны анық. Мұғалімге оқушыларының «біздің мұғалім қаншалықты көп біледі», «Ол қандай ақылды» деген мұндай бағасын есту өте қуанышты. Бірақ балалар әрқашанда идеализацияға бейім. Олардың мұғалімі олар үшін осындай идеал бола алады.

Сонымен қатар, қазіргі заманауи музыка мұғалімін дайындау кезінде оларға жан-жақты назар аудару қажет. Оларды тәжірибелік және теориялық дамыту жолдарында қолдау көрсету өте маңызды. Өйткені, болашақ ұрпақтың дамуы мен тәрбиесі олардың қазіргі жағдайымен тығыз байланысты. Л. Н.

Толстой айтқандай, балаларға деген сүйіспеншілік, кәсібилік пен эрудицияның осындай үйлесімі негізінде «Мінсіз мұғалім» тұлғасы қалыптаса бастайды және мұндай мұғалімнің әрбір мақтауы балаларға қуаныш сыйлайды және оның әрбір сөгісі жүрекке тереңірек енеді, балаларға әсері соғұрлым күшті болады, демек, тәрбиенің барлық ісі пайдалы болады».

Қазақстанның бүкіл әлемдегі білім беру жүйесін жаңғырту арқылы біртұтас әлемдік білім беру кеңістігіне енуі, қазіргі кезде қарқын алуда және заңды болып табылады. Халықтың білімі мен мәдени деңгейін арттыру жалпы орта білім беру мекемелерімен ғана емес жоғары оқу орындарының қызметін жетілдіруді де мақсат етеді. Осыған байланысты – мектептегі және жоғары оқу орнының оқу процесіндегі мәдениеттің негізгі тасымалдаушысы ретінде қазіргі музыка мұғалімінің кәсіби дайындығын жақсартудың объективті қажеттілігі туындап отыр.

Соңғы жылдары еңбек нарығындағы түлектерге қойылатын талаптар, мысалы, біздің республикамыздың «Назарбаев Зияткерлік мектептері» сияқты инновациялық білім беру мекемелерінің алға тартқан миссиясы ұлттың зияткерлік әлеуетін дамытуға, білім беруге және білімді, адамгершілігі жоғары, сыни тұрғыдан қалыптастыруға ықпал ететін дағдыларды және өзін-өзі дамытуға бағытталған, шығармашылыққа ұмтылатын ойлау, физикалық және рухани дамыған азаматты қалыптастыру [4, 2 б.], сондай-ақ музыка мұғалімдерін даярлау сапасын арттыруға, жоғары музыкалық-педагогикалық білімнің мазмұны мен құрылымын қайта қарауға басымдылық беріледі.

Музыка мұғалімдерін даярлаумен айналысатын отандық жоғары оқу орындарының тәжірибесі музыка мұғалімдерінің сапалы білім алуын қамтамасыз етуге қойылған шарттардың шешімін біртұтас көзқарастың жағдайында шешілетіні мүмкін екенін атап көрсетеді. Олар:

- мемлекеттік білім беру стандарттары мазмұны мен білім беру бағдарламаларының, типтік оқу бағдарламаларының мазмұнын жаңарту, яғни олардың мазмұнын қазіргі қоғамның талаптарына, нақты өмір сүру жағдайларына жақындатып сәйкестендіру;
- оқу-тәрбие процесіне тиімді білім беру мен ақпараттық технологияларды енгізу;
- материалдық-техникалық базаны қажетті жоғары технологиялық жабдықтармен қамтамасыз ету;
- білім алушыларды жалпы мәдениетке тәрбиелеу, білімге деген саналы көзқарасын және болашақ мамандық таңдаудағы, болашақта өз бетінше жұмыс істеудегі, жалпы өмірде өз мүмкіндіктерін шығармашылықпен жүзеге асырудағы әлеуетін тәрбиелеу.

Қазіргі кезде жасыратыны жоқ, мұғалім мамандығына, оның ішінде музыка мұғалімі мамандығына деген қызығушылық жылдан жылға төмендеп келеді. Жас мамандардың білім сапасы халықаралық стандарттарға сай келетін «**Музыка мұғалімі**» мамандығына деген қызығушылықты арттыру үшін не істеу керек-деген мәселе қазіргі кезде музыка мұғалімдерін даярлаумен айналысатын мамандардың барлығын алаңдатуда.

Кез-келген мамандықтың өзіндік ерекшеліктері бар, оның ішінде музыка мұғалімі мамандығының да өзіндік ерекшеліктері бар. Музыкаға деген сүйіспеншілік, балаларға деген ұмтылыс, жақсы музыкасыз үйлесімді

дамыған адам бола алмайтындығына сену, өз ісіне деген құштарлық-бұл қасиеттер нағыз музыка мұғалімінің сипатын анықтайды.

«Бұл мамандықтың қиындығы, деп жазды белгілі педагог-ғалым О. А. Апраксина, «мұғалім» ұғымына кіретін барлық элементтердің және оған «музыкант» ұғымының тығыз байланысының қажеттілігімен анықталады.

Музыка мұғалімі оқу-тәрбие жұмысын жүргізумен қатар балалардың көзқарастарын, сенімдерін, қажеттіліктерін талғамдарын қалыптастырады. Ол өз пәнін жақсы білетін жоғары білімді адам ғана емес, сонымен бірге жоғары қоғамдық мағынадағы тұлға болуы керек» [5].

Музыка мұғалімі мамандығы таңдаған адамнан өзінің жеке басын үнемі жетілдіруді, әрдайым музыкалық қызығушылықтарын, шығармашылық қабілеттерін дамытуды талап етеді. Музыка мұғалімі ең алдымен жақсы музыкант болуы керек.

Музыкалық аспаптарды жақсы меңгеруі, дирижерлік шеберлігі, дауысының болуы сонымен қатар импровизацияны жақсы меңгеруі оның музыкалық қызметінің деңгейін анықтайды. Оның жетістігі сонымен қатар музыка бойынша типтік бағдарламалардың мазмұнын дұрыс түсінуі, оқу процесіне заманауи білім беру технологияларын енгізе білуі, зерттеу тәжірибесімен айналысуы, жақсы ұйымдастырушы болуы, коммуникативті болуы, үнемі өзін-өзі дамыту, тәрбиелеу қабілеттерімен айқындалады.

Құзыретті маман өзін-өзі жетілдіруге, өзін-өзі үнемі тәрбиелеуге ұмтылуымен ерекшеленеді. Университетті жаңа бітірген музыка мұғалімдеріне келетін болсақ, мұнда да өзін-өзі жетілдіруге бағытталған міндеттері оның тәжірибелік қызметінде үнемі жүзеге асырылып отырылуы керек.

«Жас музыка мұғалімінің өзін-өзі тәрбиелеуі колледж және ЖОО даярлығының кемшіліктерін өтеуге, бұрын алған білімдерін жетілдіруге және жүйелеуге, музыкалық-педагогикалық қызметтің жеке стилін қалыптастыруға, озық педагогикалық тәжірибені түсінуге бағытталуы керек»[6].

Еліміздің еңбек нарығының қазіргі заманғы талаптарына сәйкес келетін құзыретті музыка мұғалімін даярлау қазіргі уақытта төмендегі шарттармен жүзеге асырылуда:

- оқу процесіне сұранысқа ие пәндерді енгізу арқылы музыкалық-педагогикалық білім беру мазмұнын жаңарту;
- оқу процесіне заманауи білім беру мен ақпараттық технологияларды енгізу;
- патриотизмге, Отанға, өз кәсібіне деген құрмет пен сүйіспеншілікке тәрбиелеу, өзіндік сана, қарым-қатынас, төзімділік және өзін-өзі жетілдіруге деген ұмтылыс және т. б. сияқты жеке қасиеттерді қалыптастыру.

12 жылдық жалпы білім беретін қалалық және ауылдық мектептер жағдайында қызмет ететін жаңа буын музыка мұғалімдерін даярлау жоғары музыкалық-педагогикалық білім беретін мекемелердің алдына шұғыл түрде шешілуі керек қиын міндеттерді қояды [7].

Сондықтан бүгінгі таңда 5B010600-Музыкалық білім беру мамандығы бойынша қос мамандыққа бағдарланған білім беру бағдарламаларын әзірлеу өзекті болып табылады. Мысалы: жалпыға бірдей базалық және бейіндік

музыкалық тарихи теориялық пәндер (музыка теориясы, гармония, сольфеджио, Қазақ және Әлем музыкасының тарихы) және жеке-орындаушылық: (Хор дирижерлеу, вокал, негізгі музыкалық аспап) және т.б. Сонымен қабар, қазіргі заманғы жалпы білім беретін мектеп талап ететін жаңа пәндер.

Қорытындылай келе айтарымыз, қазіргі заманғы музыка мұғалімі, ең алдымен, музыкалық-педагогикалық қызмет саласындағы құзіреттілігі жоғары білікті маман. Ол әрқашан өзін-өзі дамытып жетілдіретін, өз пәнін терең біліп қана қоймай, оқу процесінде тиімді технологияларды қолданып енгізе алатын, қосымша білім алуда мобильді бола алатын, сонымен қатар оқушыларды өмірде алған білімдері мен дағдыларын жүзеге асыру тәсілдеріне, әдістеріне тәрбиелеп үйрете алатын шығармашылық тұлға.

Сондықтан, бүгінгі таңда музыка мұғалімін кәсіби-педагогикалық даярлаудағы ең маңызды міндеттердің бірі оның бойында: жекетұлғалық, дербестік, шығармашылық, өзін-өзі үнемі жетілдіруге ұмтылу сияқты аталған қажетті қасиеттер басымдылық танытатын болса, әрине ол жас қазақстандықтарды музыка арқылы тәрбиелеу барысында еліміздің өркендеп дамуына зор ықпалын тигізері сөзсіз.

Әдебиеттер:

1. Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы. М., 1985.
2. Досимбетов Б. «Роль современной музыки в развитии мировоззрения молодежи / The role of modern music in the development of youth worldview», «Проблемы современной науки и образования». № 8 (141), 2019.
3. Методические рекомендации по совмещению профилей в рамках подготовки бакалавров по направлению «Педагогическое образование» со сроком обучения 5 лет с учетом требований работодателей и запросов рынка труда. <http://www.mpgu.ru/>
4. Назарбаев интеллектуальные школы. Прорывной проект в сфере образования. Формирование инновационной модели среднего образования, сочетающей лучшие традиции казахстанской и мировой образовательной систем. <http://www.kazenergy.com/ru/> 4 с.
5. Апраксина О.А. Современные задачи музыкального воспитания в школе. В сб. Музыкальное воспитание в школе. Вып.10. М., «Музыка», -С.5-11.
6. Кульманова Ш.Б. Возможности подготовки будущих учителей музыки в рамках специальности 5В010600 Музыкальное образование по дополнительным специализациям. Хабаршы. № 6 (54) . А.: Қыздар университеті, 70-75 с.
7. Подготовка учителя в структуре уровневого образования: коллективная монография / Под ред. В.Л. Матросова. -М.:МППУ, – 168 с.
8. Алиев Ю.Б. Настольная книга учителя-музыканта.М.: С.204-205.

USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MUSIC LESSONS AT SCHOOL

Аубакирова Д. А.

Сметова А. А. педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚазҰОУ профессор

МЕКТЕПТЕГІ МУЗЫКА САБАҚТАРЫНДА ЖАСАНДЫ ИНТЕЛЛЕКТТІ ҚОЛДАНУ

«Ойлауды имитациялауға» қабілетті машиналар туралы идеялар ғасырлар бойы талқыланып келеді; бірақ тәуелсіз ғылыми пән ретінде ЖИ XX ғасырдың ортасында пайда болды [3].

Алан Тьюринг «Computing Machinery and Intelligence» (1950) мақаласында бірінші болып «Машиналар ойлай ала ма?» деген сұрақты қойып, тестінің атақты тұжырымын («имитациялық ойын» - Turing Test) ұсынды. Бұл жұмыс ЖИ бойынша кейінгі зерттеулерге арналған философиялық-теориялық шеңбер берді: түсініксіз пікірдің орнына Тьюринг нақты эксперименттік критерий ұсынды [6].

"Artificial intelligence" (жасанды интеллект) терминін Джон Маккарти жазғы зерттеу бағдарламасының ұсынысында ресми түрде енгізген. Жазғы семинар Дартмут (1956) негізгі оқиға болып саналады, содан кейін АИ-ді жүйелі түрде зерттеу жеке пән ретінде басталды. Ұсынысқа сол кездегі басқа да көрнекті ғалымдар қатысты (Marvin Minsky, Nathaniel Rochester, Claude Shannon) [3].

Жасанды интеллект тек қазіргі кезеңде пайда болған құбылыс емес. Бұл саладағы алғашқы ғылыми зерттеулер 1950 жылдары басталды. 1956 жылы "жасанды интеллект" термині ғылыми айналымға ресми түрде енгізілді және осы сәттен бастап пәнаралық зерттеулердің жаңа бағытын белгілеу үшін қолданыла бастады. Зерттеудің салыстырмалы түрде ұзақ тарихына қарамастан, қазіргі уақытта жасанды интеллекттің мүмкіндіктері мен қолдану аясының кеңеюі байқалады, бұл оның адам қызметінің барлық салаларына белсенді енуіне және қазіргі өмірдің ажырамас бөлігіне айналуына әкелді [9].

1960 жылдары АҚШ Қорғаныс министрлігі жасанды интеллектті дамытуға айтарлықтай қызығушылық танытты. Осы кезеңде адамның ойлау процестеріне еліктей алатын есептеу жүйелерін құру әрекеттері басталды. Зерттеу деректері интеллектуалды алгоритмдер мен когнитивті модельдерді одан әрі дамытуға негіз болды. 1975 жылы жапондық ғалым Кунихико Фукусима жасанды интеллект эволюциясының маңызды кезеңі болып табылатын және заманауи нейрондық желілік технологиялардың қалыптасуына ықпал ететін нейрондық желінің алғашқы моделін жасады. Дамудың қазіргі кезеңінде терең оқыту технологияларына негізделген ChatGPT чат – боты-OpenAI компанияларының дамуы әлемдік қоғамдастықтың назарын аударды. Бұл жүйе 175 миллиардтан астам параметрлерден тұратын табиғи тілді өңдеудің ең қуатты алгоритмдерінің бірі болып табылады. Сонымен қатар, мұндай модельдердің

ерекшеліктерінің бірі ресми модельдерді де, сонымен қатар қазіргі заманғы білім беру жүйесі белсенді цифрлық трансформация жағдайында, бұл оқытудың жаңа әдістері мен құралдарын іздеуді шарттайды. Осыған байланысты жасанды интеллект оқытудың дәстүрлі түрлерін байыта алатын перспективалық құрал ретінде қарастырылады. Оны музыкалық білім беруде қолдану ерекше өзекті болып табылады, онда теориялық білім, орындаушылық практика және шығармашылық қызмет біріктіріледі [8].

Жасанды интеллект - бұл есептеу жүйелері арқылы адамның интеллектуалды процестерін модельдеуге бағытталған технологиялар жиынтығы. Білім беру ортасында бұл технологиялар ақпаратты талдау, оқу материалдарын жасау және оқу мазмұнын оқушылардың жеке ерекшеліктеріне бейімдеу үшін қолданылады [4].

Қазақстан Республикасында жасанды интеллектті енгізу процесі мемлекеттің цифрлық трансформациясының жалпы стратегиясының бөлігі болып табылады. Бұл бағыттағы алғашқы қадамдар ақпараттық-коммуникациялық технологиялардың дамуымен және 2010 жылдардың басында цифрлық инфрақұрылымның қалыптасуымен байланысты болды. Экономиканы, білім беруді және

ғылыми саланы жаңғыртуға бағытталған "Цифрлық Қазақстан" мемлекеттік бағдарламасы шеңберінде жасанды интеллектті дамытуға елеулі серпін берілді. Қазақстанның білім беру жүйесінде жасанды интеллект кезең-кезеңімен, ең алдымен цифрлық білім беру платформалары, электрондық күнделіктер, оқу жетістіктерін талдау жүйелері және



онлайн оқыту арқылы енгізіле бастады. Жоғары білім деңгейінде Назарбаев Университеті, Өл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті және т.б. сияқты еліміздің жетекші университеттерінде жасанды интеллектті зерттеу бойынша мамандандырылған зерттеу орталықтары мен зертханалар құрылды. Жасанды интеллект мәселелеріне мемлекеттік деңгейде ерекше көңіл бөлінеді. Қазақстан Республикасының Президенті Қасым Жомарт Тоқаевтың Жолдауларында жасанды интеллектті дамыту стратегиялық басымдық және елдің бәсекеге қабілеттілігін арттырудың маңызды факторы болып табылатыны бірнеше рет атап көрсетілген. 2023-2024 жылдары педагог кадрларды даярлауды, оқушылардың цифрлық құзыреттіліктерін дамытуды және оқу процесіне инновациялық технологияларды енгізуді қоса алғанда, жасанды интеллектті білім беруге интеграциялау бағыттары белгіленді [1].

Мектептегі білім беруде жасанды интеллект элементтері адаптивті білім беру жүйелері, цифрлық ресурстар және интерактивті оқыту құралдары арқылы қолданыла бастады. Бұл технологиялар оқытуды дараландыруға, оқушылардың ынтасын арттыруға және мұғалімдердің мүмкіндіктерін кеңейтуге ықпал етеді. "Музыка" пәні саласында жасанды интеллектті

пайдалану музыкалық орындауды талдауға, цифрлық оқу материалдарын жасауға және оқушылардың шығармашылық әлеуетін дамытуға байланысты жаңа перспективалар ашады. Осылайша, Қазақстанда жасанды интеллектті енгізу жүйелі және үдемелі сипатқа ие. Зияткерлік технологияларды білім беру практикасына, оның ішінде музыкалық білімге интеграциялау елдің жаһандық цифрлық дәуірдің талаптарына жауап беретін заманауи, инновациялық және бәсекеге қабілетті оқыту жүйесін қалыптастыруға деген ұмтылысын көрсетеді [5].

Музыка сабақтарында жасанды интеллектті қолдану мүмкіндіктері

Музыка сабақтарында жасанды интеллект музыкалық орындауды талдау, интонацияны бағалау, оқушылардың дайындық деңгейіне сәйкес репертуарды таңдау үшін қолданыла алады. Сонымен қатар, интеллектуалды жүйелер интерактивті тапсырмаларды, музыкалық жаттығуларды және цифрлық сүйемелдеулерді жасауға мүмкіндік береді, бұл оқушылардың пәнге деген қызығушылығын арттырады [2].

Музыкалық оқытуда интеллектуалды технологияны қолдану шығармашылық ойлауды дамытуға жаңа мүмкіндіктер ашады. Арнайы бағдарламалардың көмегімен студенттер музыкалық формалармен тәжірибе жасай алады, қарапайым композициялар жасай алады және импровизация негіздерін игере алады. Осылайша, жасанды интеллект оқушылардың шығармашылық бастамасын қолдау құралы ретінде әрекет етеді [7].

ЖИ қолданудың педагогикалық аспектілері мен шектеулері:

Айтарлықтай әлеуетке қарамастан, жасанды интеллект мұғалімді алмастыра алмайды. Оны қолдану педагогикалық бақылауды және алынған нәтижелерді сыни бағалауды қажет етеді. Музыка мұғалімі студенттердің көркемдік талғамын, музыканы эмоционалды қабылдауын және құндылық бағдарларын қалыптастыруда шешуші рөл атқарады [8].

Жоба аясында балаларды Айсұлу Таниданың "Астана" әніне үйрету мақсатында технологиялық аспаптарды пайдалана отырып, музыкалық шығарманы аудиовизуалды сүйемелдеу бойынша жұмыс жүргізілді. Музыкалық композиция жасанды интеллект көмегімен өңделді, сәрсұт және Maestro платформаларында мультфильмдік бейнеклип ChatGPT және Gemini қосымшаларын қолдана отырып жасалған. Бұл тәсіл балалардың музыканы қабылдауы мен есте сақтауын жеңілдетуге ықпал етті, сонымен қатар шығармашылық және технологиялық ресурстарды біріктірудің тиімділігін көрсетті.

Кәсіби педагогикалық қызмет аясында Қызылжар ауылының жалпы білім беретін орта мектебінде жасанды интеллект технологияларын қолдана отырып ашық сабақ өткіздім. Сонымен қатар, форумға қатысудың практикалық және теориялық тәжірибесі алынды. Білім беру процесіне жасанды интеллектті дамыту және енгізу мәселелеріне арналған.





олардың музыкалық және шығармашылық қабілеттерін дамытуға, сондай-ақ заманауи цифрлық құралдармен жұмыс істеу дағдыларын қалыптастыруға мүмкіндік береді.

Мектептегі музыка сабақтарында жасанды интеллектті қолдану білім беру процесінің жанаруына және педагогикалық мүмкіндіктердің кеңеюіне ықпал етеді. Зияткерлік технологияларды сауатты және саналы тәсілмен интеграциялау оқушылардың ынтасын арттыруға,

Әдебиеттер:

1. Қазақстандағы жасанды интеллект орталықтары мен зертханалары. Назарбаев университетінің, Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университетінің, KZ AI Center ресми сайттары.
2. Bauer, W. I. *Music Learning Today: Digital Pedagogy for Creating, Performing, and Responding to Music*. – Oxford University Press, 2020. – 216 p.
3. Каплан, Дж., Хайнлайн, М. *Искусственный интеллект: Что нужно знать каждому*. — Санкт-Петербург, 2019. — 320 с.
4. Nilsson, N. *The Quest for Artificial Intelligence*. — Cambridge: Cambridge University Press, 2009. — 550 с.
5. Russell, S., Norvig, P. *Artificial Intelligence: A Modern Approach*. — Upper Saddle River: Pearson Education, 2010. — 1132 с.
6. Тьюринг А. Computing Machinery and Intelligence // *Mind*. – 1950. – Vol. 59. – No. 236. – P. 433–460.
7. Webster P. Computer-based technology and music teaching and learning // *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. – P. Colwell & C. Richardson (eds.). – New York: Oxford University Press, 2002. – P. 416–439.
8. Haykin, S. *Neural Networks and Learning Machines*. — New York: Pearson Education, 2009. — 906 с.
9. <https://egemen.kz/article/350707-zhasandy-intellekt-zhardemi-men-zardaby>

Borambaeva K.S., Kasymova A.A.

PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES OF THE CHOIR TEACHING OF BACHELOR'S DEGREES IN MUSIC

Борамбаева К.С., Касымова А.А.

МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БАКАЛАВРЛАРЫН ХОРМЕЙСТЕРЛІК ДАЯРЛАУДЫҢ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРЫ

Хор ұжымымен жұмыс істеу тәжірибесінде студенттердің кәсіби іс-әрекеттері әртүрлі. Педагогикалық технология болашақ музыка мұғалімінің

(хор ұжымының жетекшісі) кәсіби қасиеттерін қалыптастыратын білім беру процесінің өзіндік жобасы ретінде әрекет етеді. Біз хор музыкасының эмоционалды-семантикалық интерпретациясын жасау үшін бағалауды меңгеру, білімді, дағдыларды жұмылдыру сияқты технологияларды ұсынамыз.

Хор ұжымымен жұмыс жасаудағы өз іс-әрекеттерін бағалай отырып, студенттер ойлау процестерін өзін-өзі реттеуге қатысады, сонымен бірге "мен орындаушымын" Ю.Н.Кулюткин) ретінде әрекет етеді. "Бағалау пайымдауы" ұғымының мазмұны бойынша жалпы және оның мәнін, құрылымын, қалыптасу механизмін, негізгі функцияларын, сондай-ақ типологиясын көрсететін негізгі теориялық ережелер кешені анықталады [1, б.65]. Бағалау пайымдауларының арқасында білім алушылардың интеллектуалдық белсенділігі артады, өзіндік "категориялық шеңберлер" қалыптасады, олардың призмасы арқылы олар хормен өзара іс-қимыл процесінде туындайтын нақты орындаушылық әрекеттерді қабылдайды және түсіндіреді. Нысандағы бағалау шешімі-бұл шебер өзгеруі орындаушыларға педагогикалық әсердің тиімділігіне айтарлықтай әсер ететін мәлімдеме.

Бағалау пайымдау технологиясын құрайтын әрекеттер тізбегі талдау, синтез, салыстыру, абстракция және нақтылау сияқты ақыл-ой операцияларына негізделген және олардың көрсеткіші бағалау аргументі болып табылады, мұнда нақтылау операциясы маңызды, ойдың жалпыдан нақтыға қарай қозғалысы, хор орындаудың ең маңызды және тән элементін бөліп көрсету. Ұжымның дыбысы объектіге айналатын хоро-басқару функциясында бағалау үкімінің негіздеріне мыналар кіруі мүмкін: алдыңғы дыбыс, болжамды орындау, тамаша дыбыс. "Алдыңғы дыбысты" сипаттай отырып, біз оның бұрын қабылданған бейнені бейнелейтінін көрсетеміз, мұнда бағалау есте сақтау, ойдан шығарылған көбею және естігенді алдыңғы дыбыспен салыстыру, есте сақтау мен ойнату дағдыларын дамытуды болжайды. "Болжалды орындау" және "идеалды дыбыс" ұғымдарын талдауға қиял механизмі жаңа бейнелерді құру процесі ретінде қатысады.

Бағалау технологиясында педагог-музыкант-хормейстердің сәйкестендіру қабілеті, яғни музыкалық шығармамен байланыстың жеке-маңызды әдісін табу қабілеті маңызды рөл атқарады. Бұл жағдайда "психикалық органикалық" композиция субъектісімен Шығармашылық орындаушылық қызмет күйіне жұмылдырылады (В. В. Медушевскийдің анықтамасы бойынша, музыканың "лирикалық кейіпкерімен") [2]. Шындығында, хормейстер шығарманың мазмұнын "реинкарнацияға" объективті-субъективті бағалауға бағындыруға тырысып, өзін композитордың орнына қояды.позиция.

Құндылықтар мен бағалаулардың арақатынасының құрылымында хор ұжымымен жұмыс жасауда мұғалім-музыканттың өз қызметінің нәтижелерін бағалау, яғни жеке тұлғаның өзін-өзі көрсету механизмінің қызметін атқаратын өз іс-әрекеттерін өзін-өзі бағалау сапасына ие болу қабілеті ерекше рөл атқарады. Бұл процестегі Рефлексия сананың хорды басқару туралы көзқарасын анықтауда құндылық-семантикалық бағдарларға бағытталған Өзін-өзі тереңдету ретінде қарастырылады. Атап айтқанда, М. Л. Ростропович "музыканттар тобымен жұмыс істеу кезінде парapsихологиялық гипноздық

әсерлер бар"деп атап өтті. "Егер сіз қаласаңыз, ол түсіндірді, бұл сөз тіркесі осылай естіледі және сіз оны қалай бөлуге болатынын білесіз, бұл үшін өте күшті сезім мен тілек болуы керек". М. Л. Ростроповичтің пікірінше, егер ятр дирижерінің өз тұжырымдамасы болмаса, оның қандай техникасы болса да, бәрі де ештеңені жеткізе алмайды" [3, 256-бет]. Басқаша айтқанда, сана процесі талаптардың деңгейімен тығыз байланысты – маңызды мақсаттарды таңдауға деген көзқарас, оған сәтті қол жеткізу музыкант-Орындаушының белгілі бір жағдайларда бағалау объектілерімен тікелей байланыста болған кезде өзін-өзі бағалауды түзетуге деген ұмтылысын қанағаттандыра алады. Сонымен қатар, өзін-өзі бағалаудың қалыптасуына әкелетін ақыл-ой әрекеттерінде эмоционалды аспект бар, өйткені бағалауда адамның өзіне деген белгілі бір қатынасы әрқашан көрінеді. Соңғысының сипаты көбінесе өзін-өзі бағалаудағы рационалды және эмоционалды қатынастарға байланысты. Яғни, хормейстер өзінің қасиеттерін, қасиеттерін саналы біліммен, логикалық пайымдаулармен және дәлелдемелермен бағалауда неғұрлым көп басшылыққа алса, оның өзін-өзі бағалауы соғұрлым нақты болады және керісінше, рационалдың үлес салмағының эмоционалды жетекшіліктің пайдасына азаюы хор дыбыстылығы мен орындаушылық мәселелерінде оның пікірлері арасындағы сәйкессіздіктердің артуына әкеледі.

Демек, мақсаты ұжым жетекшісі мен студенттердің қиялдағы көркем образды хор арқылы орындаудағы бірлескен шығармашылық ізденістерінің нәтижесінде пайда болған хор сабақтары процесінде студенттердің шығармашылық белсенділігін нақты орындаудағы ойды, әсіресе музыкалық және поэтикалық фразаның, тембрлік драманың мәнерлілігімен жұмыс жасау кезінде хор дыбысын іске асыру үшін нақты дыбыстық құралдарды бағалау пайымдауларында дамытқан жөн, қажетті техникалық бөлшектер. Композицияны түсіндіруді табу, композиторлық идеяға терең ену, сонымен қатар музыканың орындалуын түсіндіру нұсқаларын анықтау және хор музыкасының эмоционалды-семантикалық интерпретациясын жасау үшін білімді, дағдыларды және дағдыларды жұмылдыру ретінде хормейстер жұмысының технологиясын дамытуға әкеледі.

Хор ұпайының барлық кезеңдері: вокалдық, аспаптық, аналитикалық, дирижерлік-орындаушылық бір-бірімен тығыз байланысты:

- музыкалық-есту қойылымдарын құру;
- мәтінді жаңғырту есебінен жұмыстың маңызды сипаттамасына біртіндеп тереңдету-55;
- орындаушылық талдаудан гөрі пут хоры дыбысының жалпы "суретін" анықтау;

-вокалды-хор партитурасын орындау үшін дирижер дирижерін іріктеу.

Орындаушылық талдау барысында музыканы мәнерлі орындау үшін ятра қимылдарының дирижері таңдалады, талданған, эмоционалды түрде бастан кешкен және өзара біріктірілген элементтердің синтезі нәтижесінде өзіндік интерпретация жасалады. Сонымен қатар, студенттердің жеке ұстанымдарының бірлігі, әр түрлі өнер туындыларының сюжеттік-тақырыптық байланысы, эмоционалды-көркемдік тәжірибені, өмірлік көкжиекті кеңейтуге ықпал етеді. Мысалы, "Қазағым" хор партитурасын зерделеу кезінде (А. Әбдінұрова) "Мен қазақпын" (Ж.Молдағалиева) өлеңдері

мен мүсінші Ш. Уәлиханнның "Тәңірлік таңы" ескерткіші Е Әлидің идеялық-көркемдік мазмұнын түсінуге үлкен көмек көрсетеді. Орындаушылық өнер эстетикасының тұжырымдамасы ретінде түсіндірудің семантикалық мәні "жеке оқудың көлеңкесін" қамтиды. Жалпы, "түсіндіру" ұғымын қарастыра отырып, Н.П. Корихалованың анықтамасын композитордың ниеті шегінде шығарманың өзіндік "көзқарасы" ретінде қарастырған жөн, бұл Орындаушыға композитордың өз атынан айтқан сөздерін айтуға құқық береді. Хор жетекшісінің қызметіне тікелей тоқтала отырып, біз В. Л. Живовтың сөздеріне жүгінеміз, ол былай дейді: "автордың ойлағанына азды-көпті жақын музыкалық образды қайта құру көбінесе ятра дирижерінің шығармашылық қиялына, оның музыкалық және есту өкілдіктеріне байланысты. Бұл қабілетті дамыту оңай емес. Ол көбінесе хор ұжымының ұзақ дайындық және концерттік қызметі нәтижесінде хормен практикалық жұмыс тәжірибесімен келеді. Бірақ ятру дирижері хор дыбысын ішкі естуге ұмтылуы керек. Шығарма туралы бастапқы түсінік неғұрлым толық және жарқын болса, кейінгі жұмыс соғұрлым жемісті болады, онда болашақ орындаушылық жоспардың контурын көру оңайырақ болады" [5, 48-бет].

Көркем шығармамен кездесуді сипаттай отырып, г. Зедлмайер былай деп жазады: "...өнер туындысы аудармашымен кездесуде жаңа өмірді оятады, ол оған жүгінуге шақырады, онымен сөйлеседі және өзін ашады" [6, 242-бет]. Бірақ композитордың идеясы оны түсіндіру нәтижесінде музыкалық мәтіннің артында ғана жасырылмағандықтан, музыкалық коммуникация жүйесіндегі орталық мәселелердің бірі түсіндіру мәселесі болып табылады. Бұл жағдайда м. м. Бахтиннің пікірінше, хор жұмысындағы студент-аудармашының міндеті екі міндетпен анықталады:

- вокалды-хор шығармасын композитордың өзі түсінгендей түсіну;
- музыканы авторға жат контекстке қосыңыз, осылайша авторға сәйкес келетін, бірақ бірдей емес 56 көркем бейнені жасаңыз.

Басқаша айтқанда, музыкалық мәтінді интерпретациялауда авторлық ниеттің объективті түсінуіне негізделген сабақтастығы да, оны түсіндірудің субъективтілігі де көрінеді, соның арқасында мәтіндік мазмұнды түсіндіру мәселесі композитор мен Орындаушының позициясынан екі жақтың бірлесіп құру процесі ретінде шешіледі [7]. Музыкалық педагогикадағы композитор мен Орындаушының музыкасының хор мәтінін интерпретациялау әр түрлі тәсілдерге ие: жеке [8], стиль [9], жеке-құндылық [10], редакциялық [11]. Сонымен қатар, интерпретация мәселесін қазіргі музыкалық орындаудың негізгі әдіснамалық мәселесі ретінде қарастыра отырып, музыкалық шығарманың аудармашысы Орындаушы, "репродуктивті суретші", сондай-ақ "рекреатор" ретінде қарастырылады [6, б.135]. Бірақ сонымен бірге композитордың идеясы әрдайым музыкада әр қабылдаудың рухани-эстетикалық және көркемдік-бейнелік сипатына сәйкес келетін нәрсені еститін және таңдайтын орындаушының жеке басының объективті арқылы сынады. Бұл көбінесе болашақ хормейстердің әншілер тобын басқаруда жеке ұстанымының болуын сипаттайды.

Қарастырылып отырған мәселе тұрғысынан құнды ойлар М.Е. Фейгинге тиесілі. Атап айтқанда, музыкант-орындаушы өзінің музыкалық-педагогикалық қызметінде әрбір музыкалық шығарманың көптеген түсіндірулерге арналғандығын

атап өтті:" авторлық интерпретация өте керемет болсын – бір рет шығарманың терең мазмұнын толық сарқу мүмкін болмады " [12, 136-бет]. Сонымен бірге, М.Л. Ростропович осы орындаушының міндетін "композитордың осы шығарманы жасаған кездегі эмоцияларын қайтару"деп санайды. Г.С. Тарасовтың пікірімен келісуге болмайды, ол Орындаушының басты міндетіне автордың ұстанымын сезінуге және түсінуге деген ұмтылыс арқылы музыкада берілген мазмұнның мағынасын анықтайды. Зерттеуші "басқа адамның мәні, ұстанымы, қызметі орындаушы қызметінің негізгі мазмұнын құрайды"деп санайды.

Өз тарапынан студенттердің хор шығармасын түсіндіруі оның орындаушылық мазмұнын өзіндік әдістемелік түсіндіруден тұратындығын атап өтеміз. Ол орындаушының жеке басын, оның авторлық мәтінді беру техникасын, көркемдік логиканы, шығармашылық әл-ауқатты қолдануды, шығарманың бейнелі сипаттамасын жасауда экспрессивті құралдарды шебер қолдануды қамтиды. С.А. Гильмановтың пікірінше, шығармашылық даралықтың аркасында тұлғалық қасиеттерге тығыз араласатын икемді, өзгермелі технологиялар жасалады [13]. Композиторлық дизайнның орындаушысы-хормейстерін "әңгімелесуші" мәртебесіне ие субъект ретінде құру қарқынды ақыл-ой әрекетімен бірге жүретін шығармашылық процесті білдіреді, өйткені 57-ші адамның семантикалық сенімін тек естігендерін қайта қарау, оның мазмұнын өзгерту және толықтыру арқылы жаңғыртуға болады.

Әдебиеттер:

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

**THE EDUCATIONAL POTENTIAL OF USING KAZAKH EPIC
AND POETIC HERITAGE IN THE EDUCATIONAL PROCESS**

Дабылова А.Б.,

Нұртаза Р.С. өнертану кандидаты, профессор

**ҚАЗАҚТЫҢ ЖЫР-ДАСТАН МҰРАСЫН БІЛІМ БЕРУ ҮДЕРІСІНДЕ
ПАЙДАЛАНУДЫҢ ТӘРБИЕЛІК ӘЛЕУЕТІ**

Жыр-дастандардың тәрбиелік әлеуеті олардың орындаушылық дәстүрімен де тығыз байланысты. Жыраулар мен жыршылардың орындау мәнері, дауыс ырғағы, музыкалық сүйемелдеу арқылы берілетін эмоциялық әсері тыңдаушының сезім дүниесіне тікелей ықпал етеді. Білім беру кеңістігінде жыршылық дәстүр элементтерін пайдалану, аудио-бейне материалдар арқылы жырды түпнұсқаға жақын күйде таныстыру тәрбиелік әсерді күшейтіп, оқушылардың халықтық өнерге қызығушылығын арттырады.

Қазақтың жыр-дастан мұрасы – ұлттың тарихи жадын, рухани дүниетанымын, моральдық-этикалық құндылықтарын сақтап, ұрпақтан ұрпаққа жеткізіп келе жатқан аса маңызды мәдени феномен. Жыр-дастандарда халықтың өмір сүру салты, арман-мұраты, елдік пен ерлік туралы түсінігі, адамгершілік қағидаттары көркем тілмен, поэтикалық бейнелер арқылы жинақталып берілген. Сондықтан бұл мұраны білім беру үдерісінде пайдалану тек эстетикалық тәрбие берумен шектелмей, тұлғаның рухани-адамгершілік, ұлттық, азаматтық қасиеттерін қалыптастыруда айрықша тәрбиелік әлеуетке ие.

Қазіргі қазақстандық білім беру жүйесінің басты міндеттерінің бірі – ұлттық мәдени мұраға негізделген тәрбиені жаңғырту және оны заманауи педагогикалық талаптарға бейімдеу. Жаһандану жағдайында ұлттық бірегейлікті сақтау, тарихи жадыны нығайту және жас ұрпақтың рухани дүниесін байыту мәселелері ерекше өзектілікке ие болып отыр. Осы тұрғыдан алғанда, қазақтың дәстүрлі жыр-дастан мұрасы – ұлттың рухани тәжірибесін, дүниетанымын, тарихи санасын жинақтаған баға жетпес қазына [1, 12–15 б.].

Жыр-дастандар ғасырлар бойы халықтың тәрбиелік жүйесінде маңызды қызмет атқарып келді. Олар тек көркем сөз үлгісі ғана емес, сонымен қатар ұлттық мінез-құлық нормаларын, адамгершілік қағидаларды, эстетикалық таламды қалыптастырудың пәрменді құралы болды [2, 84–90 б.]. Сондықтан жыр-дастан мұрасын білім беру үдерісінде жүйелі пайдалану – ұлттық тәрбиенің ғылыми негізделген тетігі ретінде қарастырылуы тиіс.

Мақаланың теориялық-әдіснамалық негізін халық педагогикасы, этнопедагогика және музыкалық тәрбие теориялары құрайды. Халық педагогикасы ұрпақ тәрбиесінде ауыз әдебиеті мен дәстүрлі өнердің рөлін айқындайды. С. Қалиев халық педагогикасын ұлттық тәрбиенің тарихи қалыптасқан жүйесі ретінде анықтайды [3, 25–30 б.].

Этнопедагогикалық тұрғыдан жыр-дастандар тұлғаның этномәдени құндылықтарды меңгеруіне ықпал етеді. Бұл бағытта К. Жарықбаев ұлттық тәрбиенің негізі ретінде халықтың рухани тәжірибесін пайдаланудың маңызын атап көрсетеді [4, 41–44 б.].

Музыкалық тәрбие теориясы жыр-дастанның музыкалық-поэтикалық табиғатын ескере отырып, оның эмоциялық және эстетикалық ықпалын зерттеуге мүмкіндік береді [5, 138–145 б.].

Қазақ жыр-дастандары халықтың тарихи тағдырымен тығыз байланысты қалыптасты. Батырлық, ғашықтық, тарихи жырлар елдің әлеуметтік өмірін, дүниетанымын, моральдық қағидаларын бейнеледі. М. Әуезов жыр-дастандарды «халықтың рухани шежіресі» деп бағалаған [1, 18 б.].

Жыр-дастандарда ел қорғау, ерлік, әділдік, адалдық сияқты құндылықтар басты идея ретінде көрініс табады. Бұл олардың тәрбиелік маңызын арттырады [6, 61–65 б.].

Жыр-дастан мұрасының тәрбиелік әлеуеті бірнеше бағытта айқындалады: рухани-адамгершілік, патриоттық, эстетикалық және зияткерлік тәрбие. Халық ауыз әдебиетінің бұл жанры арқылы оқушылар адамгершілік нормаларды көркем бейнелер арқылы қабылдайды [7, 109–115 б.].

Қазақ халқының жыр-дастан мұрасы – ұлттық тәрбиенің тарихи қалыптасқан, көпқырлы әрі кешенді жүйесін айқындайтын маңызды рухани феномен. Жыр-дастандарда халықтың әлеуметтік тәжірибесі, моральдық-этикалық нормалары, эстетикалық талғамы мен дүниетанымы көркемдік формада жинақталған. Осы тұрғыдан алғанда, жыр-дастан мұрасы жас ұрпақтың тұлғалық қалыптасуында тәрбиелік әлеуеті жоғары педагогикалық құрал ретінде қарастырылады [1, 18–22 б.].

Ғылыми еңбектерде жыр-дастанның тәрбиелік маңызы ең алдымен оның **рухани-адамгершілік бағдарымен** сипатталады. Батырлық және тарихи жырларда ерлік, елге адал қызмет ету, әділдік, намыс, ар-ождан сияқты адамгершілік құндылықтар басты идеялық өзек ретінде көрініс табады. М. Ғабдуллин қазақ эпостарындағы тәрбиелік мазмұнды талдай келе, олардың халықтың моральдық кодексін қалыптастырудағы рөлін атап көрсетеді [2, 91–95 б.]. Бұл құндылықтар оқушылардың мінез-құлқына, өмірлік ұстанымына әсер ететін маңызды фактор болып табылады.

Жыр-дастан мұрасының тәрбиелік әлеуеті **патриоттық тәрбие** беру тұрғысынан да ерекше маңызға ие. Батырлар жырында ел қорғау, жерге деген сүйіспеншілік, халықтың бірлігі мен тұтастығы көркем образдар арқылы бейнеленеді. Қ. Жұмалиевтің пікірінше, эпикалық жырлар халықтың тарихи жадын сақтап қана қоймай, ұлтжандылық сезімді ұрпақ санасына сіңірудің пәрменді құралы қызметін атқарады [6, 63–66 б.]. Бұл қасиеттер қазіргі білім беру жүйесінде отансүйгіш тұлға тәрбиелеу міндетімен тығыз байланысты.

Сонымен қатар жыр-дастан мұрасы **эстетикалық тәрбие берудің** де маңызды тетігі болып табылады. Жыр мәтініндегі поэтикалық бейнелер, музыкалық интонация, орындаушылық дәстүр тыңдаушының эмоциялық сезімін дамытып, көркемдік талғамын қалыптастырады. Б. Ерзакович қазақ музыкалық фольклорының эстетикалық әсерін зерттей отырып, жыр-дастандардың музыкалық-поэтикалық тұтастығы оқушылардың өнерді қабылдау мәдениетін арттыратынын атап өтеді [5, 140–143 б.].

Жыр-дастанның тәрбиелік әлеуетінің тағы бір маңызды қыры – **ұлттық сана мен мәдени сәйкестікті қалыптастыру**. Жырларда халықтың дүниетанымы, салт-дәстүрі, әдет-ғұрпы, тарихи тәжірибесі көрініс табады. С. Қалиев этнопедагогикалық тұрғыдан жыр-дастанды ұлттық тәрбиенің мазмұндық

өзегі ретінде қарастырып, оның жас ұрпақтың этномәдени құндылықтарды меңгеруіне ықпал ететінін дәлелдейді [8, 34–37 б.]. Бұл тұрғыдан жыр-дастан мұрасы мәдени жаһандану жағдайында ұлттық болмысты сақтаудың тиімді құралы болып табылады.

Педагогикалық аспектіден алғанда, жыр-дастан мұрасы **тәрбиенің кешенді сипатын** қамтамасыз етеді. Ол бір мезгілде танымдық, эмоциялық және мінез-құлықтық компоненттерге әсер етеді. К. Жарықбаев ұлттық тәрбиенің тиімділігі халықтық мұраның тәрбиелік мазмұнын саналы түрде пайдалануға байланысты екенін атап көрсетеді [4, 46–49 б.]. Осыған сәйкес жыр-дастанды оқу-тәрбие үдерісіне енгізу тұлғаның жан-жақты дамуына ықпал етеді.

Музыкалық білім беру саласында жыр-дастан мұрасының тәрбиелік әлеуеті орындаушылық тәжірибемен тығыз байланысты. Жыраулық дәстүр арқылы оқушылар тек музыкалық дағды ғана емес, сонымен қатар сахналық мәдениет, тыңдай білу, эмоциялық өзін-өзі басқару қабілеттерін меңгереді [9, 51–54 б.]. Бұл қасиеттер қазіргі заманғы өнер педагогикасында маңызды кәсіби және тұлғалық құзыреттер ретінде бағаланады.

Осылайша, жыр-дастан мұрасының тәрбиелік әлеуеті рухани-адамгершілік, патриоттық, эстетикалық және этномәдени бағыттарды қамтитын кешенді сипатқа ие. Оны білім беру үдерісінде жүйелі және мақсатты пайдалану ұлттық тәрбиеге негізделген, мәдени сәйкестігі қалыптасқан тұлға тәрбиелеуге мүмкіндік береді.

Жыр-дастан мұрасы тек тарихи немесе этнографиялық құндылық ғана емес, сонымен бірге музыкалық-поэтикалық құрылымы арқылы оқушылардың эстетикалық талғамын қалыптастырудың тиімді құралы болып табылады. Қазақ жыр-дастандарының музыкалық табиғаты – олардың интонациялық, ырғақтық және мелодиялық ерекшеліктерімен тығыз байланысты. Мұнда қолданылатын ырғақтық жүйелер, қайталанатын музыкалық мотивтер, ішкі динамикалық өзгерістер тыңдаушының эмоциялық қабылдауын қалыптастырады және эстетикалық сезімін дамытады [1, 20–22 б.].

Музыкалық-поэтикалық аспект – жыр-дастанның эстетикалық тәрбиедегі басты құрамдас бөлігі болып табылады. Жыраулардың орындауындағы интонация, екпін, дауыс реңктері тек мәтінді жеткізіп қана қоймай, тыңдаушыға белгілі бір эмоционалдық ахуал сыйлайды. Ғылыми зерттеулер көрсеткендей, мұндай музыкалық-поэтикалық тәжірибе оқушылардың шығармашылық қабілеттерін арттырады, олардың дыбыс қабылдауын жетілдіреді, музыкалық ойлау және композициялық талдау дағдыларын дамытады [2, 92–94 б.].

Эстетикалық тәрбие – жыр-дастанды оқу мен орындау барысында оқушының эмоционалдық, көркемдік талғамының қалыптасуы. Музыка мен поэзияның үйлесімі оқушыларға көркемдік бейнелерді сезінуге, дыбыстық үйлесімділікті қабылдауға және шығармашылық интерпретация жасауға мүмкіндік береді. Мысалы, «Қобыланды батыр» жырында қолданылатын музыкалық-ритмикалық құрылым тыңдаушының эмоциясын қоздырады, ал мәтіндік мазмұны ой-сезімге әсер етеді. Осы тұрғыдан алғанда, жыр-дастан мұрасы оқушылардың эстетикалық талғамын дамытудың тиімді әдісі болып табылады [6, 64–66 б.].

Эстетикалық тәрбие тек эмоционалды қабылдау деңгейінде ғана емес, сонымен қатар шығарманы орындау мәдениетінде де көрініс табады. Орындаушы жыр-дастанның музыкалық динамикасын, ырғақ құрылымын, интонациялық мәнін дұрыс түсіну арқылы көрерменге толық эстетикалық әсер береді. Мұндай практика оқушылардың музыкалық сезімін, орындаушылық шеберлігін және сахналық мәдениетін дамытуға ықпал етеді [9, 52–54 б.].

Музыкалық-поэтикалық аспект және эстетикалық тәрбие өзара тығыз байланысты: поэтикалық мазмұн тыңдаушының қиялын оятып, эмоционалды тәжірибе береді, ал музыкалық құрылым бұл әсерді күшейтеді, оны тұрақты эстетикалық сезімге айналдырады. Сонымен қатар, жыр-дастандағы музыкалық-эстетикалық компоненттің жүйелі талдауы оқушыны композициялық құрылым, образдық мазмұн және көркемдік форма бойынша саналы қабылдауға үйретеді. Бұл тұрғыда жыр-дастан оқу сабақтарында музыкалық талдау, ырғақтық жаттығулар, интонациялық тыңдау сессиялары сияқты әдістер тиімді болып табылады [5, 141–143 б.].

Музыкалық-поэтикалық аспект пен эстетикалық тәрбие жыр-дастанның негізгі тәрбиелік функцияларының бірі болып табылады. Оқу үдерісінде жыр-дастанның музыкалық құрылымын, поэтикалық мазмұнын және орындаушылық дәстүрін жүйелі пайдалану оқушылардың эстетикалық талғамын қалыптастырады, эмоциялық мәдениетін жетілдіреді, шығармашылық қабілеттерін дамытады. Бұл құндылықтар ұлттық музыкалық мәдениетті меңгеру мен оны кәсіби деңгейде орындауға бағытталған тәрбие жүйесінің ажырамас бөлігі болып табылады.

Жыр-дастан мұрасын білім беру үдерісінде қолдану бірнеше педагогикалық модель арқылы жүзеге аса алады:

- пәндік-кіріктірілген оқыту;
- өнер арқылы тәрбие беру;
- жобалық және шығармашылық жұмыс;
- өңірлік компонентті пайдалану.

С. Қалиев пен К. Оразбаев жыр-дастанды оқытуда кешенді әдістемелік тәсілдің тиімді екенін көрсетеді [8, 28–33 б.].

Жыр-дастанның музыкалық орындалуы оның тәрбиелік ықпалын күшейтеді. Жыраулық дәстүр арқылы оқушылар ұлттық музыкалық интонацияны, ладтық-ырғақтық ерекшеліктерді меңгереді [9, 49–54 б.].

Музыка мен сөздің бірлігі эстетикалық тәрбиенің қуатты құралы болып табылады [5, 141 б.]. Жыр-дастан мұрасы ұлттық мәдени сәйкестікті қалыптастыруда шешуші рөл атқарады. Ә. Нысанбаев ұлттық мәдениет тұлғаның рухани тұтастығын қамтамасыз ететінін атап өтеді [10, 73–78 б.].

Оқушылар жыр-дастан арқылы өз халқының тарихы мен мәдениетін терең сезінеді.

Жыр-дастандарды оқытушы мұғалімдерге арналған келесі практикалық ұсыныстарды айта аламыз:

1. Жыр-дастандарды музыка, әдебиет, тарих сабақтарында кіріктіріп оқыту;
2. Жыраулық орындау үлгілерін пайдалану;
3. Аймақтық жырышылық мектептерді салыстырмалы талдау;

4. Оқушылардың шығармашылық жобаларын ұйымдастыру;
5. Сабақтан тыс тәрбие жұмыстарында жыр-дастан кештерін өткізу.

Қазақтың жыр-дастан мұрасы – білім беру үдерісіндегі тәрбиелік әлеуеті жоғары рухани ресурс. Оны жүйелі түрде пайдалану ұлттық тәрбиеге негізделген, мәдени сәйкестігі қалыптасқан тұлға тәрбиелеуге мүмкіндік береді. Сондықтан жыр-дастан мұрасын заманауи білім беру талаптарына сай жаңғырту – педагогика ғылымының өзекті міндеттерінің бірі.

Әдебиеттер:

1. Әуезов М. Әдебиет тарихы. – Алматы: Ана тілі, 1991. – 15 б.
2. Ғабдуллин М. Қазақ халқының ауыз әдебиеті. – Алматы: Ғылым, 1974. – 87 б.
3. Қалиев С. Қазақ этнопедагогикасының негіздері. – Алматы: Рауан, 2003. – 42 б.
4. Жарықбаев К. Ұлттық психология. – Алматы: Білім, 2010. – 44 б.
5. Ерзакович Б. Қазақтың музыкалық фольклоры. – Алматы: Ғылым, 1979. – 141 б.
6. Жұмалиев Қ. Әдебиет теориясы. – Алматы: Қазақ университеті, 2006. – 64 б.
7. Ысқақов С. Ұлттық тәрбие тағылымы. – Алматы: Білім, 2008. – 113 б.
8. Қалиев С., Оразбаев К. Халық педагогикасы және тәрбие. – Алматы: Мектеп, 1998. – 29 б.
9. Сарыбаев Б. Қазақтың дәстүрлі музыкасы. – Алматы: Өнер, 1981. – 52 б.
10. Нысанбаев Ә. Ұлттық мәдениет философиясы. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2005. – 76 б.

Dadyrova Assel

**INCLUSIVE TEACHING METHODS FOR ART EDUCATION AT THE
UNIVERSITY OF THE ARTS (INCLUDING FOR STUDENTS WITH ASD)**

Дадырова А.А.,

кандидат философских наук, доцент

**ИНКЛЮЗИВНЫЕ МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ДЛЯ ХУДОЖЕ-
СТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УНИВЕРСИТЕТЕ ИСКУССТВ
(ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ С РАС)**

Понятие «инклюзив» применённое в латинском языке и подразумевает «включение», «привлечение».

В справочнике по педагогике обозначено так, что: «Инклюзивное образование – процесс обучения, воспитания, который ориентирован на равноправие учащихся, а также доступность образовательных услуг для всех слоев граждан, в независимости от наличия у них ограниченных возможностей» [2].

Инклюзивное образование – это предоставление паритетного доступа к образованию для всех обучающихся в соответствии многообразия особых образовательных потребностей и индивидуальных возможностей, для обучающихся с особыми потребностями в здоровье.

Инклюзивные обучающиеся выступают важной частью социума, и участвуют в развитии страны практически во всех направлениях.

Нам следует оговорить, что для изучения релевантной темы статьи, мы сразу обозначили то, что атмосфера, содержание, наполнение университета искусств также для нашего исследования является инклюзивным, потому что творческий вуз выпускает профессиональные художественные кадры для культуры и искусства, что само по себе выступает как «штучный товар», оригинальный отличающийся от других высших учебных заведений страны.

В актуальное время высшая школа работает в условиях продолжающегося экспоненциального роста и развития ИИ (искусственного интеллекта), chatgpt, нейросетей и иных технологий, являющихся как продуктивными инструментами, так и представляющими новый вызов обстоятельствами, иногда тормозящие оптики - думать, мыслить, анализировать, размышлять [1].

Перед преподавателями, в особенности теоретических дисциплин стоит конструктивная задача сориентировать обучающихся в поступательных цифровых условиях, сконцентрировать их критическое мышление, когнитивные способности к качественной работе над заданиями, кейсами, гипертекстами.

В наше время преподавателю, педагогу, лектору в стремительно развивающейся цифровой и конкурентной среде высшей школы важно четко и корректно определять ориентиры для обучающихся (студентов, магистрантов).

Инновационные технологии помогают высшей школе решать основные задачи – усвоение обучающимися новых умений, развитие навыков анализа и критического мышления, формирование ключевых компетенций и выработка способности мягко адаптироваться к новой действительности, применение оригинальных идей и материала в достижении наилучших результатов.

Внедряя и используя в учебном процессе оригинальные, авторские методы преподавания, педагог тем самым, переосмысляет педагогические приемы, технологии и деятельность. В условиях новых вызовов преподаватель должен и может быть креативным, продуктивным, полезным для обучающихся. Герлерство здесь не уместно.

В настоящем акмеологическом опыте преподавателя есть обучающиеся с РАС (расстройство аутистического спектра). В направлении высшего профессионального образования количество студентов с РАС увеличивается. И это делает вопросы касающиеся методики преподавания инклюзивных студентов (с РАС) еще более актуализированными.

Так, Министерство здравоохранения Республики Казахстан, данные на 2023 год, приводит следующие сведения, что в стране официально зарегистрированы 6 863 ребенка в возрасте от 0 до 17 лет, состоящих на динамическом наблюдении с диагнозом «аутизм».

До сих пор, нигде в мире, нет рекомендованного лекарственного препарата или специализированного медицинского лечения, которое оказывало бы благоприятное воздействие на важные симптомы РАС.

В группе студентов 12 человек из них один студент с РАС, причем его творческие и художественные навыки и умения на очень хорошем уровне, педагоги по данным направлениям довольны успехом студента в этих направлениях.

Студент с РАС обучался на теоретической дисциплине, которая включала в себя нетрадиционный, авторский кейс-проект педагога, как «Читающая лаборатория» и «Фактологическая лаборатория».

То есть изначально преподаватель не стал разрабатывать для данного студента отдельные инклюзивные кейсы, так как группа где обучается студент с РАС, уже на первых занятиях с применением кейс-проекта «Читающая лаборатория», столкнулись с тем, что не сразу смогли вовлечься в чтение.

Здесь стоит отметить, что студенты пытались отвлекаться, занятиям другим делом на занятии, из визуального наблюдения педагога, студентам было трудно сконцентрировать свое внимание, сосредоточиться на текстах для чтения.

Этот фактор стал ключевым в том, что преподаватель смог выработать паритетные кейсы, для всей аудитории обучающихся. Дигитализация, повальное увлечение социальными сетями, просмотр развлекательного-увеселительного контента, скроллинг ленты, просмотр shorts, увы лишь способствует быстрому развитию клипового мышления, без какой-либо критической и аналитической составляющей.

Это необходимо принять, понять, осознать и искать грамотные пути решения для педагога, чтобы продолжать обучать студентов учиться, трудиться. Преподаватель продолжал применять данный кейс-проект как «Читающая лаборатория».

Например, один из кейс-проектов: прочитать исследование о польском плакате, авторства дизайнера и художника-плакатиста Игоря Гуровича. Объем текста 7 страниц. Данное задание обучающиеся прочитали на занятии в рамках дисциплины. Дисциплина длится два академических часа.

После прочтения необходимо было обсудить прочитанное, что нового узнали, чем понравилось исследование о польском плакате, какие особенности зацепили. То есть по сути педагог внедрил метод майевтики Сократа, но с полноценным содержанием в виде того, что прочитали студенты.

По данному кейсу выступил обучающийся с РАС. Как мы знаем, такие ребята не смотрят в глаза, на лицо педагога, отсутствие зрительного контакта, но положительный момент заключался в том, что обучающийся отвечал, причем из ответа преподаватель сделала вывод, что студент великолепно разбирается в истории создания и формирования плакатного искусства, как в СССР, так и в Европе, так как студент предпринял попытку провести компаративный анализ, на примере плакатов.

По окончанию ответа студента с РАС, педагог попросила поаплодировать этому спикеру, тем самым, показать нашу поддержку студенту, чтобы вдохновить его продолжать отвечать на том же высоком уровне.

Такие моменты на занятиях ценны тем, что преподавателю удастся завладеть вниманием обучающегося с РАС, удерживать его, направлять в правильное русло, и попытаться сделать так, чтобы такие ребята не закрылись, иначе, если на них давить, или просить сразу отвечать, это наоборот отдалит его от контакта с педагогом, и взаимодействия с группой.

Подчеркнем, промежуточный результат, преподавателю предстояла большая работа, так как задачи стояли такие, что необходимо в текущих условиях, научить студентов читать тексты, и не просто читать их, а анализировать, работать с данным материалом, выполнять дискурс, подключаться к дискуссии, делиться имеющимися и приобретенными знаниями, вовлекать в процесс обучающегося с РАС.

Все это требует большой педагогической техники, методики, которую с каждым разом необходимо лишь усиливать, улучшать, обновлять, дополнять, систематизировать новыми приемами и средствами.

Далее, в ходе кейс-проекта «Фактологическая лаборатория» студентам необходимо подготовить факты, начинающиеся с вопроса: «Знаете ли Вы, что...?», и привести полезные факты по теме занятия или в рамках учебной дисциплины.

Так, на одном из первых занятий, преподаватель по этому кейс-проекту привел в пример такой факт, он возможно не относится к теме, но педагог намеренно выбрал факт, чтобы заинтересовать обучающихся к этому кейсу, к данной методике.

А факт, указанный преподавателем, был такой: «Знаете ли Вы, что известный антрополог, ученый Маргарет Мид спросила студентов о том, что они считают первым признаком цивилизации. Студенты ожидали, что М.Мид расскажет о рыболовных крючках, глиняных горшках или обработанных камнях.

Но нет. М.Мид сказала, что первым признаком цивилизации в древней культуре является бедренная кость, которая была сломана, а затем срослась. Мид объяснила, что если живое существо в царстве животных ломает ногу, то оно умирает.

Со сломанной ногой оно не может убежать от опасности, добраться до реки, чтобы напиться или охотиться за едой. Оно становится добычей для хищников, поскольку кость срастается довольно долго.

Бедренная кость, которая была сломана, а затем срослась - это доказательство того, что кто-то потратил время, чтобы остаться с тем, кто получил это повреждение, перевязал раны, перенес человека в безопасное место и охранял его, пока тот не восстановился.

«Помогать другому человеку во время трудного периода - это тот поступок, с которого начинается цивилизация», - сказала М. Мид».

Во-первых, такой факт, разряжает обстановку в аудитории, настраивает студентов на обучение на то, что обучение будет идти нетрадиционными технологиями, но все для того, чтобы получить максимально эффективные навыки и умения.

Кроме того, на занятии, как мы помним есть студент с РАС, и его тоже заинтересовал данный реальный факт из истории, рассказанной Маргарет Мид. На следующем занятии, студент с РАС принес такой факт, как развивалась анимационное искусство в дизайне, и как оно формируется в настоящее время.

Методические приемы, разработанные преподавателем, прежде всего, отвечают, тому, что цифровой мир продолжает все больше расширять горизонты в соответствии с новейшими требованиями, воззваниями, определённый набор исследовательских способностей, как мы привыкли преподавать, с каждым новыми трудностями лишь совершенствуется, усиливается.

В инклюзивном образовании на примере творческого университета важно держать во внимании опцию, то, что наши обучающиеся являются людьми с тонкой духовной творческой системой, люди чуткие к замыслам художественного творения, акта, созидания.

Это не фразы комильфо. Это факты, того, что в университет искусств приходят обучаться, целенаправленно, молодое поколение имеющая таланты, навыки, умения к художеству, искусству, планирующие связать свою дальнейшую профессиональную деятельность с этими видами изящных искусств.

В группе из десяти студентов, два или три студента, не сразу могут правильно выполнить кейс-проекты. Это ни в коем случае, не проблема в студентах. Из опыта работы со студентами художественного образования, а тем более инклюзивного, следует отметить, что обучающиеся по большей части, материал понимают и осознают визуально, и получая новые знания, сведения могут продолжительное время ее анализировать, осмысливать, но по итогу, выдают результаты, свидетельствующие о том, что цель учебных кейс-проектов достигнута.

Преподаватель заранее, предупреждает, обговаривает с обучающимися, со студентами или магистрантами, о том, что на занятиях активно и широко применяются авторские, оригинальные кейс-проекты.

Выявлена тенденция положительного отношения студентов и магистрантов к новаторским методикам преподавания, восприятие и запоминание учебного материала обучающимися усваиваются значительно лучше, качественнее.

Литература:

1. Дадырова А.А. Инклюзивное образование: на примере кейсов Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой. Вестник Белорусского государственного университета искусств 2025/№4 (58), С. 116-123.
2. Инклюзивное образование от 25.10.2024 https://spravochnick.ru/pedagogika/inklyuzivnoe_obrazovanie/ (дата обращения: 20.11.2025).

Yerezhpova E.Y.,

Khussainova G.A.,

ON THE ISSUE OF PREPARING FUTURE MUSIC TEACHERS BASED ON PEDAGOGICAL DESIGN

Ережепова Э.Е.,

Хусаинова Г.А., к.п.н., профессор

К ВОПРОСУ О ПОДГОТОВКЕ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ НА ОСНОВЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

Музыкальное образование традиционно занимает важное место в культурном и социальном развитии Казахстана, вместе с тем, современное образовательное пространство страны претерпевает существенные изменения под влиянием цифровой трансформации, обновления содержания образования, внедрения компетентностного подхода и усиления внимания к сохранению национальной идентичности.

Эти процессы создают необходимость переосмысления методологических основ обучения музыке, в частности — принципов и моделей педагоги-

ческого дизайна, которые недостаточно изучены в области музыкального образования.

Педагогический дизайн в музыкальном образовании выступает как система научно обоснованного проектирования образовательного процесса, включающая целеполагание, отбор содержания, подбор методов и средств обучения, разработку оценочных инструментов и обеспечение эффективной обратной связи. Его применение позволяет выстраивать учителю музыки более структурированно, целенаправленно и адаптивно, учитывая уровень подготовки школьников, специфику музыкальной деятельности, индивидуальные траектории их развития.[8]

В Казахстане прослеживается непрерывная система музыкального образования, включающая детские музыкальные школы, колледжи, университетские программы музыкально-педагогического профиля, а также неформальные практики музыкального обучения. Несмотря на наличие значительных достижений, имеются определённые трудности, среди которых прослеживается недостаточная интеграция современных технологий в процесс обучения, разрыв между традиционными методиками и потребностями цифрового поколения, ограниченность адаптивных моделей обучения музыке, а также недостаточно исследованные возможности применения педагогического дизайна в школьной системе.

В этих условиях возникает необходимость разработки и научного обоснования модели педагогического дизайна музыкального образования, которая учитывает национально - культурное своеобразие Казахстана, современные образовательные запросы и многообразие музыкальных практик. Актуальность изучения также определяется потребностью в создании методических основ, обеспечивающих баланс между сохранением культурного наследия и внедрением инновационных методов обучения.[7]

Модернизация и развитие системы высшего образования Казахстана дало музыкально-образовательному пространству новые технологии, благодаря которым будущий учитель музыки повысит свою профессиональную компетентность и расширит возможности своего профессионального потенциала в ходе обучения в университете.

В связи с этим термин «будущий учитель музыки» приобретает новый смысл как студент университета, в том числе.

Согласно национального проекта "Комфортная школа" намечается подготовка учителя новой формации для школ будущего. Основой подготовки педагогов новой формации будет укрепление научного потенциала через развитие научно-педагогических школ на базе педагогических образовательных программ и профессионализация исследовательской деятельности в процессе обучения будущих учителей. Актуализируются образовательные музыкально-педагогические программы согласно новым моделям школ. Для развития исследовательских компетенций у будущих учителей музыки на ступенях магистратуры и докторантуры будут введены дисциплины "Исследование в действии", "Методы исследований и анализа данных в образовании", «Педагогический дизайн в вузе» [4].

На сегодняшний день общий портрет современного будущего учителя музыки складывается из таких навыков и умений на основе педагогического дизайна как:

- использование современных практических и теоретических образовательных технологий, позволяющие ему сделать учебный процесс более интерактивным, эффективным и доступным;

- умение работать с компьютерами и интерактивными досками, онлайн-ресурсам,

- умение работать с виртуальными классами;

- умение работать с другими цифровыми носителями.

Педагогическая направленность современного будущего учителя музыки определяется в проявлении эмпатии к школьникам, индивидуальному подходу к ним, выстраивание диалога между педагогом и учеником посредством фасилитации, способности к критическому и творческому мышлению, креативности, в готовности адаптации методик обучения и подходов к каждому ученику.

Современный учитель становится ключевым фигурантом в образовательном процессе XXI века. Его роль не только в передаче знаний, но и в воспитании, развитии личности и подготовке к жизни в современном мире. Учитель должен быть готов к постоянному развитию и адаптации, чтобы успешно справляться с вызовами современного образования, быть педагогом менеджером, педагогом дизайнером[8].

Современный педагог должен адаптироваться и осуществлять профессиональную деятельность в цифровой среде образовательного учреждения и уметь проектировать собственную цифровую образовательную среду для передачи образовательного контента и организации эффективного образовательного взаимодействия «педагог – ученик». Соответственно, встаёт вопрос о необходимости овладения учителем возможностями, предоставляемыми smart-технологиями в реализации образовательной деятельности в условиях онлайн- и смешанного обучения, что, в свою очередь, обуславливает поиск решений по эффективному проектированию применения smart-технологий в цифровой образовательной среде учителя. [2]

В Казахстане педагогический дизайн развивается во всех педагогических направлениях образовательного пространства. Новый современный педагогический дизайн образовательного процесса с элементами цифровых технологий, с учетом современных вызовов в системе высшего образования, развитие академического превосходства университетов с созданием современных учебных и научных лабораторий, как фактор обеспечения наукоемкой образовательной среды позволяет выстроить учебный процесс в рамках отдельного курса или же программы таким образом, чтобы сочетать использование цифровых технологий на уровне преобразования с традиционной формой организации обучения [6,7,9].

Непрерывное профессиональное развитие будущих учителей музыки - неотъемлемая часть образовательного процесса, обеспечивающая подготовку кадров для успешной адаптации к меняющимся требованиям образования. Важной является подготовка учителя музыки как профессионала, берущего ответственность за свои решения, в том числе в профессиональном развитии,

рефлексирующего и осознающего свои профессиональные потребности, умеющего понять, куда ему двигаться дальше и какая ему нужна профессиональная поддержка [1].

Рассмотрим значение важного для нашего исследования понятия «педагогический дизайн».

Он заимствован из иностранной литературы конца XX в. Сам термин в исходном варианте звучит как «instructional design», т.е. разработка, дизайн инструкций. В зарубежной практике уже есть устойчивое толкование термина «педагогический дизайн». Об этом свидетельствуют различные исследования. Одно из первых определений педагогического дизайна было дано в 60-х годах XX века М. Дэвидом Мерриллом (M. David Merrill), Л. Дрейком (L. Drake), М. Лейси (M. Lacy) и Дж. Праттом (J. Pratt), которые определяли его как научную дисциплину, которая занимается разработкой наиболее эффективных, рациональных и комфортных способов, методов и систем обучения, которые могут быть использованы в сфере профессиональной педагогической практики [22]. В 1977 году ученым Лесли Бриггс (L. Briggs) педагогический дизайн был определен как целостный процесс, который включает в себя анализ потребностей и целей обучения, а также разработку системы передачи знаний [11]. (рис.1) Позже большое совместное исследование проводили Лесли Бриггс (L. Briggs) и Роберт Ганье (R. M. Gagne). Основной идеей они определяют ученикоцентричность педагогического дизайна. Таким образом, весь процесс проектирования должен начинаться с постановки значимой для школьника цели на уроке музыки. Именно она будет определять сущность процесса обучения и его событийность [3] .



Рис.1 Модель педагогического дизайна

Педагогический дизайн основан на систематическом подходе объединяющий теории бихевиоризма, конструктивизма и когнитивизма. Основы этих теорий позволяют нам определить образовательную траекторию педагогического дизайна в контексте музыкального образования, позволяющая найти подходы и решения в эффективности подачи музыкального материала для будущего учителя музыки, что в свою очередь служит гарантом в долгосрочной устойчивости и глубинной ценности исследуемой темы.

Педагогический дизайн для будущего учителя музыки в современном высшем учебном заведении позволит ему сократить время освоения учебного

материала, учитывая индивидуальные когнитивные и психологические особенности каждого будущего учителя музыки.

В процессе изучения исследуемой темы педагогический дизайн мы выделили как основную практическую проблему, с которой сталкивается будущий учитель во время своего обучения это - отсутствие мотивации и вовлеченности в учебный процесс, причиной которой кроется в страхе показаться профессионально – некомпетентным среди однокурсников и преподавателей. В данном случае педагогический дизайн способствует:

- четко сфокусироваться на основной проблеме,
- определить цели и задачи
- отвечает на вопросы «когда?», «как?» и «зачем?»

Исследователь Абызова Е.В. определяет педагогический дизайн в двух проявлениях как:

- теорию – это область науки, которая занимается исследованием эффективности учебных материалов и средств, которые создают благоприятные ситуации, условия и среду обучения;
- практику – это процесс разработки, создания, применения и оценки условий и средств [4]

Исследователь Уваров А.Ю. рассматривает понятие «педагогический дизайн» как системное (приведенное в систему) использование знаний (принципов) об эффективной учебной работе (учении и обучении) в процессе проектирования, разработки, оценки и использования учебных материалов [10, 2].

По мнению А.П. Грецовой, понятие *«педагогический дизайн» – это творческий замысел, планирование и конструирование педагогом конкретных действий для достижения желаемых результатов путём подбора наилучших средств, с учётом содержания учебного материала и целевой аудитории на основе наиболее рационального представления взаимосвязи и сочетания различных типов образовательных ресурсов, обеспечивающих психологически комфортное и педагогически обоснованное развитие субъектов образования»* [11, 47].

Современная школа задает рамки возможности в осуществлении педагогических задач, когда педагогический дизайн обеспечивает структуру и методологию образовательного процесса а современный учитель в свою очередь наполняет смыслом и вдыхает жизнь в учебные программы. В *таблице 1*. Мы рассмотрели вышеперечисленные понятия и их роль во взаимодействии.

<i>Компонент</i>	<i>Роль во взаимодействии</i>
Современная школа	Создает условия, инфраструктуру, образовательную политику
Современный учитель	Проектирует и реализует обучение
Педагогический дизайн	Обеспечивает целостность, логику и эффективность процесса

Таблица 1. Взаимодействие педагогического дизайна с современными образовательными объектами:

Результатом эффективного взаимодействия педагогического дизайна, современной школы и современного учителя является развитие когнитивных способностей в виде роста учебной мотивации, осознанности в обучении, и повышении качества получаемой учебной информации. (рис 2.)



Рис 2. Результат взаимодействия

Из вышесказанного следует, что в процессе вузовской подготовки современный учитель музыки выступает в роли педагогического дизайнера, перед которым ставится целый ряд задач, среди них:

1. Системное проектирование содержания учебных программ по музыке, музыкально-дидактических материалов и курсов.
2. Анализ школьной аудитории, определение цели и поиск интерактивных материалов и цифровых технологий для проведения уроков музыки
3. Исследование школьной аудитории и её формулировка целей музыкальной обучения с учетом требований госстандарта и школьной программы «Музыка».
4. Разработка контента: сюда входит выбор методов, форм музыкального обучения и воспитания, структурирование школьного материала.
5. Использование цифровой онлайн платформы (ИКТ, LMS и. т. д.), контрольные средства оценивания освоенного материала на уроках музыки.
6. Анализ результатов музыкального обучения для следующего этапа образовательного процесса.

На сегодня современный учитель музыки — это педагог, обладающий креативным и критическим мышлением, использующий новейшие образовательные технологии, способный пробудить у обучающихся школьников заинтересованность к музыкально-образовательному процессу и использующий творческий подход и педагогический в своей профессиональной деятельности.

Литература:

1. Тыныбаева М. (2021). Изучение потребности во внутришкольном профессиональном развитии учителей общеобразовательных школ в контексте реформы системы образования в РК. Фонд Сорос-Казахстан. — с. 19
2. Мурзалинова А.Ж., Макатова Ж.А., Альмагамбетова Л.С., Иманова А.Н., Зейнелова А.Е., «Өрлеу», Астана, 2024
3. Саржанова Г. Б., Бобеш Р. С., Смагулова Г. Ж., Туркель А., Серикбаева Н. Б. Педагогический дизайн применения смарт-технологий в цифровой образовательной среде педагога // Образование и наука. 2023. Т. 25, № 9. С. 97–230. DOI: 10.17853/1994-5639-2023-9-12-45
4. Gagne R.M., Briggs L.J., Wager W.W. Principles of instructional design. Harcourt Brace College, 1992. 392 p.
5. <https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2300000248>
6. Абызова Е. В. Педагогический дизайн: понятие, предмет, основные категории // Вестник Вятского государственного университета. 2010. Т.3, №3. С.12-16.
7. <https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2300000248>
8. <https://adilet.zan.kz/rus/docs/V1500010768>
9. <https://daryn.online/article/3224-sovremennyyi-ucitel-kliucevoi-kamen-obrazovaniia-v-xxi-veke>
10. Гришаева А. В. Педагогический дизайн как способ оптимизации процесса обучения // Научно-педагогическое обозрение. Pedagogical Review. 2024. Вып. 2 (54). С. 113–121
11. Уваров А. Ю. Педагогический дизайн // Информатика. 2003. № 30. С. 1–32.
12. Грецова А. П. Развитие познавательных способностей старшеклассников средствами педагогического дизайна: дис. ... канд. пед. наук. ФГБОУ ВО Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского. – 2017. – 194 с.
13. Беленко Т.В., Исаев И.Ф. Педагогический дизайн в системе профессиональной подготовки будущего учителя / Т.В. Беленко, И.Ф. Исаев // Электронный научно-публицистический журнал «Homo Cyberus». – 2021. – № 1 (10)

Zhumasheva Gulzhan

SYNTHESIS OF TRADITIONAL APPROACHES TO TEACHING THE KAZAKH LANGUAGE AND DIGITAL TRANSFORMATION

Жумашева Г. К.

филология ғылымдарының кандидаты, профессор

ҚАЗАҚ ТІЛІН ОҚЫТУДЫҢ ДӘСТҮРЛІ ТӘСІЛДЕРІ МЕН ЦИФРЛЫҚ ТРАНСФОРМАЦИЯНЫҢ СИНТЕЗІ

Қазіргі білім беру жүйесі цифрлық технологиялардың кең дамуына байланысты түбегейлі өзгерістерге ұшырап отыр. Қазақ тілін оқыту да бұл үрдістің құрамдас бөлігі ретінде жаңа мазмұнға, әдіс-тәсілдерге, бұрын болмаған тиімді құралдарға ие болуда. Беріліп отырған мақаламызда қалыптасқан педагогикалық мұраның мазмұны, оның қазіргі әдістемелермен сабақтастығы және цифрлық трансформацияның қазақ тілін оқытуға ықпалы талданады.

Қазақ тілі – ұлттық тіл ретінде ғасырлар бойы қалыптасқан фонетикалық, лексикалық және грамматикалық жүйеге өте бай. Тілді меңгерудің әдістемесі де тарихи тұрғыда үнемі дамып, өзгеріп отырғаны бәрімізге белгілі.

Қазақ тілін оқытудағы педагогикалық мұра – А.Байтұрсынұлы, Ж.Аймауытов, Х.Досмұхамедұлы сияқты ағартушылардың еңбектерінен бастау алып, олардың қалдырған тілдік мұралары негіз болса, бүгінгі күнге дейін қазақ тіл білімінің әдіскер ғалымдарының еңбектерімен толығып келді. Бұл мұра тілдік құбылыстарды ғылыми негізін жүйелеуге, оқыту әдістерін нақтылауға зор ықпал етіп келеді.

Ал бүгінгі таңда білім беру кеңістігі жаңа кезеңге – цифрлық трансформация дәуіріне қадам басып, қазақ тілін оқытудың әдістемесін жаңа үдеріспен меңгеруді талап етеді. Яғни, жаңа кезеңге – цифрлық трансформация дәуіріне қадам бастық. Бұрынғы қалыптасқан дәстүрлі сабақ беруден енді адаптивті мультимедиялық, автоматтандырылған оқытуға ауысу толықтай жүріп жатыр.

Оқыту барысында адаптивті оқыту технологиясын, цифрлық тәсілдерді қолдану кең таралып келеді. Адаптивті оқыту - бұл тыңдаушының жеке қабілеттері мен қажеттіліктерін, қызығушылығы мен әртүрлі жағдайларға бейімделуін жан-жақты ескеретін әдіс. Адаптивті технологияларды қолдану - білім беруде жаңа ақпараттық технологияларды қолдана отырып, оқытушылар мен білім алушылар арасындағы өзара іс-әрекет белсенділігін, өнімділігін, сабаққа қызығушылығын арттыруды көздейді [1].

Осы орайда, қазақ тіліндегі фонетиканы, нақтырақ айтқанда /ң/, /к/, /ү/, /ұ/, /ө/ дыбыстарын меңгерту барысында педагогикалық мұраның дәстүрлі әдістері мен қазіргі цифрлық трансформацияның жаңа мүмкіндіктерін салыстыра қарастыруды көздедік.

Фонетика саласы – өзге тілді аудиторияларға қазақ тілін меңгерудің алғашқы әрі маңызды кезеңі болып саналады. Себебі тыңдаушының кейінгі грамматикалық ақпаратты еркін меңгеруі осы дыбыстардың жіктелуі, дыбыстардың үндесуі, өзіндік ерекшеліктері, түрленуі сияқты маңызды мәселелерімен тікелей байланысты.

Қазақ тіл білімінің іргетасын қалаушылар тіл үйретудің ғылыми және әдістемелік бағыттарын анықтап жүйелеген болса, бүгінге дейін осы дәстүрлі оқытуда әдістер кең қолданылып келді.

1. Қазақ тілін оқытудағы педагогикалық мұраның тарихи негізі қалаушы А.Байтұрсынұлы қазақ тіліндегі дыбыстарды ғылыми талдаудың тұңғыш жүйесін жасап, оқытуда талдау-жинақтау (анализ- синтез) әдісін қолдануды ұсынды [2].

Ғалымның фонетиканы меңгертудегі басты қағидалары төмендегідей тәсілдер арқылы жүзеге асады.

- Әр дыбысты жеке-жеке таныту,
- буынға бөлуді меңгерту,
- сөз ішінде қолдануға дағдыландыру,
- сөйлем ішінде бекіту.

Тіл үйренушінің психологиялық ерекшеліктерін ескеруді және **тыңдау–қайталау әдістерін** қолдану туралы алғаш Ж.Аймауытов сөз еткенін жақсы білеміз [3].

Дұрыс дыбыстау үшін артикуляциялық жаттығулар қажет екенін, ол үшін айтқан дыбыстың табиғи жасалу жолдарын ашып көрсетуді ұсынған Х.Досмұхамедұлы болды [4].

Дыбыстарды меңгерудің дәстүрлі жолдарының жіктелуі:

1. Артикуляциялық түсіндіру әдісі бойынша дыбыстың жасалу жолын ауыз қуысының анатомиялық ерекшеліктері негізінде түсіндіріледі.

Мысалы: /н/ дыбысын үйретуде: «тіл арты көтеріліп, ауа мұрын жолымен шығады».

/к/ дыбысын үйретуде: «тіл түбі артқа шегеріліп, тіл арты кішкене қатаюы керек».

/н/ дыбысын үйретуде: «тіл арты көтеріліп, ауа мұрын жолымен шығады».

/к/ дыбысын үйретуде: «тіл түбі артқа шегеріліп, тіл арты кішкене қатаюы керек».

2. Тілдік бірлікті сатылы кезекпен меңгерту әдісі.

Байтұрсынұлының тәсілі бойынша:

1. дыбысты жеке айту

2. буын құрамында айту (аң-оң-ың),

3. сөз ішінде айту (жаңа, шаң, қоңыр),

4. мәтін ішінде айту.

4. Қайталама-жаттығу әдісі

Мысалы, /н/ дыбысын бекіту үшін мұғалім сөздер қатарын ұсынатын:

саңырау – саңылау – шаң – қоңыр – таң – жіңішке – кең.

Оқушы оларды дауыстап оқып, дыбыс біртіндеп дағдыға айналып, жатталып автоматталатын.

Осындай әдіс жолдарымен берілген дәстүрлі мұра – қазақ тілін фонетикалық тұрғыдан дұрыс меңгерудің негізі болды.

Ал бүгінгі таңдағы цифрлық трансформациялау арқылы жаңа мүмкіндіктер жан-жақты үлкен өзгерістер ұлт ағартушылары қалдырған педагогикалық мұра тіл үйретудің ғылыми-теориялық негізін қалыптастырған болса, бүгінгі цифрлық трансформация осы негізді заманауи ортаға бейімдеуге мүмкіндік береді. ХХІ ғасырда тіл үйрену цифрлық құралдар арқылы жаңа деңгейге көтерілді.

Қазақ тілін цифрлық трансформациялау арқылы тілді меңгерудің жаңа мүмкіндіктері туды.

1. Дыбысты танитын автоматтандырылған жүйелер:

Қазіргі қосымшалар (SpeakKazakh AI, Soile, TilQural, Qareket AI):

- оқушының айтылымын жазып алып, дыбыстық қателерін автоматты түрде көрсетеді;

- сөйлеу тембрін, екпінін, әр дыбыстың дұрыстығын бағалайды.

Бұл әдістер, әрине дәстүрлі әдісте мүмкін болмаған қадам.

2. 3D артикуляциялық анимация арқылы:

- цифрлық платформа дыбыстың қалай жасалатынын 3D модель арқылы көрсетеді.

Мысалы, /н/ дыбысының қалай мұрын қуысынан шығатынын нақты анимация бейнелейді.

3. Дыбыстық тренажерлер арқылы онлайн симуляторлар фонетикалық дағдыны автоматтандыруға мүмкіндік беріп отыр. Мысалы: дыбысты айтқан кезде жасыл индикатор жанып дұрыстығын; дыбысты дұрыс айтқан кезде жасыл индикатор жанады; дұрыс емес айтылса – қызыл индикатор белгі береді.

4. Тіл үйренуде ойын форматындағы тапсырмалардың да артықшылықтары көп.

Геймификация яғни, тапсырмаларды ойын сияқты сезінудің әдіс-тәсілдері

«Дыбысты тап!», «Қате дыбысты түзет», «Дұрыс айтылымға жет!» сияқты тапсырмалар оқушылардың тек тілге ғана емес сабаққа қызығушылығын арттыратыны сөзсіз.

Мұнда нақты дыбыстық қателерді көрсетеді:

- "Қ" дыбысы тым жұмсақ айтылды.

- "Ө" дыбысы ашық айтылмады сияқты комментарийлер арқылы қателер беріледі.

Фонетиканы меңгертудің дәстүрлі және қазіргі тәсілдердің салыстыру арқылы

екі кезеңді жіктеуге болады:

Дәстүрлі әдіс

Мұғалім дыбысты ауызша көрсетеді
Қайталама жаттығулар
Қате тек мұғалім естігенде байқалады

Жаттығулар бір типті

Уақыт пен кеңістік шектеулі

Цифрлық әдіс

3D артикуляция, видео-анимация
Интерактивті тренажер, ойындар
Қателерді AI автоматты түрде таниды
Жеке оқу траекториясы, адаптивтілік
Онлайн, кез келген уақытта қолжетімді

5. Белгілі бір тақырып бойынша нақты мысал: /Ү/ және /У/ дыбыстары орыс тілді аудиторияға меңгертуде ең қиын дыбыстардың бірі.

Бұл дыбыстармен таныстыруда дәстүрлі әдісте төмендегідей тәсілдер қолданылады.

1. Оқытушы айтылуға қатысты артикуляцияны түсіндіреді:

– «Ү» – ерін жартылай дөңгеленеді, тіл артқа қарай тартылады.

– «У» – ерін дөңгеленіп, тіл көтеріңкі болады.

2. Айна арқылы өз артикуляциясын бақылау.

3. Сөздермен жұмыс: ұл, ұлпа, құлын және күн, сұр, түрік

4. Мәтінді оқу арқылы жаттығады

5. Қайталау.

Қазіргі цифрлық әдіс бойынша:

1. Артикуляцияның 3D моделі оқушыға дыбыстың нақты жасалуының визуалды бейнесін көрсетеді.

2. AI сөйлеуді тану жүйесі дыбысты айырып, нақты ескертпе береді:

– «Ү» дыбысы созыңқы шықты.

– «У» дыбысы жеткілікті дөңгеленбеді, деген ескерпелер жасайды

3. Интерактивті ойын: «Дыбысты дұрыс айтсаң – кейіпкер алға жылжиды».

4. Тіл үйренуші өз даусын график арқылы талдай алады – бұл фонетикалық жағынан өз-өзін бақылауға мүмкіндік береді, сауаттылығын күшейтеді.

5. Цифрлық жаттығулар оқушының жеке деңгейіне автоматты түрде бейімделеді.

6. Педагогикалық дәстүрлі мұра мен цифрлық трансформацияны синтездеу, екі

бағытты біріктіру тақырыпты меңгертуде өте тиімді.

Байтұрсыновтың талдау- жинақтау әдісі - қазіргі интерактивті визуализация. *Интерактивті визуализация – динамикалық графикалық көрініс*, ол пайдаланушыға деректерді зерттеу үшін әртүрлі әрекеттер жасауға мүмкіндік береді: басу, жылжыту, сүзгілеу, масштабтау. Бұл дәстүрлі әдісте оларды тек көруге болады, ал интерактивті визуализацияда пайдаланушы деректердің ішкі құрылымын өзі ашады.

Қазіргі интерактивті визуализацияда Аймауытовтың жеке психологиялық ерекшеліктерді ескеру қағидасы - адаптивті платформа оқушының деңгейіне қарай түрлендіріп жаттығу, тапсырма беру арқылы жалғасын тапса, ал Досмұхамедұлының табиғилық принципі бойынша - шынайы тілдік орта жасайтын цифрлық симуляциялар.

Дәстүрлі және цифрлық тәсілдердің салыстырмалы талдануы

Көрсеткіш	Дәстүрлі әдіс	Цифрлық әдіс
Оқыту форматы	Теориялық-түсіндірмелік	Интерактивті, әрекетке негізделген
Студенттің рөлі	Қабылдаушы	Белсенді қатысушы
Құралдары	Оқулық, дәптер	Онлайн платформалар, мультимедиа
Мотивациясы	Орташа	Жоғары (геймификация әсері)
Іс-әрекет түрі	Талдау, жазба жұмысы	Жедел кері байланыс, визуалдау
Тиімділігі	Негізгі теорияны меңгертуге жоғары	Бекіту мен қолдануда жоғары

Осылайша, қазақ тілін оқыту әдіс -тәсілдері тарихи тұрғыда үздіксіз жаңарып, заман талабына сәйкес тіл меңгерудің тиімділігін арттыра түседі.

Қорыта келгенде, қазақ тілінің фонетикасын меңгерту – тіл үйренудің негізгі кезеңдерінің бірі. Педагогикалық мұра фонетиканы оқытудың ғылыми-әдістемелік негізін қалыптастырса, цифрлық трансформация оны жаңа сапалық деңгейге көтерді. Дәстүрлі әдістер тілдің терең табиғатын түсіндіруге мүмкіндік берсе, цифрлық әдістер нақты дағдыларды автоматтандыруға жол

ашады. Дәстүрлі және цифрлық тәсілдерді үйлестіре қолдану арқылы қазақ тілін үйретудің тиімділігі артырып қана қоймайды, оқушының мотивациясы күшейеді.

Тіл үйретудің тиімділігі артыруға барлық мүмкіндік жасалған сайын тілдік орта табиғиланатыны сөзсіз. Цифрлық технологияларды қолдану тек үйренушілердің ғана емес, оқытушылардың кәсіби деңгейін арттыруға, әрі оқыту үрдісін жетілдіруге, уақытты үнемдеу арқылы тақырыпты бекітудің түрлі тапсырмаларымен терең меңгертуге де толық мүмкіндік береді.

Әдебиеттер:

1. <https://cyberleninka.ru/article/n/adaptivti-o-ytu-tehnologiyasyn-o-u-derisinde-oldanu/viewer>
2. Байтұрсынұлы А. Тіл-құрал. – Қызылорда: Қазмембас, 1928
3. Аймауытов Ж. Психология. – Алматы: Алаш, 1929.
4. Досмұхамедұлы Х. Қазақ халық әдебиеті. – Ташкент, 1924.
5. Өлімжанова Г., Қарабаева А. Цифрлық ортадағы тіл үйрету әдістері. – Астана, 2022. Тұйық етістікті дәстүрлі және цифрлық тәсілдер арқылы меңгертудің ғылыми негіздері.
6. Құлманова Л. Қазақ тілін оқытудағы цифрлық технологиялардың рөлі // Қазақ тілі мен әдебиеті. – 2021.
7. Karimova A. Digital transformation in language teaching // Modern Education Journal. – 2020.

Kozhebayev Darkhan

Songybaev Erkebulan

**ACTUALIZING THE PRACTICE-ORIENTED APPLICATION OF
MUSICAL LOCAL HISTORY HERITAGE
(USING REGIONAL HERITAGE IN THE EDUCATIONAL PROCESS)**

Кожебаев Д.Е. PhD доктор

Соңғыбаев Е. Халел Досмұхамедов атындағы Атырау университеті.

Музыка және өнер кафедрасы.

**МУЗЫКАЛЫҚ ӨЛКЕТАНУ МҰРАСЫН ТӘЖІРИБЕГЕ
БАҒДАРЛАНУЫН ӨЗЕКТЕНДІРУ
(ӨЛКЕЛІК МҰРАНЫ САБАҚ БАРЫСЫНДА ҚОЛДАНА АЛУ)**

Қазіргі білім беру жүйесінде ұлттық мәдени мұраны сақтау, зерделеу және оны оқу-тәрбие үдерісіне енгізу мәселесі өзекті ғылыми-педагогикалық бағыттардың біріне айналып отыр. Осы тұрғыда музыкалық өлкетану мұрасын тәжірибеге бағыттай отырып өзектендіру – болашақ ұрпақтың мәдени санасын қалыптастырудың, ұлттық болмысты сақтаудың және музыкалық білім мазмұнын байытудың тиімді тетігі болады. Музыкалық өлкетану халықтың тарихи жадымен, аймақтық орындаушылық дәстүрлерімен, жергілікті композиторлық және фольклорлық мұралармен тығыз байланысты кешенді ұғым ретінде қарастырылады [1, 33 б.].

Музыкалық өлкетану ұғымы педагогика мен музыкатану ғылымдарының тоғысында қалыптасқан. Ол белгілі бір өңірге тән музыкалық дәстүрлерді, орындаушылық мектептерді, тарихи тұлғаларды, аспаптық және вокалдық жанрларды жүйелі түрде зерттеуді көздейді. Қазақстандық музыка зерттеушілері музыкалық өлкетануды ұлттық мәдени кодты сақтаудың маңызды құралы ретінде бағалайды. Осы бағыттағы ғылыми еңбектерде өлкелік музыкалық материалдардың тәрбиелік және танымдық әлеуеті айқындалып, оларды оқу процесінде қолданудың әдістемелік негіздері ұсынылған [1, 53 б.].

Музыка сабағында өлкетану материалдарын пайдалану оқушылардың музыкалық қабылдауын тереңдетіп қана қоймай, туған өлкенің рухани құндылықтарына деген қызығушылығын арттырады. Әсіресе бастауыш және орта буын оқушылары үшін жергілікті ән-күйлер, аймақтық композиторлар шығармалары, белгілі орындаушылардың өмірі мен шығармашылығы арқылы берілетін білім эмоционалдық тұрғыдан әсерлі болып келеді. Бұл тәсіл оқушылардың музыкаға деген тұрақты қызығушылығын қалыптастыруға ықпал етеді [1, 59 б.].

Қазақстандық ғалымдар музыкалық өлкетануды тәжірибеге бағыттап қолдану барысында оның пәнаралық сипатына ерекше мән береді. Музыка сабағында тарих, әдебиет, география пәндерімен байланыс орнату арқылы өлкелік музыкалық мұраны кешенді түрде меңгеруге мүмкіндік туады. Мұндай интеграция оқушының дүниетанымын кеңейтіп, музыкалық білімді өмірмен байланыстыра қабылдауына жағдай жасайды [2, 63 б.].

Музыкалық өлкетану элементтерін сабақ барысында қолдану әдістемесі мұғалімнің кәсіби даярлығына тікелей байланысты. Педагог өлкелік материалды іріктеу, оны сабақ мақсатына сай бейімдеу және оқушы деңгейіне сәйкес ұсыну қабілетіне ие болуы тиіс. Зерттеушілердің пікірінше, өлкетану мазмұнын жүйесіз қолдану күтілетін нәтижеге жеткізбейді, сондықтан ол оқу бағдарламасымен үйлесімді түрде жоспарлануы қажет [3, 51 б.].

Музыка сабағында өлкетану мұрасын қолданудың тағы бір тиімді жолы – жобалық және зерттеу жұмыстары. Оқушылар туған өңіріндегі белгілі музыканттар, ән-күй дәстүрлері, музыкалық аспаптар туралы шағын зерттеу жүргізу арқылы шығармашылық белсенділік танытады. Бұл тәсіл оқушылардың өздігінен іздену дағдыларын дамытып, музыкалық білімді саналы түрде меңгеруіне ықпал етеді. Заманауи білім беру жағдайында музыкалық өлкетану мұрасын цифрлық технологиялар арқылы өзектендіру де маңызды орын алады. Аймақтық музыкалық архивтер, аудио-бейне жазбалар, виртуалды экскурсиялар музыка сабағын мазмұндық тұрғыдан байытады. Қазақстандық педагог-зерттеушілер цифрлық ресурстарды қолдану оқушылардың музыкалық қабылдауын жана деңгейге көтеретінін атап көрсетеді [4, 39 б.].

Музыкалық өлкетану мұрасын тәжірибеге бағыттау тәрбиелік тұрғыдан да аса маңызды. Ұлттық музыка арқылы оқушыларда отансүйгіштік сезім, туған жерге деген құрмет, тарихи сананың қалыптасуы жүзеге асады. Музыка өнері эмоционалдық әсер ету күші арқылы тәрбиелік міндеттерді тиімді шешуге мүмкіндік береді. Осы тұрғыдан алғанда өлкетану мазмұны музыка

сабағының тәрбиелік әлеуетін арттыратын маңызды компонент болып табылады.

Білім беру үдерісінде музыкалық өлкетану мұрасын қолдану не береді?

Біріншіден, студенттердің кәсіби білімі мен дағдыларын жетілдіру, музыкалық мәдениетті қалыптастыру және өзін-өзі дамыту мақсатында гуманитарлық цикл пәндері және арнайы музыкалық дайындық пәндері бойынша сабақтарда, дәрістерде, семинарларда музыкалық өлкетану материалдарын белсенді пайдалану.

Екіншіден, студенттерді жеке ерекшеліктер мен тұлғаға бағытталған тұғырды ескере отырып, оқу-зерттеушілік және ізденушілік қызметіне тарту.

Үшіншіден, танымдық қызығушылықты дамыту мақсатында жұмыс-тың жеке, топтық нысандарын қолдана отырып, өлкетану бағытындағы сабақтан тыс тәрбие жұмысын ұйымдастыруға, музыкалық мәдениетті және музыкалық білім беру дағдыларын қалыптастыруға септігін тигізеді.

Төртіншіден, педагогикалық практика барысында (сабақ барысында, сабақтан тыс, қосымша сабақтар) музыкалық-өлкетану материалын қолдану.

Музыка мұғалімдерін даярлаудың мемлекеттік білім беру стандарты келесі блоктарды қамтиды: жалпы білім беру, әлеуметтік-гуманитарлық, жалпы кәсіптік дайындық. Осы блоктардың әрқайсысы заманауи, мобильді, сұранысқа ие музыка мұғалімін қалыптастыруға ықпал ететін музыкалық-педагогикалық өлкетану материалымен толықтырылды. Бұл материалды зерттеу «Музыкалық өлкетану» арнайы курсы барысында жүзеге асырылды және басқа кәсіптік оқыту пәндеріне зерттеу кезінде енгізілді.

Болашақ музыка мұғалімін кәсіби дайындық жүйесінде музыкалық өлкетануды қолданудың тиімділігін қол жеткізілген нәтижеге негіз ретінде критерийлер, көрсеткіштер және оқыту деңгейлері нақты белгіленген жағдайда ғана анықтауға болады.

Музыкалық өлкетану мұрасын пайдаланудың технологиясын ұсынамыз (1-кесте).

Музыкалық-өлкетану мұрасын пайдалану негізінде болашақ музыка мұғалімінің кәсіби қабілеттері мен құзіреттіліктерін дамыту мақсатында келесі *тұғырлар* арқылы қарастырдық:

- *мәдениеттанушылық тұғыры* – өлкелік мәдениеттің жетістік-теріне сүйене отырып білім беру үдерісін құру;
- *жеке-бағдарлылық тұғыр* – әрбір білім алушының жеке педагогикалық, әлеуметтік ерекшеліктері мен шығармашылық қабілеттерін ес-керу;
- *аксиологиялық (құндылық) тұғыр* – теория мен практика арасындағы өзіндік «көпір» ретінде әрекет етеді, яғни таным мен қоршаған әлемге (қоғамға, табиғатқа, мәдениетке, өзіне) деген көзқарасын практикалық және теориялық деңгейлері арасындағы байланыс механизмінің рөлін атқарады. Педагогикадағы аксиологиялық тұғыр қоғамда адам өмірінің, тәрбие мен оқытудың, педагогикалық қызметтің, жалпы білім берудің құндылықтарын тануды және іске асыруды білдіреді. Маңыздылығы бұл әр адамға өзіне тән мүмкіндіктерді барынша іске асыру үшін нақты жағдай жасай алатын әділетті қоғам идеясымен байланысты үйлесімді дамыған тұлға;

– *құзыреттілік тұғыр* – білім беру мақсатын айқындаудың, мазмұнын іріктеудің, білім беру үдерісін ұйымдастырудың және нәтижелерін бағалаудың жалпы қағидаларының жиынтығы.

1-кесте - Музыкалық өлкетану мұрасын пайдаланудың технологиясы

Мақсаты: Музыкалық-өлкетану мұрасын пайдалану негізінде болашақ музыка мұғалімінің кәсіби қабілеттері мен күзiреттіліктерін дамыту			
Әдіснамалық тұғырлар			
мәдениеттанушы-лық	жеке-бағдарлылық	аксиологиялық	күзiреттілік
Музыкалық өлкетанудың мазмұны			
Заманауи мәдени-білім беру ортамен интеграцияланған студенттердің ізденімпаздық-зерттеушілік қызметі арқылы аймақтың музыкалық-өлкетану мұрасын зерттеу			
Музыкалық өлкетануды іске асырудың педагогикалық шарттары			
– өлкетанымдық ортаны қалыптастыру; – музыкалық-өлкетанымдық саланы қолдана отырып, болашақ музыка мұғалімдерін ізденушілік-теориялық, ғылыми-зерттеушілік, музыкалық-ағартушылық іс-әрекетіне қосу; – «өлкетанымдық білімділігін» қалыптастыру; – музыкалық өлкетануды зерттеу барысында білім беру жүйесінде ақпараттық-технологияларды қолдану; – музыкалық өлкетану мұрасын тәжірибеге бағдарлануын өзектендіру.			
Білім беру үдерісінде музыкалық өлкетануды қолдану критерийлері			
Музыкалық-өлкетанымдық білімділік	Өлкетанымдық қызмет-тегі ұйымдастырушылық	Музыкалық-ағартушылық күзiреттілік	
Білім беру үдерісінде музыкалық өлкетануды қолдану критерийлерінің көрсеткіштері			
– өлкенің музыкалық мәдениетінің негіздерін білу; – музыкалық мұраның тәрбиелік негіздерін білу; – туған өлкесінің ән-күй мұрасын білу.	– өлкетанымдық іс-әрекетке деген қызығушылық; – өлкетанымдық жұмысты жоспарлау; – өлкетанымдық жұмыс орнын ұйымдастыру.	– өлкелік материалды ұсыну әдістемесі; – сөйлеу мәдениеті; – тыңдаушылармен қарым-қатынас орнату.	

Музыкалық өлкетанудың *мазмұны* ретінде заманауи мәдени-білім беру ортамен интеграцияланған студенттердің ізденушілік-зерттеушілік қызметі арқылы аймақтың музыкалық-өлкетану мұрасын зерттеу.

Музыкалық өлкетануды тиімді іске асырудың *педагогикалық шарттары* анықталып, толық сипаттамасын беріп өттік.

Білім беру үдерісінде музыкалық өлкетануды қолдану *критерийлерін* (өлшемдері) де анықтадық:

- музыкалық-өлкетанымдық білімділік;
- өлкетанымдық қызметтегі ұйымдастырушылық;
- музыкалық-ағартушылық құзіреттілік.

Критерий белгілі бір нәтиженің, шеберліктің даму дәрежесі ретінде бір нәрсені бағалау, анықтау немесе жіктеу ретінде анықталады. Философиялық сөздікте «критерий» ұғымын белгілі бір ұстанымның ақиқатын немесе жалғандығын тексерудің белгісі және құралы ретінде анықтайды [5, с. 55].

Болашақ музыка мұғалімдерін кәсіби дайындық жүйесінде музыка-лық өлкетануды қолдану критерийлерін анықтай отырып, біз критерий-лерді анықтау мен негіздеуге педагогикалық теория мен практиканың жалпы талап-тарына сай анықтадық. Ол талаптар:

- көрсеткіштердің жиынтығы арқылы және олардың өлшем деңгейі арқылы байқалады, соның негізінде осы көрсеткіштердің сәйкестік дәре-жесін бағалауға болады;

- критерийлер уақыт пен кеңістіктегі педагогикалық қызметтің дина-микасын көрсетуі қажет;

- критерийлер зерттелетін жүйенің ішкі және сыртқы компоненттерін біріктіруі керек, олардың көмегімен оның барлық элементтері арасында бай-ланыс орнатылуы қажет [6, с. 78].

Музыкалық өлкетану критерийлерін анықтауда біз И.Ф. Исаев, Н.А. Асташова, В.А. Сластенин, Н.В. Кузьминаның еңбектерінде айкындай-тын педагогикалық аксиология идеяларына негізделді [7].

Жоғарыда аталған көрсеткіштерінің деңгейлерін ұсынамыз (2-кесте).

Педагогикалық тәжірибені зерделеу мұғалімдердің дайындығын жақсарту ісіне үлкен көңіл бөлінетінін көрсетеді: оқу жоспарлары мен бағдарламалары қайта қаралып, талапкерлерді іріктеу жұмыстары жетіл-діріліп, оқытудың жаңа техникалық құралдары енгізіледі, сырттай білім беру жүйесі оңтайландырылады. Қазіргі уақытта музыка мұғалімін даярлауда да мол тәжірибе жинақталды. Соңғы жылдардағы зерттеулер мен жарияланымдар музыкалық-педагогикалық факультеттерде оқу-тәрбие үрдісін жетілдіру жолдарын іздеуге, музыкалық қабілеттерді және музыкалық ойлаудың жекелеген түрлерін қалыптастыру мәселелеріне ерекше назар аудару туралы айтады; жалпы педагогикалық білім мен біліктердің өзара байланысын негіздеуде елеулі ілгерілеулер ғалымдардың (О.А. Апраксина, Г.М. Цыпин, Н.К. Белова, Л.А. Исаева, И.Н. Немыкина, Н.В. Соколова, В.Л. Яконюк және т.б.) еңбектерінен байқауға болады.

2-кесте - Студенттердің музыкалық өлкетануды тәжірибеде пайдалану және менгеру деңгейлері

Төмен деңгей	Орташа деңгей	Жоғары деңгей
1. Музыкалық-өлкетанымдық білімділік критерийінің көрсеткіш деңгейлерінің сипаттамасы		
Студент музыкалық өлкетануды, жалпы кәсіби қызметті, тәрбиелік негіздерін, туған өлкесінің ән-күй мұрасын, музыкалық-өлкетанымдық және кәсіби білімділікті, өзін-өзі тәрбиелеу қажеттілігін, кәсіби білім мен дағдыларды игеруге де ген қызығушылығын нашар көрсетеді. Студенттің жетістікке деген ынтасы байқалмайды.	Студент музыкалық өлке тану саласындағы білім мен дағдыларды игеруге, кәсіби қызметке, тәрбиелік негіздерін, туған өлкесінің ән-күй мұрасын білуге, өзін-өзі тәрбиелеуге, жетістіктер мен қажеттілікке деген орташа қызығушылық танытады. Мұндай студенттердің қызығушылықтары, музыкалық-өлкетанымдық және кәсіби білімділікті материалдық сипаттағы өмірлік құндылықтармен байланысты, кәсіби құндылықтары туралы түсінік бар.	Студент өзін-өзі тәрбиелеуге, жетістіктерге, музыкалық өлкетану саласындағы білім мен дағдыларды игеруге, кәсіби қызметке, тәрбиелік негіздерін, туған өлке сінің ән-күй мұрасын білуге, кәсіби өзін-өзі жүзеге асыру мүмкіндіктеріне мұқтаж. Музыкалық-өлкетанымдық және кәсіби білімділігі толығымен қалыптасқан. Кәсіби мақсаты мен құндылықтардың нақты кезеңділігі бар.
2. Өлкетанымдық қызметтегі ұйымдастырушылық критерийінің көрсеткіш деңгейлерінің сипаттамасы		
Студенттің кәсіби іс-әрекетінің белгілі тәсілдері мен әдістерін, музыкалық өлке тануды қолданудың формаларын, әдістері мен тәсілдерін ұйымдастырудың дағдылары мен іскерліктері нашар көрсетілген, кәсіби саладағы жеке жетістіктер арқылы өзін-өзі ұйымдастыруға деген ұмтылыс жоқ.	Студент кәсіби қызметте музыкалық өлкетанудың белгілі тәсілдері мен әдістерін ұйымдастырудың жеке дағдылары мен іскерлігін қалыптасқан. Кәсіби саладағы жеке жетістіктер арқылы өзін-өзі ұйымдастыруға деген ұмтылыс байқалады.	Студент жоғары деңгейде музыкалық өлкетанудың белгілі тәсілдері мен әдістерін оқушылармен жұмыс барысында, жалпы кәсіби іс-әрекетте ұйымдастыра білу дағдылары мен іскерліктері қалыптасқан. Кәсіби саладағы жеке жетістіктер арқылы өзін-өзі ұйымдастыруға деген ұмтылыс айқын көрінеді.

3. Музыкалық-ағартушылық күзiреттiлiк критерийiнiң көрсеткiш деңгейлерiнiң сипаттамасы		
Студент музыкалық өлке тану саласындағы музыкалық-ағартушылық қызметi жеткiлiксiз, кәсiби ағартушылық, кәсiби ойлау, кәсiби мәдениетi жайлы төмен деңгейдi көрсетедi. Өзiнiң кәсiби дамуының мақсаты мен құралдарын анықтауға деген ұмтылыс пен дағдылардың болмауы.	Студент кәсiби салада және музыкалық өлке-тану саласын да жеткiлiктi ағартушылық қызметiн көрсетедi, кәсiби белсендiлiк, кәсiби мәде ниетi туралы жеке түсiнiк терi бар. Өзiнiң кәсiби музыкалық-ағартушылығын дамытуға, музыкалық өлке-тану қызметiн жүргiзуге, өзiнiң кәсiби дамуының мақсаты мен құралдарын анықтауға деген ұмтылыс пен дағдылар бар.	Студент музыкалық өлке-тану саласында, жалпы кәсiби салада терең бiлiмi мен ағартушылық қасиеттерiн көрсетедi, кәсiби белсендiлiк, кәсiби мәдениетi жайлы толық түсiнiгi қалыптас қан. Өзiнiң кәсiби қызметiн түзетуге, өзiнiң кәсiби дамуының мақсаттары мен құралдарын анықтауға деген ұмтылыс пен қабiлет айқын көрiнедi.

Музыка мұғалiмiн даярлауға арналған еңбектердi талдау барысында шешiлмеген бiрқатар мәселелер бар деген қорытындыға алып келедi:

- музыка мұғалiмiнiң кәсiби қызметi оның құрамдас бөлiктерi жағынан зерттелмеген;
- өзара байланыс және өзара әрекет ету барысында кәсiби бiлiм, шеберлiк пен дағдылардың бiртұтас құрамы нақтыланбаған;
- музыка мұғалiмiнiң қажеттi деңгейде өз халқының мәдени мұрасын танымауында, тәжiрибе барысында қолдана алмауында.

Музыка мұғалiмiн даярлаудың жалпы теориялық негiздерiн ашатын зерттеулер қажет.

Мәселенiң өзектiлiгiн анықтап, зерттелуi үшiн ең алдымен қоғамның әлеуметтiк сұранысы болу керек. Жалпы бiлiм беретiн және кәсiби жоғары мектептің реформасына байланысты мұғалiмге қойылатын жаңа талаптар, сондай-ақ мектепте «Музыка» пәні бойынша жаңа бағдарламаны енгiзу оның психологиялық-педагогикалық және идеологиялық қарулануының маңызын күшейтудi талап етедi. Мақсат – өнер арқылы, халықтың мәдени мұрасы негiзiнде оқушыларды әсемдiкке баулу ғана емес, сонымен қатар белсендi азаматтық ұстанымды, рухани толық адам концепциясына сай болуы, жалпы рухани мәдениеттi қалыптастыру. Сонымен қатар, музыка мұғалiмiнiң дайындық мазмұны осы мәселенi түбегейлi шешуге ықпал етпейдi, өйткенi ЖОО-дағы оқу үрдісінің өнертану және орындаушылық аспектілері оның болашақ мамандығының педагогикалық бағытына жауап бермейді. Бұл арнайы пәндердi оқыту барысындағы мәні өнер мен педагогика бiрлiгiн құрайтын музыка мұғалiмiнiң болашақ кәсiби қызметiнiң компоненттерiнiң барлық кешенi толық көлемде көрiнiс таппауына байланысты, бiрқатар музыкалық пән-

дер бойынша жан-жақты білім мен білік ала отырып, жас мұғалім оларды оқушыларға жеткізе алмайды және нақты жағдайда қолдана алмайды.

Осының бәрі болашақ маманның қалыптасуы үшін оның кәсіби қызметінің әртүрлі түрлерін жүйелі-функционалды талдауға сүйенуі тиіс деген ойға алып келеді, ол оның даярлығының мазмұнын нақтылаудың негізі болып табылады. Бұл мазмұнда оның негізгі компоненттері (қоғамдық, психологиялық-педагогикалық, арнайы және әдістемелік), бірінші кезекте мұғалімнің дүниетанымын қалыптастыратын білім мен іскерліктің кешендерімен әр түрлі тығыз байланыста болуында. Сондай-ақ, оқытудың жалпы педагогикалық принциптерін білу және оларды нақты мамандықта және белгілі бір пәнді оқытуда жүзеге асыруда үлкен орын алады. Ұстаздарды даярлаудың кәсіби-әрекеттік бағыты қағидатына сүйену біздің ұстанымымызды растайды, біріншіден, музыка мұғалімдері жеке қызмет жүйесі арқылы кәсіби дайындықты алуы тиіс, екіншіден, кез келген мамандық мұғалімдері үшін психологиялық-педагогикалық дайындықтың үлес салмағы ерекше маңызды.

Айтылған ойлар зерттеу мәселесін анықтайды. Ол қазіргі уақытта орын алып отырған қарама-қайшылықты еңсеру жолдарын теориялық және іс жүзінде негіздеуден тұрады, бұл міндетті шешу процесінің жалпы педагогикалық және дидактикалық жеткіліксіз жабдықталуына музыка мұғалімін даярлаудың біртұтас жүйесін құру үшін қоғамның әлеуметтік-педагогикалық және әдістемелік талаптар. Біздің ұсынуымызда мұғалімнің тәрбиелік, адамгершілік негіздері осы дайындық процесін қамтамасыз ететін тиісті принциптерді, факторларды, талаптар мен шарттарды зерделеуді білдіреді.

Музыка мұғалімінің қызметін жүйелі-функционалды талдау негізінде олардың атқаратын кәсіби функцияларының өзіндік ерекшеліктері мен мазмұны ашылды. Музыка мұғалімінің кәсіптік сипаттамасын құру диссерата-ция жұмысының міндеті болып табылады, оның негізіне жеке тұлғасын және кәсіби құзіреттілігін қалыптастыру, сондай-ақ рухани тәрбиелік бағыттары қойылған. Кәсіптік сипаттама құрамына педагогикалық қызметтің компоненттері, педагогикалық қабілеттер мен кәсіби ойлау, мұғалімнің орындау-шылық мәдениеті кіреді. Кәсіптік талдау әдісімен кешенде музыкалық-педагогикалық қызметті жүзеге асыру үшін қажетті жалпы және арнайы білім, білік пен дағдылар айқындалған.

Кәсіби дайындық оның негізгі құрамдас бөлігінде – белгілі бір жүйе болып табылатын арнайы, әдістемелік және практикалық дайындық аспекті-сінде қарастырылады.

Арнайы дайындыққа мұғалімнің идеологиялық және психологиялық-педагогикалық дайындығына қойылатын заманауи талаптарға жауап береді.

Музыка мұғалімінің жалпы педагогикалық және әдістемелік дайын-дығы тек пән мұғалімі ретінде ғана емес, сонымен қатар оқушылардың адамгершілік-эстетикалық даму міндеттерін шешетін тәрбиеші ретінде қалыпта-суымен байланысты ашылады.

ЖОО-дағы жұмыс мазмұны мен оқыту әдістері музыка саласындағы білімді теориялық біліммен және дидактикалық дағдылармен, оқушыларды музыка саласына қосу негізінде оқытудың әртүрлі әдістерімен байланыс-тыра алатын музыка мұғалімін кәсіби даярлауға бағытталған. Жоғарыда айтылған-дарға сүйене отырып, музыка мұғалімінің кәсіби дайындығы – бұл қоғамның рухани мәдениетін жеткізуші ретінде музыка мұғалімінің тұлғасын қалыпта-

стыруға ықпал ететін аймақтың этномәдени ерекше-ліктері мен дәстүрлерін ескеруге мүмкіндік беретін гуманистік, мәдени және басқа да прогрессивті тәсілдерге негізделген жалпы мәдени (әмбебап), арнайы және кәсіби құзіреттіліктерді игерудің мақсатты, жүйелі процесі (1-сурет).



Сурет 1 – Жаңа қалыптағы музыка мұғаліміне қойылатын жаңа талаптар

Музыкалық өлкетану мұрасын пайдалану технологиясының мақсаты болашақ музыка мұғалімінің кәсіби қабілеттері мен құзіреттіліктерін дамыту. Осы мақсаттың орындалу нәтижесінде «Болашақ музыка мұғалімінің кәсіпнамасы» әзірленді. Кәсіпнама педагогтің кәсіби стандарты және ғалымдар В.А. Слостенин, Е.И. Антипова, Н.И. Болдырев, Л.Г. Арчажникова ұсынған кәсіпнамаларының (профессиограмма) негізінде жасалды.

Болашақ музыка мұғалімінің кәсіпнамасы «*Болашақ музыка мұғалімінің кәсіби-жеке тұлғалық қасиеттері*» атты болашақ музыка мұғалімінің жеке-тұлғалық қасиеттер тізімі берілді. Бұл қасиеттер болашақ музыка мұғалімінің өмірлік ұстанымына айналуы тиіс. Кәсіби қызметі мен өмірлік қағидалары осы қасиеттер негізінде қалыптасса, ондай нағыз мұғалімнің келбетін көрсетеді. Өйткені, мұғалім ол тек қана ақпарат беруші емес, сонымен қатар ұрпақты тірбиелеуші, тура жолға бастаушы, адами тұлғалық қабілеттерін қалыптастырушы болмақ.

Келесі «*Болашақ музыка мұғалімін даярлау түрлері*»: музыкалық-теориялық дайындық, музыкалық-педагогикалық дайындық және музыкалық-өлкетанымдық дайындық түрлері бойынша бөлінді. Сонымен қатар әр дайындықтың қорытынды нәтижесінде кәсіби құзіреттіліктер ұсынылды.

Болашақ музыка мұғалімінің «Музыкалық-теориялық дайындығы» бұл ең алдымен кешенді түрде оқытылатын дайындық түрі. Өйткені, дайындық мазмұнына әлеуметтану, эстетика, музыка теориясы мен музыка тарихы, болашақ музыка мұғаліміне қажетті пәндердің теориялық бағыты қарастырылады.

Болашақ музыка мұғалімінің «Музыкалық-педагогикалық дайын-дығы» болашақ ағартушылық қызметке қажетті дағдыларды игеру, кәсіби құзіреттіліктерін қалыптастыру, педагогикалық заңдылықтар негізінде өзінің мұғалімдік көзқарасын қалыптастыру.

Болашақ музыка мұғалімінің «Музыкалық-өлкетанымдық даярлығы» бұл біздің зерттеу тақырыбымыздың негізгі өзекті бағыттары осы дайындық мазмұнына енгізілді. Осы дайындық түрін негізге ала отырып болашақ музыка мұғалімі өзін жаңаша қырдан танытуға, өзін-өзі дамытуға, тәрбиелеуге, ізденушілік-зерттеушілік қабілеттерін қалыптастыруға септігін тигізеді (3-кесте).

3-кесте - Болашақ музыка мұғалімінің кәсіпнамасы

Болашақ музыка мұғалімінің кәсіби-жеке тұлғалық қасиеттері	
- арнайы музыкалық-педагогикалық әдебиеттерді оқу және талдау; - құзіреттілік; - мамандыққа деген құштарлық; - еңбекқорлық және адалдық; - балаларға деген сүйіспеншілік, адамгершілік көзқарас; - тәртіп пен ұйымшылдық, табандылық, мақсаттылық; - әділдік; - педагогикалық әдептілік, сезімталдық, шынайылық; - шыдамдылық, сабырлылық, ұстамдылық; - сөз бен іс-әрекеттегі тапқырлық, қайраттылық және жүйелілік; - педагогикалық қиял, оптимизм; - коммуникативтілік, мәнерлі сөйлеу; - жинақылық, ұқыптылық және сырт келбетінің сұлулығы.	
Болашақ музыка мұғалімін даярлау түрлері	Болашақ музыка мұғалімінің құзыреттіліктері
<i>Музыкалық-теориялық даярлығы:</i> Болашақ музыка мұғалімінің музыкалық-теориялық дайындығы әлеуметтану, эстетика, музыка теориясы мен тарихы, музыкалық өлкетану сала-сындағы	- музыкалық өнердің мәні мен ерекшелігін терең түсіну; - музыкалық өнердің әлеуметтік-тарихи жағдайын, музыканың әлеуметтік маңыздылығын, оның жеке қасиеттерін қалыптастырудағы рөлін түсіну; - музыкалық өнердің негізгі категорияларын және музыкалық-өлкетанымдық негіздерін білу; - музыкалық өнердің даму үдерісі, музыкалық-тарихи құбылыстардың шарттылығы, олардың негізгі сипаттамаларын анықтай білу;

зандылықтардың жалпыланған идеялары мен білім жүйесінде талаптар, музыканы қабылдау, түсіну, орындау дағдылары мен іскерлік құзіреттіліктерін қалыптастыру мен дамыту, сондай-ақ оларды игеру үдерісінде шығармашылық қатынасты дамытумен анықталады.	- Қазақстандық және әлемдік музыкалық әдебиетті, классикалық композиторлар мен қазіргі заманғы авторлардың танымал шығармаларын білу; - жалпы білім беретін мектепке арналған Музыка бағдарламасына енгізілген мектеп репертуарының шығармаларын білу; - ең көрнекті композиторлардың шығармашылық бейнесін түсіндіре білу, ұлттық дәстүрмен өзара байланысатын стилінің ерекшеліктерін анықтау; - музыкалық тіл, музыкалық мәнерлілік және қалыптасу саласындағы түсінік.
<i>Музыкалық-педагогикалық даярлығы:</i> Музыкалық-педагогикалық дайындық болашақ музыка мұғалімінің музыкалық-педагогикалық дайындығының синтездік буыны болып табылады. Ол университет қабырғасында оқу кезінде жинақталған барлық ғылыми-теориялық және музыкалық-практикалық тәжірибесін жинақтайды, негізгі және бейіндік пәндерді оқу кезінде алған білімдері мен дағдыларын қалыптастырады, бұл оқу процесінің музыкалық-педагогикалық Бағытының міндеттерін және болашақ музыка мұғалімінің	- мәселені, нысаны мен тақырыпты, мақсат-міндеттерін, зерттеу әдістерін анықтау; - білім беру бағдарламасы бойынша инновациялық технологиялар туралы түсінікке ие болу; - музыка сабақтарында оқушылардың жеке ерекшеліктерін зерттеу; - өз тәжірибесін, қызмет нәтижелерін сыни тұрғыдан бағалау; - музыкалық-педагогикалық шеберлікті, өзін-өзі тәрбиелеуді, өзін-өзі оқытуды және өздігінен білімін жетілдіруді саналы түрде дамыту; - жұмыс барысында педагогикалық зерттеулер мен ең сәтті педагогикалық тәжірибені пайдалану; - қолданылатын құралдар мен жұмыс әдістерін болжау; - ең маңызды компонент болып табылатын музыкалық тәрбие тарихын, сонымен қатар қазіргі кезеңдегі музыкалық тәрбиенің негізгі тенденциялары мен мәселелерін білу; - «болашақ музыка мұғалімінің музыкалық өлкетану негіздері» пәнінің мақсатын, міндеттері мен мазмұнын оқушылардың өлкенің музыкалық мәдениетінің негізгі элементтерін меңгеру тұрғысынан білу; - қазіргі кездегі музыка сабағының ерекшелігі мен құрылымын, әртүрлі жағдайларда музыкалық оқытудың принциптері мен әдістерін білу (сынып және сыныптан тыс, үйірме және факультативті); - музыкалық-педагогикалық заңдылықтарын және оқушыларды музыкалық оқыту, тәрбиелеу және

жеке тұлғалық қасиетін дамытуға септігін тигізеді.	дамыту әдістері мен тәсілдерін практика барысында қолдана білу; - оқу үдерісін басқаруға, бақылауға және жұмыстың қорытындысын шығаруға тән: педагогикалық жағдайды талдау, нақты музыкалық-педагогикалық жағдайды анықтау, музыкалық-педагогикалық мәселені анықтау, шешу шарттарын тұжырымдау және болжамды нәтижелерді анықтау; - музыкалық жалпылау және эмоционалды драматургия әдістерін қолдана отырып, әр түрлі сынып оқушыларына музыканы оқыту әдістемесін меңгеру; сабақты қызықты және шығармашылықпен құра білу және сабақты қызықты өткізу үшін импровизация элементтерін енгізу;
<i>Музыкалық-өлкетанымдық даярлығы:</i> болашақ музыка мұғалімінің жеке және кәсіби өсуінің бір бөлігіне айналатын музыкалық-өлкетанымдық мәдениетін қалыптастыру.	- өлкенің музыкалық мәдениетін, музыкалық өнері мен түсінігін дамытудың теориялық негіздерін білу; - оқу-танымдық, практикалық, шығармашылық іс-әрекет барысында музыкалық-өлкетану білімін қолдана алу; - музыкалық-өлкетану білімімен жұмыс істей алу, қорытындылау, дәлелдеу, ұйыдастыруды құра білу; - музыкалық-өлкетану мәселелерін шешу үшін талдауды, салыстыруды, синтездеуді, жалпылауды қолдану; - қызметтің тиімділігін оның түпкілікті нәтижесі бойынша бағалау; - туған өлкенің музыкалық мәдениетін дамыту мәселелерін зерттеуге бағытталған өзін-өзі тәрбиелеу ұйымдарын құру; — туған өлке бойынша мәдени-ағартушылық қызмет пен білімді іске асыру құралдарын пайдалану; - туған өлкенің табиғаты туралы, қоршаған ортаны қорғау жөніндегі практикалық қызметпен, туған өлкеге эстетикалық көзқараспен және жоғары өлкетану ақпараттандыруымен өзара байланысын қамтамасыз ету; - өз тәжірибесімен синтез негізінде әр түрлі іс-әрекеттер барысында игерілген білімнің функцияларын түсіну және табу.
<i>Ескерту – Әдебиет негізінде құралған [8]</i>	

Музыкалық өлкетану мұрасын тәжірибеге бағыттай отырып өзектендіру – музыка білім беру жүйесінің сапасын арттыруға бағытталған көпқырлы үдеріс. Ол оқушылардың музыкалық-эстетикалық дамуын қамтамасыз етіп қана қоймай, ұлттық мәдени мұраны сақтауға және оны жас ұрпақ санасына сіңіруге мүмкіндік береді. Бұл бағыттағы ғылыми-әдістемелік ізденістерді жүйелеу және педагогикалық тәжірибеде кеңінен қолдану – бүгінгі музыка мұғалімдерінің кәсіби міндеттерінің бірі болып табылады.

Музыкалық өлкетану мұрасын өзектендіру аясында болашақ музыка мұғалімдеріне арналған келесі ұсыныстар жасауға болады:

1. Музыка сабақтарының мазмұнына туған өлкенің ән-күй мұрасын жүйелі түрде енгізу;
2. Аймақтық композиторлар мен орындаушылардың шығармашылығын сабақ барысында және сыныптан тыс жұмыстарда кеңінен пайдалану;
3. Музыкалық өлкетану материалдарын пәнаралық байланыс арқылы меңгертуді ұйымдастыру;
4. Оқушыларды өлкелік музыкалық мұраға қатысты зерттеу және жобалық жұмыстарға тарту;
5. Цифрлық ресурстар мен архивтік материалдарды қолдану арқылы сабақтың көрнекілігі мен мазмұндылығын арттыру;
6. Ұлттық аспаптарда орындаушылық дағдыларды қалыптастыруға басымдық беру.

Әдебиеттер:

1. Кожебаев Д.Е. Музыкалық өлкетану негізінде музыка мұғалімін даярлау: *Монография – Астана: Қазақ ұлттық өнер университеті, 2024. 147 б.*
2. Қожахметова К. Мектептің ұлттық тәрбие жүйесі: теория және практика. – Алматы: РБК, 1997. – 141 б.
3. Тарасова Л.А. Теория и практика музыкального краеведения в системе современного музыкального образования: дис. ... док. пед. наук: 13.00.02. – М.: Московский пед. гос. ун-т, 1997. – 464 с.
4. Ажмолдаева К.Б. Болашақ биолог мұғалімдерді кәсіби даярлауда өлкелік компоненттерді пайдаланудың әдістемелік негіздері: 6D011300: док. PhD. ... дис. – Қызылорда, 2023. – 138 б.
5. Философский словарь / под ред. Н.Т. Фролова. – Изд. 6-е, перер. и доп. – М.: Политиздат, 1991. – 560 с.
6. Исаев И.Ф., Байбикова Г.В. Обучение студентов технике музыкально-педагогического общения: теория и технология. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2008. – 157 с.
7. Кузьмина Н.В. Понятие «педагогическая система» и критерии ее оценки // В кн.: Методы системного педагогического исследования. – М.: Народное образование, 2002. – С. 7-53.
8. Арчажникова Л.Г. Теоретические основы профессионально-педагогической подготовки учителя музыки: дис. ... док. пед. наук: 13.00.01. – М., 1986. – 442 с.

*Kuldanov Nauryz,
Balagazova Svetlana*
**THE POTENTIAL OF VOCAL TRAINING
IN THE DEVELOPMENT OF STUDENT'S CREATIVITY**

*Кулданов Н.Т.,
PhD, ассоциированный профессор,
Казахская Национальная консерватория имени Курмангазы,
Балагазова С.Т.,
кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор,
Казахский Национальный педагогический университет имени Абая
(Алматы)*

**ПОТЕНЦИАЛ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В РАЗВИТИИ
КРЕАТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ**

Креативность в сфере образования стала важнейшим качеством и ключевым аспектом, требующим приоритетного внимания, поскольку она способствует решению повседневных проблем и профессионального прогресса обучения. В сфере искусства креативность играет огромную роль, выделяясь как одна из эффективных катализаторов в подготовке будущих музыкантов-исполнителей. Мы же изучая креативность бакалавров музыкального образования сосредоточены на проблеме вокального обучения, который имеет свой потенциал в развитии креативности личности и представляет собой систематический процесс развития художественно-технических, вокально-исполнительских навыков, направленных на достижение высокого уровня мастерства в певческом процессе.

Певческую деятельность правомерно рассматривать как единый творческий процесс от выбора произведения до его исполнения: репетиционная работа и концертное воплощение вокальной музыки. Касаясь непосредственно вокального класса как одной из основных дисциплин в вузовской подготовке, подчеркнем, что он нацелен на выполнение двух задач: вокальная работа студентов под руководством педагога и вокальный практикум. Именно в вокальном обучении осваиваются навыки, на практическом вокально-слуховом уровне, приобретаются знания о качественном вокальном звучании, опыт творческой деятельности, эмоционально-ценностное отношение к вокальному искусству.

Прежде всего, необходимо выявить понятие термина «потенциал», этимология которой исходит как производное от слова «потенция». Согласно словарю иностранных слов «потенция» (лат. *potentia* – сила) – это возможность, способность к проявлению [1]. Аналогично в этимологическом словаре понятию потенциал дается определение заимствованного в латинском языке от *potentialis* – буквально «сила» или «могуший быть» [2]. В основе распространенного понимания дефиниции «потенциал» представляется совокупность средств для реализации возможностей в направлении достижения какой-либо цели.

Определение потенциала вообще в энциклопедических источниках представлено как «средства, запасы, источники, имеющиеся в наличии и мо-

гущие быть мобилизованы и использованы для достижения определенной цели». В толковом словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой дается следующее определение потенциала: «...степень мощности в каком-нибудь отношении, совокупность каких-нибудь средств, возможностей...» [3].

Итак, анализ энциклопедической и научной литературы показал, что потенциал является многозначным понятием. Как показал проведенный нами анализ, в других областях научного знания потенциал используется, как правило, в качестве синонима ресурсов и активно применяется в таких сочетаниях, как «научный потенциал», «эстетический потенциал» и т.п. В подтверждение тому приведем слова Л. И. Абалкина, который считает, что потенциал – это «обобщенная, собирательная характеристика ресурсов, привязанная к месту и времени» [4].

В научной литературе достаточно часто обсуждается вопрос о соотношении понятий «потенциал», «ресурсы», «резервы» и «возможности», которые характеризуют отдельные проявления потенциала в целом, отражают его «с разных сторон». Это обстоятельство позволяет выделить несколько уровней проявления потенциала:

- потенциал определяет прошлое с точки зрения отражения совокупности свойств, накопленных человеком и обуславливающих его способность к какой-либо деятельности (потенциал принимает значение «ресурс»);
- потенциал отражает настоящее с точки зрения практического применения и использования человеком имеющихся способностей (потенциал обладает значением «резерв»);
- потенциал ориентирован на развитие (будущее) (потенциал имеет значение «возможности») [4].

Подготовка бакалавров музыкального образования представляет собой комплексный процесс, включая с одной стороны познавательный потенциал по отношению к выбранной профессии, с другой стороны, потенциал изучаемых дисциплин в траектории обучающейся деятельности [5]. Поэтому очень важно рассмотреть потенциал вокального обучения, т.е. возможность вокального процесса обучения, направленность которой предусмотрена не только на развитие музыкальных навыков, но и на стимулирование творческого потенциала студента, уникальной платформы для развития творческих и креативных способностей.

Вокальная подготовка студентов вуза осуществляется в рамках систематического обучения в классе вокала и базируется на активизации когнитивных механизмов музыкально-исполнительской деятельности. Начальный этап вокального обучения ориентирован на формирование и развитие базовых когнитивно-музыкальных компонентов, к которым относятся музыкальный слух, ритмическое мышление, интонационная точность, а также осознанное восприятие и интерпретация динамических и темповых характеристик музыкального материала. Поскольку вокальная деятельность предполагает целенаправленное формирование и совершенствование собственного исполнительского инструмента, как голосовой аппарат, существенным профессиональным требованием становится развитие рефлексивного и осознанного контроля над вокально-певческими процессами. В данном контексте формируются понятийные знания о физиологических механизмах голосообразования, осваива-

ются рациональные приёмы голосоведения, а также развивается когнитивная компетентность в вопросах гигиены и экологии певческого голоса.

В контексте обозначенного когнитивного подхода к вокальной подготовке студентов особую значимость приобретает осмысление природы вокального голоса как объекта целенаправленного педагогического воздействия. Так, исследователь в области вокальной педагогики Е. М. Прядко трактует понятие «вокальный голос» как сложную психофизиологическую функцию голосового аппарата человека, результатом которой является порождение музыкальных звуков, обладающих определёнными акустическими характеристиками, включая звуковысотный диапазон, динамику, длительность звучания и тембральные параметры (вibrато, полётность, объёмность, блеск) динамически развивающегося вокального голоса [6].

Данное определение подчёркивает, что вокальный голос представляет собой не только физиологический феномен, но и результат сложного взаимодействия телесных и психических процессов, находящихся под осознанным когнитивным контролем исполнителя. В этом контексте вокальное обучение не сводится исключительно к техническому совершенствованию голосового аппарата, а включает решение исполнительских задач, связанных с осмыслением музыкально-поэтического текста, эмоционально-образным переживанием художественного содержания произведения, вживания в образ персонажа и его интерпретационной передачей средствами вокального звучания. Именно данное сочетание когнитивного осмысления и эмоционально-чувственного опыта обуславливает индивидуальность и художественную уникальность вокального исполнения. На основе анализа научных источников по вокальной педагогике Е. М. Прядко также конкретизирует понятия «вокальный голос» и «развитие вокального голоса», подчёркивая их динамический характер. Автор указывает, что качественные характеристики певческого голоса обусловлены как физиологическими особенностями строения голосового аппарата, так и целенаправленным педагогическим воздействием, опирающимся на осознанное управление вокально-певческими процессами и формирование соответствующих когнитивных представлений [6].

Таким образом, обозначенные технологическая и исполнительско-педагогическая стороны певческого голоса образуют целостную структуру вокально-исполнительской компетентности бакалавра музыкального образования, в основе которой лежит интеграция когнитивных, психофизиологических и художественно-исполнительских компонентов. Когнитивный аспект данной компетентности проявляется в способности студента осознанно анализировать собственные вокальные действия, осуществлять слуховой и телесный самоконтроль, рефлексивно оценивать качество звучания и целенаправленно корректировать параметры голосообразования в зависимости от художественно-педагогических задач.

В этом контексте вокальная подготовка выступает не только средством формирования профессионально значимых исполнительских умений, но и пространством развития креативного мышления, позволяющего бакалавру музыки гибко адаптировать вокальные приёмы к различным стилевым, жанровым и возрастным особенностям обучающихся. Осознанное владение вокальным голосом обеспечивает возможность вариативной интерпретации му-

зыкального материала и продуктивного использования вокального исполнительства в педагогической практике, что в совокупности способствует профессиональной самореализации и творческой индивидуализации личности специалиста.

Следующим обращением к такому феномену вокальной деятельности, как артистизм исполнительских действий и тонкое акцентирование эмоционально-выразительных нюансов, актуализирует некогнитивный аспект вокального искусства. Именно эмоциональная вовлечённость, способность к переживанию и передаче художественного содержания способствуют формированию индивидуального исполнительского стиля, наполняя вокальную интерпретацию внутренним художественным импульсом. В данном контексте креативность проявляется в том, что певец выступает не только как носитель музыкального текста, но и как его эмоционально-чувственный интерпретатор, создающий уникальную музыкально-образную картину.

Создание образной сферы вокального произведения основываясь преимущественно на некогнитивные механизмы, как эмпатия, интуиция, эмоциональная память, сценическое переживание придаёт исполнению индивидуально-личностную окраску. Этот процесс имеет принципиальное значение как на этапе внутреннего освоения музыкального материала, так и в условиях публичного исполнения, где эмоциональная достоверность и художественная целостность образа определяют силу воздействия на слушателя. Формирование целостного художественного образа в вокальном искусстве представляет собой единство формы и содержания, общего и индивидуального, рационального и чувственного, что подтверждает ведущую роль некогнитивного компонента в развитии творческого потенциала вокалиста [7].

Рассматривая художественный образ в певческом процессе, целесообразно трактовать его как целостное образование, отражающее эмоционально-нравственную картину как внешнего, так и внутреннего мира исполнителя. Формирование данного образа осуществляется в результате взаимодействия когнитивных и некогнитивных механизмов вокальной деятельности. С одной стороны, данный процесс опирается на образное мышление и способность вокалиста концептуализировать идеи и эмоции в звуковой форме, с другой - на эмоционально-чувственное переживание, интуицию и личностный опыт исполнителя. Начальный этап создания образной картины носит преимущественно когнитивный характер и связан с осмыслением и аналитическим освоением музыкального произведения на уровне первичного знакомства. На этом этапе музыкант осуществляет анализ музыкальной формы, мелодико-ритмической организации, гармонического языка и фактурных особенностей, что позволяет выявить ключевые смысловые ориентиры и эмоциональную направленность произведения. В результате формируются первичные художественные представления, образы и ассоциативные связи, служащие основой дальнейшей интерпретационной работы. В дальнейшем процесс создания художественного образа выходит за пределы рационального анализа и актуализирует некогнитивные механизмы, связанные с эмоциональной памятью, эмпатией, сценическим переживанием и спонтанной выразительностью. На этапе публичного исполнения произведения именно некогнитивный компонент приобретает доминирующее значение, обеспе-

чивая целостность и убедительность художественного образа. В этот момент певец предстает не только как технически и интеллектуально подготовленный исполнитель, но и как интерпретатор, способный передать слушателям глубину художественного смысла произведения через индивидуальное эмоциональное восприятие и личностно-окрашенное звучание вокального голоса [8].

Анализируя процесс вокального обучения, можно отметить, что особую значимость приобретает не только техническое совершенство голосового аппарата, но и эмоциональная отзывчивость исполнителя. Вокальный голос выступает инструментом художественной коммуникации, посредством которого передаются не только музыкальные звуки, но и эмоциональные состояния, образы и идеи. Используя тембровые краски, динамические оттенки, индивидуальную манеру исполнения и фразировку, исполнитель способен акцентировать, трансформировать и углублять образную картину произведения. В этом контексте создание художественного образа в вокальном исполнении предстает как сложный, многоплановый процесс, требующий синтеза технического мастерства, осознанного понимания музыкального материала и глубокой чувственной вовлечённости музыканта, а также позволяет не только интерпретировать авторский замысел, но и формировать уникальный эмоционально-художественный опыт для слушательской аудитории.

Интерпретаторская деятельность, являясь важнейшим компонентом вокального исполнительства, способствует развитию музыкального восприятия и включает осмысление структуры произведения, освоение стилистических характеристик, а также постижение смыслового единства музыкального и поэтического текста. Благодаря углублённому анализу музыкального материала исполнитель получает возможность воплощать собственные творческие идеи в индивидуальной интерпретации. При этом интерпретационный процесс предполагает способность студента к инновационному подходу в исполнении, проявляющемуся в привнесении оригинальных художественных решений при сохранении стилистической целостности произведения. Подобная деятельность развивает умения анализа и художественного осмысления музыкальных композиций, выявления их эмоционально-смысловых доминант, а также способствует совершенствованию вокальной техники с учётом индивидуальных психофизиологических особенностей исполнителя.

Взаимосвязь когнитивных и некогнитивных факторов в процессе вокального обучения находит отражение в исследованиях Mădălina Dana Rucsanda и её соавторов, которые подчёркивают, что эффективность вокальной подготовки обусловлена их тесным взаимодействием. Когнитивные компоненты, включающие интеллект, мышление, воображение и память, обеспечивают осознанное усвоение музыкального материала и контроль исполнительских действий. Одновременно с этим некогнитивные факторы (мотивация, установки, эмоциональные и волевые состояния) оказывают существенное влияние на глубину интерпретации и творческую продуктивность исполнителя, и в результате взаимодействия наблюдается рост креативности, позволяющий студентам более эффективно управлять своим голосом и достигать высокого уровня художественной выразительности [9].

Следующим показателем креативности в современных педагогических исследованиях нужно выделить эмоции, которые относятся к некогнитивным факторам [10]. В традиционной педагогической практике эмоции часто рассматриваются как примитивные реакции, способные мешать познавательным процессам. Однако, в контексте креативного мышления, особенно в сфере искусства, они играют исключительную роль, поскольку высокий уровень креативности зачастую связан с эмоциональной интенсивностью и глубиной переживания. Тонкое взаимодействие между эмоциями и творческой мыслью представляет собой сложный феномен, который нередко остаётся вне поля внимания педагогов. В то же время учёные отмечают, что успех педагога в развитии творческого мышления учеников мог бы быть значительно выше при учёте эмоциональных аспектов, сопровождающих процесс обучения [11]. Также эмоции рассматриваются как результат реакции человеческого мозга на воздействие внутренних и внешних стимулов. Ввиду сложности и разнообразия окружающей среды человек может одновременно подвергаться воздействию различных раздражителей, что может вызывать у него одновременное переживание разнообразных эмоций [12].

Наиболее значимым аспектом изучения искусства вокального исполнительства является способность обучающегося к осуществлению интерпретаторских действий, включающие понимание композиторской трактовки, передачу смысла произведения и его звуковое воплощение. Данные действия студентом реализуются через вокальные задачи, такие как овладение певческой техникой, формирование звуков, голосоведение, дыхательная поддержка, артикуляция, агогика и другие исполнительские приёмы. Лу Хуачжао в своей диссертационной работе подчёркивает, что вдохновенное исполнение вокальной композиции требует обширной предварительной подготовки. Она включает тщательное изучение исполнительского плана, углублённое освоение творческого стиля композитора, а также поиск и выявление выразительности в звучании голоса и эмоционального переживания художественного образа [13].

Очевидно, что современные исследования в области музыкального исполнительства уделяют особое внимание музыкальному интеллекту, особенно в контексте импровизации, которая тесно связана с когнитивными процессами, такими как анализ, синтез и память, и одновременно выполняет функции самовыражения, самореализации и художественной коммуникации. По их мнению, разные уровни этих способностей проявляются через различные степени абстракции в обработке музыкальной информации, делая импровизацию важным инструментом развития творческого мышления. Следовательно, импровизационная деятельность сочетает одновременно когнитивные и некогнитивные механизмы, такие как, осознанное понимание структуры, стиля и смысла произведения во взаимодействии с эмоциональной памятью, интуицией и сценическим переживанием, что позволяет музыканту создавать уникальные художественные образы и эффективно передавать их аудитории, стимулируя креативность и эмоциональное восприятие слушателей.

В образовательной практике особенно важно развивать навыки дисциплинированной импровизации, когда учащиеся участвуют в выборе направления занятия, как драматургические и импровизационные упражнения одно-

временно формирующие исполнительские навыки и развивающие эмоциональную отзывчивость, гибкость мышления и способность к художественной интерпретации. Так, например, в работах Tapio Toivanen и его коллег анализируется феномен музыкального пространства, особенно его когнитивный и повествовательный потенциал. Повествование и импровизация музыкального материала рассматриваются как акты создания и разрешения напряжения с помощью пауз, любопытства и неожиданных музыкальных поворотов. Особое внимание уделяется когнитивной выразительности музыки, проявляющейся в звуках и подчеркивающей повествовательный потенциал произведения. Музыкальное мышление в этом контексте переживается через тело и эмоциональное восприятие. Исследование также подчёркивает роль импровизации как средства поиска музыкальных идей и источника творчества [14].

Исследования Laura Herrero и ее соавторов демонстрируют импровизацию и дивергентное мышление как схожие паттерны во взаимодействии, а музыку и вокально-музыкальный материал представляют как комплексную активность, интегрирующую зрительные и слуховые восприятия, кинестетический контроль, распознавание образов, а также процессы памяти, вызывая особую стимуляцию в мозге [15].

Более того, вокальное обучение углубляет понимание музыкальной структуры и техники, открывая исполнителю пространство для экспериментов с формами и стилями музыки. Это особенно важно для формирования собственного музыкального голоса и индивидуального стиля, подчёркивающего творческую уникальность исполнителя. В этом контексте особое внимание уделяется развитию звукового дизайнерского мышления, которое рассматривает голос как инструмент для создания и синтеза звука. Голос становится гибким и управляемым инструментом, способным порождать различные звуковые модели, которые можно воспроизводить, варьировать и использовать в качестве выразительных средств. В этом воплощённом «звуковом дизайне» переплетаются пространственные формы общения и невербальные выражения, формируя слуховые образы и помогая объяснять их внутреннюю структуру, а голосовые и жестовые зарисовки, несмотря на их мгноvenность, обладают долговечностью в восприятии и становятся связующим элементом между реальным и воображаемым мирами, тем самым создаются осязаемые, материальные представления, которые могут быть реализованы и воспроизведены в процессе исполнения вокального произведения [16].

Таким образом, вокальное обучение предоставляет комплексный подход к развитию вокально обучающегося потенциала, расширяющее восприятие звучания голоса и эмоционального самовыражения музыки, а также исполнительской креативности в контексте формирования вокальной креативности. В результате проведённого исследования становится очевидным, что вокальное обучение выступает не просто как средство овладения техническими и исполнительскими навыками, но как многогранный процесс, способствующий формированию креативного потенциала студентов. Создание художественного образа и освоение интерпретационных приёмов позволяют учащимся глубже проникнуть в эмоциональное и смысловое содержание музыкальных произведений, что значительно активизирует их когнитивные и эмоциональные ресурсы. Когнитивные процессы, такие как память, внимание и

воображение, в сочетании с некогнитивными факторами - мотивацией, эмоциональной отзывчивостью и волевыми качествами - формируют основу для развития уникального творческого мышления. Импровизация и дивергентное мышление стимулируют самостоятельность и индивидуальность исполнения, способствуя становлению личного художественного стиля. Следовательно, вокальное обучение представляет собой стратегическую платформу, позволяющую педагогам гармонично сочетать профессиональные компетенции с творческой самореализацией, раскрывая потенциал их вокального и креативного развития.

Литература:

1. Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов.– М., 2006. – С.314
2. Шаинский Н.М. Этимологический словарь русского языка / Ред. Шаинского Н.М. –М.,1994. – С. 678.
3. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений/Российская АН.; Российский фонд культуры: - 2-е изд., испр. и доп.. – М.: АЗЪ, 1994. – 928 с.
4. Абалкин Л. И. Новый тип экономического мышления. М.: Экономика, 1987. 191 с.
5. Момбек А.А. Подготовка бакалавров музыкального образования в Республике Казахстан // Мистецтво та освіта, No 1(91), 2019. С. 2-5
6. Прядко Е.М. Методика развития певческого голоса у будущих педагогов-музыкантов. – автореферат диссертации кандидата пед. наук – национальный педагогический университет имени М.П. Драгоманова. – Киев, 2009. – 23 с.
7. Sydykova, R. S., Yussupova, A. A., Berekeshev, G. K., Smailova, T. A., & Kuldandov, N. T. (2020). Psychosocial foundations for pedagogical skills formation of future specialists in the special educational environment. *Journal of Intellectual Disability-Diagnosis and Treatment*, 8(3), 485–496. <https://www.lifescienceglobal.com/pms/index.php/jiddt/article/view/6799/3614>
8. Miendlarzewska, E. A., & Trost, W. J. (2014). How musical training affects cognitive development: rhythm, reward and other modulating variables. *Frontiers in neuroscience*, 7, 279. <https://doi.org/10.3389/fnins.2013.00279>
9. Mădălina Dana Rucsanda (2021) Developing choral skills at a young age through choral singing. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series VIII Performing Arts* 13 (62) (2): 139-152 DOI: 10.31926/but.pa.2020.13.62.2.15
10. Janice R. Kelly, Sigal G. Barsade. Mood and Emotions in Small Groups and Work Teams. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, Volume 86, Issue 1, 2001, Pages 99-130, ISSN 0749-5978, <https://doi.org/10.1006/obhd.2001.2974>
11. Douglas P. Newton Moods emotions and creative thinking: A framework for teaching, *Thinking Skills and Creativity*, Volume 8, 2013, Pages 34-44, ISSN 1871-1871, <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2012.05.006>)
12. Hai Li, Hang Yang, Ying Li, Jinqiang Zhu. The effect of multi-level dialectical emotion on creativity, *Journal of Creativity*, Volume 32, Issue 3, 2022, 100030, ISSN 2713 3745, <https://doi.org/10.1016/j.yjoc.2022.100030>
13. Лу Хуачжао, Педагогические условия развития вокально-исполнительского потенциала китайских студентов в образовательном процессе вуза, автореферат диссертации канд. пед. наук, Воронеж 2018. – 30 с.
14. Tapio Toivanen, Kauko Komulainen, Heikki Ruismäki, Drama education and improvisation as a resource of teacher student's creativity, *Procedia - Social and*

Behavioral Sciences, Volume 12, 2011, Pages 60-69, ISSN 1877-0428, <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2011.02.010>.

15. Laura Herrero, Nuria Carriedo. Differences in updating processes between musicians and non-musicians from late childhood to adolescence, Learning and Individual Differences, Volume 61, 2018, Pages 188-195, ISSN 1041-6080, <https://doi.org/10.1016/j.lindif.2017.12.006>.

16. Stefano Delle Monache, Davide Rocchesso, Frédéric Bevilacqua, Guillaume Lemaître, Stefano Baldan, Andrea Cera. Embodied sound design. International Journal of Human-Computer Studies, Volume 118, 2018, Pages 47-59, ISSN 1071-5819, <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2018.05.007>.

Liu Yujia,
Amanzholov S. A.,
Ashurbekova I. G.

**STUDY OF THE ADAPTIVE APPLICATION OF RUSSIAN
ARTISTIC AND PEDAGOGICAL EDUCATION METHODS IN
TEACHING DRAWING AND PAINTING TO CHINESE STUDENTS**

*Лю Юйцзя
аспирант 3 курса
Аманжолов С.А.
доктор педагогических наук, профессор
Ашурбекова И.Г.*

ст., преподаватель кафедры рисунка и живописи

ФГАОУ ВО «Государственный университет просвещения», г. Москва, РФ

**ИССЛЕДОВАНИЕ АДАПТИВНОГО ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДИК
РОССИЙСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ В ПРЕПОДАВАНИИ РИСУНКА И ЖИВОПИСИ
КИТАЙСКИМ СТУДЕНТАМ**

В контексте глобального диалога в области художественного образования российская система художественно-педагогической подготовки обладает уникальной ценностью, обусловленной её исторической преемственностью, методологической стройностью и фундаментальным вниманием к реалистической основе. Методики преподавания в этой системе представляют собой не просто инструмент для формирования профессиональных навыков, но целостную образовательную модель, направленную на становление художественного восприятия и эстетического сознания. Углубление российско-китайского гуманитарного взаимодействия делает задачу интеграции ключевых элементов российской педагогической методологии в учебный процесс Китая актуальной как в теоретическом, так и в практическом плане. Однако трансфер педагогических методик между различными национальными образовательными системами не может сводиться к механическому копированию и неизбежно требует процесса глубокой и осмысленной адаптации. Целью данной работы является детальный анализ этого процесса на примере двух базовых дисциплин — рисунка и живописи, — а также выявление механизмов

творческой трансформации и эффективной интеграции российских педагогических подходов в специфическую образовательную среду Китая и структуру познавательной деятельности местных студентов.

Практическая подготовка в российской художественной системе направлена на развитие мастерства студентов через многократное выполнение художественных заданий и работу над проектами. Она подразумевает освоение различных материалов и техник, таких как живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство. Важнейшей особенностью является повторение базовых упражнений, что позволяет студентам не только доводить технические приемы до автоматизма, но и параллельно углубляться в творческое самовыражение [1].

Российско-китайское сотрудничество в сфере высшего образования непрерывно расширяется, охватывая новые области и углубляя содержание совместной работы. Это находит практическое воплощение в таких форматах, как совместные образовательные программы, альянсы университетов схожего профиля, консорциумы вузов в рамках инициативы «Один пояс — один путь», а также проекты под эгидой международных организаций [3].

1. Адаптация и практическое применение методики российского рисунка в китайской аудитории.

Методическая система преподавания рисунка в России, основанная на педагогических принципах П. П. Чистякова, акцентирует научный анализ и системное построение взаимосвязей «структуры, пространства и формы». Её отличительными характеристиками являются: во-первых, строгое соблюдение последовательности работы — от общего композиционного решения к детальной проработке и последующему обобщению; во-вторых, приоритет понимания внутренней конструкции (конструкции) изображаемого объекта над внешним, контурным сходством; в-третьих, отношение к академическому рисунку как к самостоятельной, полноценной художественной дисциплине, обладающей собственной выразительностью.

Применение данной методики в работе с китайскими студентами сталкивается с двойственной исходной ситуацией. С одной стороны, они, как правило, обладают предварительной подготовкой в формате так называемого «экзаменационного» рисунка, демонстрируя развитые навыки детализации и завершенности в краткосрочных заданиях. С другой стороны, их визуальный опыт и наблюдательские навыки часто сформированы в рамках традиции, тяготеющей к двумерному, линейному восприятию формы и фиксации отдельных деталей. В связи с этим способность к объемно-пространственному мышлению и структурному анализу формы требует целенаправленного и системного развития в рамках учебного процесса.

2. Интеграция и новации методики российской живописи в китайском контексте

Методика преподавания живописи (в первую очередь, масляной) в российской школе базируется на прочной системе академического рисунка. Её сущность заключается в понимании неразрывной связи цвета и пластической формы, а также в умении выстраивать колорит в системе обусловленного (рефлексного) цвета. Преподавательская традиция — от И. Е. Репина до К. С.

Малевича — сочетает в себе глубокую реалистическую основу с новаторскими поисками в области организации цветового строя картины.

Для китайских студентов типичными трудностями в освоении живописи являются: выраженная зависимость от концепции локального («предметного») цвета, слабое восприятие тонких тепло-холодных отношений и целостного колористического образа в сложной световоздушной среде; использование цвета часто как средства для «заполнения» предварительно нарисованной формы, а не как активного инструмента её одновременного моделирования и конструктивного построения.

К стратегиям адаптации методики можно отнести:

- Принцип приоритета общего тонально-колористического решения: На начальных этапах обучения вводятся многочисленные краткосрочные этюды малого формата, задачей которых является быстрая и целостная фиксация общего цвето-светового состояния (например, утреннего или дневного освещения) при сознательном игнорировании деталей. Это способствует формированию у студентов понимания «больших отношений» и преодолению привычки к изолированной «раскраске» предметов.

- Метод синхронизации цветового и формообразующего восприятия: Внедряется подход «рисовать цветом», при котором работа над изображением начинается непосредственно с определения основных цветовых пятен и отношений широким мазком, минуя стадию детального монохромного рисунка. Данный метод заставляет студента с первых этапов работы синтезировать задачи выявления формы и решения колористических задач.

- Системное введение материалов и техник: Последовательное обучение технологическим приемам и этапам работы, характерным для российской академической школы (подготовка основы, подмалёвок, лессировка). Теоретические положения В. А. Фаворского о ритмической и плоскостной организации картины могут быть продуктивно сопоставлены с традиционными китайскими эстетическими категориями композиции («буцзюй») и внутренней энергетики художественного произведения («циюнь»), что позволяет студентам осмысливать структурные законы картины на более высоком, концептуальном уровне.

Подобная интегрирующая методика не только способствует повышению технического мастерства в рамках реалистической живописи, но и формирует у студентов более строгий, аналитический и осознанный подход к колористике и композиции, что создает прочный фундамент для их дальнейшей самостоятельной творческой деятельности.

3. Стратегическое значение трансфера методик и пути его реализации

Системное внедрение российских художественно-педагогических методик в образовательную практику Китая обладает стратегическим значением, выходящим далеко за рамки повышения успеваемости по отдельным учебным дисциплинам.

- Обогащение методологического инструментария китайского художественно-педагогического образования: Российский опыт предлагает целостную и дополняющую педагогическую модель, отличающуюся системностью, четкой этапностью и опорой на рациональный анализ, что может способство-

вать преодолению фрагментарности и излишнего эмпиризма в процессе навыковой подготовки будущих педагогов-художников.

Формирование междисциплинарной среды для развития художественной грамотности позволяет объединить ресурсы различных областей знания, преодолеть ведомственные и межфакультетские барьеры, реализовав тем самым синергетический воспитательный потенциал искусства в стенах педагогического вуза. Этот процесс способствует созданию новых образовательных ресурсов, адекватных задачам современного педагогического образования, направленного на комплексное формирование личности, духовно-нравственное воспитание и интеллектуальное развитие [2].

Методики преподавания рисунка и живописи в рамках российской системы художественно-педагогического образования представляют собой целостную методологическую систему, основанную на научных принципах построения художественного образа. Ключом к их успешной имплементации в образовательный контекст Китая является процесс активной и осмысленной адаптации. Этот процесс предполагает безусловное сохранение базовых, фундаментальных принципов российской методики при одновременной творческой корректировке форм и способов их подачи с учетом исходного уровня подготовки, познавательных особенностей и культурного фона китайских студентов. Проведенный анализ позволяет утверждать, что посредством научно обоснованной реструктуризации учебных этапов, целенаправленного формирования профессионального художественного мышления и организации сравнительного диалога с национальными художественными традициями, российские методики способствуют глубокому и осознанному пониманию китайскими учащимися структурных, пространственных и колористических закономерностей, существенно повышая уровень их комплексной выразительности. Успешный практический опыт подобного методического трансфера не только подтверждает непреходящую актуальность и ценность российского педагогического опыта в области художественного образования, но и создает конкретную, операциональную модель для дальнейшего развития российско-китайского сотрудничества в этой сфере.

Литература:

1. Ломов, С. П. Методология художественного образования / С. П. Ломов, С. А. Аманжолов. – М. : Издательство МПГУ, 2011. – 188 с.
2. Чжан Цзя, Се Цзэхуэй. Ценность и пути интеграции художественного образования в подготовку будущих педагогов в новую эпоху [Текст] // Сычуаньская драма (Sichuan Theatre). – 2023. – № 11. – С. 123-125.
3. Ло Ваньци, Се Чэньлу. Результаты, вызовы и стратегии оптимизации российско-китайского сотрудничества в сфере высшего образования в новую эпоху [Текст] // Информация о мировом образовании (World Education Information). – 2025. – Т. 38, № 4. – С. 44-51.

Putintseva S. V.,
Amanzholov S. A.

THE RELEVANCE OF TEACHING PRIMARY SCHOOL STUDENTS THE ART OF CALLIGRAPHY IN THE DIGITAL ERA

Путинцева С.В.,

магистрант направления подготовки: 44.04.01

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»,
г. Москва, РФ,

Аманжолов С.А.,

доктор педагогических наук, профессор,

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»,
г. Москва, РФ,

АКТУАЛЬНОСТЬ ОБУЧЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ ИСКУССТВУ КАЛЛИГРАФИИ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

Каллиграфия — это одно из древнейших искусств красивого и выразительно-го письма [4] (рисунок 1,2). Оно веками очаровывало людей своей грацией и изяществом. Еще в древних цивилизациях люди понимали важность обучения этому искусству. Пройдя путь от древних цивилизаций до современности, оно постоянно трансформировалось, впитывая дух эпох и технологический прогресс. Это не просто техника письма, а настоящая медитативная практика, где терпение и точность, сливается с творчеством, рождая из текста произведение искусства [18].



Рис. 1. Работа мастера в
технике каллиграфия

Еще в древнем Китае искусству каллиграфии уделялась одна из важнейших ролей. О важности занятия каллиграфией говорит Татьяна Черниговская — советский и российский учёный в области нейронауки, психолингвистики и теории сознания. Директор Института когнитивных исследований Санкт-Петербургского государственного университета (с 2020). Академик РАО (2023). [23].: «Меня очень поразило в свое время, когда я случайно

узнала, что оказывается, в каком-то древнем Китае...

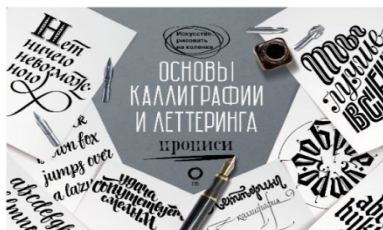


Рис. 2 Основы каллиграфии и
леттеринга

Было интересное требование к людям, которые претендовали на должность высших чиновников. Они должны были сдавать два экзамена: первый экзамен — каллиграфия! Потому что, тренированная рука — тренированный мозг, терпение, аккуратность, сосредоточенность и эстетическое чувство. Потому что каллиграфия — это вид искусства. А второй экзамен, который они сдают — стихосложе-

ние... Китай — древняя цивилизация. И они знали, что делали. Поэтому, если мы скажем: «Зачем я буду учиться этим вещам? У меня компьютер и так все умеет. Я еще денег добавлю, куплю еще более мощный компьютер.» Ответ: «Компьютер-то ты купишь. А с мозгами-то, как дела будут обстоять?» [22] Сейчас, в цифровую эпоху, обучение красивому письму или каллиграфии уделяется очень мало внимания.

Но важно знать, что занятие каллиграфией развивает: усидчивость и самодисциплину [15]; концентрацию внимания и наблюдательность [2]; эстетические, творческие способности, воображение, фантазию [1]; когнитивные навыки и мышление [19] улучшение координации рук и глаз, а также способствует развитию глазомера [10]; формирует грамотность [5], правильный почерк, внимание к деталям [17]; физическое и психологическое здоровье [11]. Искусство каллиграфии снова приобрело важность и актуальность в цифровую эпоху в самых разных областях — от создания логотипов (рисунок 3), уникальных шрифтовых гарнитур [7] и брендинга до декоративного оформления интерьеров, Каллиграфические элементы используются в свадебной полиграфии, поздравительных открытках, плакатах, в оформлении книг, арт-инсталляциях, для оформления выставочного пространства (рисунок 5) арт-объектов, упаковке и даже в татуировках. Это делает каллиграфию неотъемлемой частью современной визуальной культуры [16].



Рис.3. Каллиграфия в логотипах.

На фоне повсеместной цифровизации в XXI веке в России происходит возрождение культурного кода, древнерусских традиций, исторической памяти, наследия и искусства славянской каллиграфии [24]. В условиях стандартизации процессов и использования цифровых шрифтов, каллиграфические шрифты, созданные своими руками, дарят тактильные ощущения и закрывают потребность современного человека в аутентичности. Каллиграфия не просто техника письма, а это сложный культурный код. Каллиграфия приравнивается к высокому виду искусства, требующее не только технического мастерства, но и духовной концентрации, которое отражает внутреннее состояние мастера.



Рис.4. Оформление посуды

ной концентрации, которое отражает внутреннее состояние мастера.



Рис.5. Каллиграфия для оформления выставочного пространства

свои этапы развития. (рисунок 6, 7)



Рис.6. Славянская каллиграфия, русское письмо



Рис.7. Славянская каллиграфия. Церковь Ильи Пророка в Ярославле Надписи

использованием лигатур — когда две буквы как бы срастаются в одну. Так писали примерно с XV века (до Петра Великого), и до XVIII века. В основном это были разного вила деловые бумаги.[1]

История древнерусской каллиграфии начинается с приходом Православия на Русь. Славянская или древнерусская каллиграфия зародилась в середине XI века в Византии, однако расцвета достигла в славянских государствах. Русская и европейская каллиграфические традиции берут начало от греческого алфавита. В

Европе каллиграфия прошла путь от римского капитального письма до современного школьного почерка и граффити, а на территории России у каллиграфии были

Глаголица — самое первое славянское письмо, разработанное Кириллом и Мефодием в IX веке. Но, глаголицу, из-за ее сложности и

непрактичности спустя почти 50–100 лет сменил проверенный временем греческий алфавит, в который просто добавили буквы для обозначения специфических славянских фонем. Так появилась кириллица. Самый первый вид кириллического письма — устав. Буквы устава четкие, геометрические, без наклона, отстоящие друг от друга на некотором расстоянии. Выглядит устав строго и торжественно.

Полуустав — стиль древнерусской каллиграфии, в котором буквы выписаны мельче и округлее, с большим количеством выносных надстрочных знаков.

Вязь — тип декоративного письма, который особенно активно использовался в XV–XVII веках. В нем буквы связываются друг с другом в красивый орнамент.

Скоропись — это стиль каллиграфии довольно-таки специфический. Скоропись очень экспрессивна, она характерна длинными росчерками с

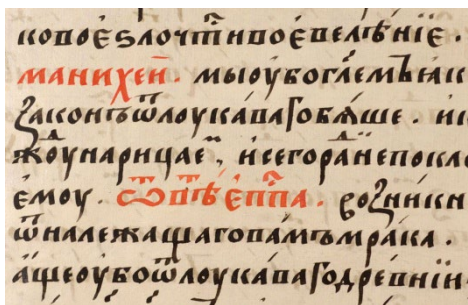


Рис.8. Устав. Славянская
каллиграфия

запоминания, но и чтобы заложить основы эстетического вкуса, пробудить способность к восприятию искусства. Школьники писали в специальных разлинованных тетрадах, причем первые полгода карандашами, и только потом перьями. [14]

По мнению автора, возможно, нужно вводить дисциплину обучения искусству каллиграфии для младших школьников в форме игры, сочетания уроков бесед с практической работой. На уроках можно рассказывать историю возникновения искусства каллиграфии, начиная от наскальной живописи и петроглифов, египетских иероглифов [6], возникновения письменности на Руси и актуальности каллиграфии в цифровую эпоху. [3]

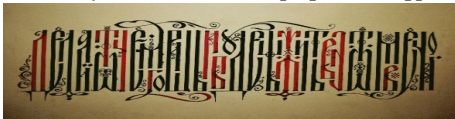


Рис.9. Полуустав в XVI веке.
Славянская каллиграфия

Одна из важнейших тем, которую

Также нельзя не упомянуть, что каллиграфия была одним из основных предметов в лицейском образовании дореволюционной России. Например, в Императорском Царскосельском лицее, где учился Александр Сергеевич Пушкин (с 1811 по 1817 годы), занятиям каллиграфии уделялось 18 часов в неделю. Наравне с грамотой с учениками начинали заниматься каллиграфией не только, чтобы облегчить процесс

Конечно, важно рассказать о красоте буквы, взаимодействии и взаимосвязи с другими буквами. Помочь прочувствовать и увидеть красоту живой линии. Заложить зерно любви к букве, к традициям искусства каллиграфии. [7]

стоит затронуть это буйство. Прекрасными иллюстрациями к данной теме, знакомые младшему школьнику с ранних лет, это иллюстрации к русским народным сказкам Ивана Яковлевича Билибина. [12]

Интерес можно пробудить разговором о том, какие материалы использовали на Руси. Вместо бумаги в Древней Руси использовали целы — это многоразовое устройство, которое представляло собой деревянную дощечку, покрытую воском на которой выпарывали буквы писалами,

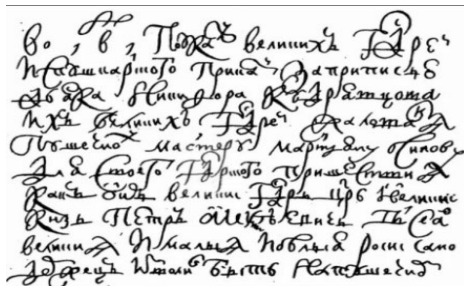


Рис.10. Славянская
каллиграфия.
Древнерусская вязь каллиграфия

при необходимости их затирали, чтобы снова использовать. Писала, делали из



Рис.11. Славянская каллиграфия. Скоропись

кости, дерева или металла, их украшались резьбой или орнаментом. Церы представляли собой, стационарное устройство для письма. Для почтовых отправлений служила березовая кора, или береста. На коре или бересте выцарапывали тексты с помощью тех же писал. Для серьезных литературных произведений, летописей, официальных грамот, законов использовался более дорогой материал, – пергамент. Делался из телячьей кожи, которая проходила особую выделку. Поэтому старинные книги стоили очень дорого. [20]

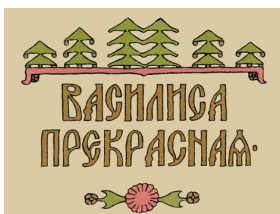


Рис.12, 13, 14. Иван Билибин, иллюстрированные названия сказок с обложек книг, 1900 // 1902 //

Имеет смысл, показать и рассказать, чем навык владения искусством каллиграфии полезен и ценен в современном мире, например, для оформления открыток, конвертов, календарей, посуды, плакатов, игрушек, росписи стен, оформление ресторанов, логотипов и т.д. Таким образом у детей появится первый опыт в освоении профессии графического дизайна.

Обучение искусству каллиграфии остается актуальным в современном мире, так как всем важна уникальность, отдушина и какая-та передышка, от цифровых технологий. И чем глубже мы будем погружаться в работу с нейросетями и с искусственным интеллектом, тем важнее уметь делать что-то рукотворное, живое. Ведь искусство каллиграфии это живая, уникальная линия. Это оазис для творческих поисков. Но самое главное, что это просто красиво и прекрасно.

Литература:

1. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. СПб.: Союз, 1997. – 96 с.
2. Кузин В. С. Психология живописи: Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности "Изобраз. искусство". М.: ОНИКС, 2005. 303 с.
3. Наумова С. В. Шрифт в мультимедийной среде : учебник / С. В. Наумова, П. М. Наумова, М. Н. Наумов ; Уральский государственный архитектурно-художественный университет (УрГАХУ). – Екатеринбург: Уральский государственный архитектурно-художественный университет (УрГАХУ), 2023. 428 с. : ил.

4. Умпелева О.Ю., Основы каллиграфии и леттеринга. Прописи. – Москва: Издательство АСТ, 2025. – 112 с.
5. Полухина, Я. П. Русский язык (с практикумом по русскому правописанию и каллиграфии) учебное пособие / Я. П. Полухина, Е. В. Тумакова, Тюменский государственный университет. Тюмень, Тюменский государственный университет, 2013. 336 с. : ил.
6. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе, Учебник для студентов худож.- граф. фак. пед. ин-тов. - 3-е изд., доп. и перераб., М.: АГАР, 1998, 252 с.
7. Филиппова, Е. В. Методика формирования каллиграфических навыков у младших школьников : учебно-методическое пособие для студентов очной и заочной форм обучения : [16+] / Е. В. Филиппова ; Липецкий государственный педагогический университет им. П. П. Семенова-Тян-Шанского. – Липецк : Липецкий государственный педагогический университет им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2018. – 70 с.Чернихов Я.Г. Построение шрифтов / Я. Г. Чернихов, Н. А. Соболев. – Изд. стер. – Москва : Архитектура-С, 2007. – 113, 2 с. : ил., табл. – Библиогр.: с. 113.
8. «Каллиграфия. Искусство красивого почерка». URL: <https://hsedesign.ru/project/3d159c4ceeee49aa8f38c2e3acffc90>(дата обращения 28.12.2025)
9. 5 преимуществ уроков каллиграфии, о которых никто не догадывается. URL:<https://letidor.ru/obrazovanie/5-preimushestv-urokov-kalligrafii-o-kotorykh-nikto-ne-dogadyvaetsya.htm>(дата обращения 25.12.2025)
10. Развитие мелкой моторики руки у младших школьников. URL:https://www.defectologiya.pro/zhurnal/razvitie_melkoj_motoriki_ruki_u_mladshix_shkolnikov/(дата обращения 28.12.2025)
11. Исчезновение Каллиграфии. Как это отразилось на здоровье?URL:<https://dzen.ru/a/YDxrHy1Obnlxb7Hi>(дата обращения 28.12.2025)
12. Александра Павлова. Орнаменты в книжных иллюстрациях Ивана Билибина. <https://hsedesign.ru/project/3d159c4ceeee49aa8f38c2e3acffc906> (дата обращения 30.12.2025)
13. Борисова Т.Ю.. История на кончике пера. Возрождение древнерусской каллиграфии. URL: <https://unesco.ru/news/49-calligraphy> (дата обращения 29.12.2025)
14. Каллиграфия для всех г. Ялта. URL: https://vk.com/wall-185373617_20(дата обращения 29.12.2025)
15. Каллиграфия для школьников: зачем детям красивый почерк? URL:https://znatik.ru/article/kalligrafiya_dlya_shkolnikov_zachem_detyam_krasivyy_pocherk/(дата обращения 22.12.2025)
16. Каллиграфия и ее стили. URL: <https://nadpo.ru/academy/blog/kalligrafiya-i-ee-stili> (дата обращения 21.12.2025)
17. Мелихова Д.Н. Каллиграфия как игра: простые упражнения для дома. URL: https://ds10-belgorod-r31.gosweb.gosuslugi.ru/netcat_files/128/422/Kalligrafiya_kak_igra.pdf(дата обращения 22.12.2025)
18. Никитина Александра. История каллиграфии: искусство красивого письма. Интересы и увлечения. 2025 год, URL: <https://vk.com/@interestinghobbies-istoriya-kalligrafii> (дата обращения 22.12.2025)
19. Польза каллиграфии для детей. URL: <https://abakus-center.ru/blog/polza-kalligrafii-dlya-detey>

20. Чем и на чём писали на Руси, когда привычных ручек и тетрадей не было и в помине. URL: <https://dzen.ru/a/ZcTPw9P5NnoROFGr> (дата обращения 23.12.2025)
21. Чем и на чём писали на Руси, когда привычных ручек и тетрадей не было и в помине. URL: <https://dzen.ru/a/ZcTPw9P5NnoROFGr> (дата обращения 20.12.2025)
22. Черниговская Татьяна. О каллиграфии. URL: https://youtube.com/watch?v=njDvxinF8hs&si=BL3FRJ2Dd1TAaW_t (дата обращения 20.12.2025)
23. Черниговская, Татьяна Владимировна. Материал из Википедии — свободной энциклопедии. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Черниговская_Татьяна_Владимировна (дата обращения 28.12.2025)
24. Чухаркин Всеволод. Интервью с Санниковым Андреем. Культурный код – Русская Каллиграфия. URL: https://youtube.com/watch?v=Gr-6Q1fTGBg&si=6s_G55XyiDBgGlhe (дата обращения 16.12.2025)

Maimakova Laura

THE SPECIFICS OF PREPARING A FUTURE MUSIC TEACHER TO WORK WITH PRIMARY SCHOOL CHILDREN IN MUSIC LESSONS AT SCHOOL

Маймакова Л.К., педагогика ғылымдарының кандидаты, доцент
**БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІН БАСТАУЫШ СЫНЫП
ОҚУШЫЛАРЫМЕН МЕКТЕПТЕГІ МУЗЫКА САБАҚТАРЫНДА
ЖҰМЫС ІСТЕУГЕ ДАЯРЛАУДЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

Қазіргі жалпы білім беру жүйесі музыка мұғалімінің кәсіби даярлығына, әсіресе бастауыш сынып оқушыларымен жұмыс істеу контексінде, жаңа талаптар қояды. Бастауыш мектеп жасындағы балалардың жас ерекшеліктері педагогтан тек жоғары деңгейдегі музыкалық және әдістемелік құзыреттілікті ғана емес, сондай-ақ эмоционалдық тұрғыдан бай, қолжетімді әрі дамытушы білім беру ортасын құра білу қабілетін де талап етеді.

Болашақ музыка мұғалімін бастауыш сынып оқушыларымен жұмыс істеуге даярлаудың өзектілігі оқушылардың музыкалық іс-әрекетке деген тұрақты қызығушылықты қалыптастыру, есту қабілетін, ырғақ сезімін, музыкалық жадын, шығармашылық қабілеттерін дамыту, сондай-ақ музыкалық талғамы мен тыңдау мәдениетінің бастапқы негіздерін тәрбиелеу қажеттілігімен айқындалады. Осы тұрғыда педагогтің музыкалық тәрбие берудегі вариативті тәсілдерді меңгеруі, ойындық, вокалдық, ырғақтық және визуалдық оқыту әдістерін оқушылардың жас және психологиялық ерекшеліктерін ескере отырып кіріктіре қолдана білуі ерекше маңызға ие болады.

Осыған байланысты болашақ музыка мұғалімін бастауыш сынып оқушыларына музыкалық білім беруді ұйымдастыруға даярлаудың мазмұнын, формаларын және технологияларын жетілдіру музыкалық-педагогикалық ғылым мен практиканың маңызды бағыттарының бірі болып табылады, бұл аталған зерттеудің өзектілігін айқындайды.

Сондықтан қазіргі заманғы музыкалық білім беру жағдайында болашақ музыка мұғалімдерін бастауыш сынып оқушыларымен жұмыс істеуге даярлау

ерекшеліктерін талдау, студенттердің кәсіби құзыреттіліктерін қалыптастыруға ықпал ететін тиімді тәсілдерді айқындау қажеттілігі туындайды.

Қазақстандық және халықаралық зерттеулер болашақ педагог-музыканттарды даярлау үдерісі музыкалық пәндердің мазмұндық құрамдас бөлігін ғана емес, сонымен қатар педагогикалық практиканы, білім алушылармен өзара әрекеттесуді ұйымдастыруды, әсіресе бастауыш мектеп сияқты негізгі білім беру буынында, кешенді түрде ескеруі тиіс екенін дәлелдейді [1,2,4,5,8].

Қазіргі білім беру ортасы болашақ музыка мұғалімінің кәсіби даярлығына, әсіресе бастауыш сынып оқушыларымен жұмыс істеу аспектісінде, жоғары талаптар қояды. Бұл талаптар білім беру мазмұнындағы өзгерістермен, тұлғалық-бағдарлы және іс-әрекеттік тәсілдерге басымдық берілуімен, цифрлық технологиялардың білім беру үдерісіне енгізілуімен, сондай-ақ бастауыш сынып оқушыларының әмбебап оқу әрекеттерін дамытуға бағдарланумен айқындалады. Педагог-музыкант кәсіби құзыреттіліктердің кешеніне ие болуы тиіс [3], оның құрамына:

- *әдістемелік құзыреттілік* — жас ерекшеліктеріне сәйкес білім беру бағдарламаларын білу, сабақтың мақсаты мен міндеттеріне сай келетін оқыту әдістері мен жұмыс формаларын тиімді таңдай білу;

- *музыкалық-орындаушылық құзыреттілік* — негізгі музыкалық аспапты, дауыс мүмкіндіктерін, дирижерлеу негіздерін меңгеру, сондай-ақ көркемдік-эмоциялық тұрғыдан мәнерлі орындауды көрсете алу;

- *коммуникативтік және психологиялық-педагогикалық құзыреттіліктер* — балалармен эмоционалдық байланыс орната білу, білім алушылардың жеке ерекшеліктерін ескеру, олардың мінез-құлқы мен оқу мотивациясын басқару қабілеті;

- *цифрлық құзыреттілік* — музыка сабақтарында интерактивті, мультимедиялық және қашықтан оқыту ресурстарын тиімді пайдалануға дайын болу.

Болашақ музыка мұғалімін даярлау педагогикалық, психологиялық және музыкалық білімдердің өзара кіріктірілуін талап етеді. Бұл болашақ педагогтің музыкалық-теориялық және практикалық материалды меңгеруімен қатар, оны нақты педагогикалық жағдаятта тиімді қолдана білуін көздейді, атап айтқанда: ойын арқылы оқытуды ұйымдастыру, абстрактілі музыкалық ұғымдарды оқушыларға қолжетімді түрде түсіндіру, бастауыш сынып оқушыларының эмоционалдық жай-күйін қолдау.

Білім беру мазмұнының жаңартылуы жағдайында сын тұрғысынан және шығармашылық ойлауды дамыту технологиялары, сондай-ақ жобалық және ойындық оқыту әдістері өзектілікке ие болуда. Музыка мұғалімі инновациялық жұмыс формаларын енгізуге дайын болуы тиіс: басқа оқу пәндерімен кіріктіру, музыкалық-театрлық іс-әрекетті ұйымдастыру, цифрлық білім беру платформалары мен қосымшаларын пайдалану. Осылайша, педагог-музыкантты даярлауға қойылатын қазіргі заманғы талаптар музыкалық кәсіби негізді ғана емес, сонымен қатар бастауыш сынып оқушыларымен тиімді әрі қызықты жұмыс жүргізуге қажетті педагогикалық құралдардың кең ауқымын меңгерген маман бейнесін қалыптастырады.

Музыка бастауыш сынып оқушыларының дамуына ерекше ықпал ете отырып, олардың тұлғалық, эмоционалды, интеллектуалдық және эстетикалық қалыптасуына кешенді әсер етеді. Балаларды музыкалық іс-әрекетке тарту сезімдік қабылдаудың, бейнелі ойлаудың, коммуникативтік және шығармашылық дағдылардың қалыптасуына ықпал етіп, «Музыка» пәнін жалпы білім беру жүйесіндегі маңызды құрамдас бөлікке айналдырады.

Музыка эмоционалды және адамгершілік тәрбиенің тиімді құралы болып табылады. Музыкалық бейнелер мен интонациялар арқылы балалар жанашырлыққа, сезімдерді тануға үйренеді, сондай-ақ негізгі моральдық ұғымдарды меңгереді. Ән айту, музыкалық шығармаларды тыңдау, ұжымдық музыка орындау (музицирование) формаларына (хор, ансамбль) қатысу жауапкершілік, тәртіп, ізгі қарым-қатынас сияқты қасиеттерді қалыптастырады.

Музыкалық іс-әрекет зейін, есте сақтау, қиял, есту және ырғақтық қабылдау сияқты когнитивтік қабілеттердің дамуына ықпал етеді. Зерттеулер жүйелі түрде музыкамен айналысудың баланың жалпы интеллектуалдық дамуына оң әсер етіп, оқу, есептеу және қимыл-қозғалыс үйлесімділігі дағдыларын жетілдіретінін көрсетеді.

Музыка эстетикалық талғам мен көркемдік дүниетанымды қалыптастыруда маңызды рөл атқарады. Ерте жастан бастап балалардың шығармалардың көркемдік мәнерін, жанрлық ерекшеліктерін, көңіл күйі мен стилін ажырата білу қабілеті дамып, музыкалық мәдениеттің негізі қаланады. Осыны ескере отырып, болашақ музыка мұғалімі бастауыш мектептегі музыкалық білім берудің міндеттерін жүзеге асыруға даяр болуы тиіс: музыкаға деген қызығушылықты дамыту, жас ерекшеліктеріне сәйкес репертуарды іріктеу, баланы музыкалық іс-әрекетке белсенді әрі эмоционалды тұрғыдан тартудың заманауи әдістерін қолдану.

Осылайша, музыканың бастауыш сынып оқушыларының дамуындағы маңызы музыкалық тәрбие әдістерін ғана емес, сонымен қатар жас ерекшелік психологиясы мен педагогикасы саласындағы білімді де меңгерген педагогтің кәсіби даярлығын қажет ететінін айқындайды.

Бастауыш сынып оқушыларының психологиялық-педагогикалық ерекшеліктері болашақ музыка мұғалімін бастауыш мектеп жағдайында тиімді жұмыс істеуге даярлауда шешуші рөл атқарады. Оқушылардың жас ерекшелік сипаттамаларын білу педагогке музыкалық оқытудың әдістерін, формалары мен құралдарын ғылыми негізде дұрыс таңдауға мүмкіндік береді [2].

Бастауыш сынып оқушыларында эмоционалды-сезімдік қабылдау рационалды-логикалық ойлауға қарағанда басым болады. Бұл болашақ музыка мұғалімінен оқытуды мәнерлі, бейнелі, ойындық және интонациялық тұрғыдан бай формалар негізінде құра білуді талап етеді. Осы жастағы музыкалық әсерлер көркемдік талғамның, эмоционалды жауаптылықтың және оқуға деген уәждің бастапқы негіздерін қалыптастырады.

Бастауыш мектеп жасындағы балалардың танымдық үдерістері (қабылдау, зейін, есте сақтау) әлі қалыптасу кезеңінде болады. Олардың зейіні тұрақсыз, ал есте сақтау қабілеті негізінен механикалық сипатқа ие. Осыған байланысты тапсырмалардың қысқа әрі нақты болуы, іс-әрекет түрлерін жиі

алмастыру, көрнекілікті және қайталау әдістерін пайдалану ерекше маңызға ие.

Бастауыш сынып оқушысының жетекші іс-әрекеті ойын болып қала береді, ал оқу іс-әрекеті енді ғана қалыптаса бастайды. Сондықтан музыкалық оқыту үдерісінде ойын элементтерін кіріктіру, драмаландыру, импровизация, ән айту және қимыл-қозғалыс әрекеттерін кеңінен қолдану қажет.

Сонымен қатар балалардың музыкалық қабілеттеріндегі жеке айырмашылықтарды ескеру де маңызды, бұл болашақ мұғалімнен дамыған диагностикалық дағдыларды және педагогикалық тәсілдерде икемділікті талап етеді.

Болашақ педагог-музыканттарды даярлау барысында білім алушылардың жас ерекшеліктерін түсінуге, олардың эмоционалдық және эстетикалық дамуына, бастапқы орындаушылық және есту дағдыларын қалыптастыруға бағытталған психологиялық-педагогикалық құзыреттілікті дамыту маңызды.

Болашақ музыка мұғалімін бастауыш мектепте жұмыс істеуге даярлау бастауыш сынып оқушыларының жас ерекшелік сипатына және музыкалық тәрбиенің білім беру мақсаттарына сәйкес келетін әдістемелік аспектілерге ерекше назар аударуды талап етеді. Олардың ішінде ойындық және кіріктірілген әдістерді қолдану, репертуарды ұтымды іріктеу, сондай-ақ балалардың вокалдық-хор іс-әрекетінің әртүрлі формаларын ұйымдастыру біліктерін дамыту аса маңызды болып табылады.

Ойын формасы бастауыш сынып оқушыларымен жұмыс жүргізуде жетекші орын алады, өйткені ол білім алушылардың эмоционалдық тұрғыдан белсенді қатысуына, қызығушылықтың дамуына және музыкалық іс-әрекетке деген тұрақты уәждің қалыптасуына ықпал етеді. Болашақ педагог ән айтуға, есту арқылы қабылдауға және ырғақ сезімін дамытуға бағытталған музыкалық-дидактикалық ойындар, жаттығулар мен импровизациялық тапсырмалар кешенін меңгеруі тиіс, мұнда оқыту үдерісі еркін әрі тартымды формада жүзеге асырылады.

Сондай-ақ вокалдық ансамбльдерді қалыптастыру және олармен жұмыс жүргізу білігінің маңызы зор, себебі бұл ұжымдық музицирлеу сезімін дамытып, бастауыш сынып оқушыларында музыкалық-коммуникативтік дағдылардың қалыптасуына ықпал етеді.

Болашақ музыка мұғалімінің әдістемелік даярлығы терең практикалық бағытта болуы, бастауыш мектептегі музыкалық білім берудің міндеттеріне сай келетін тұрақты педагогикалық құралдар жүйесін қалыптастыруға бағдарлануы қажет.

Кіріктірілген тәсіл музыканы қимыл-қозғалыспен, сөйлеу әрекетімен, бейнелеу өнерімен және әдебиетпен ұштастыруға мүмкіндік береді. Мұндай сабақтар музыкалық бейнелерді тереңірек қабылдауға жағдай жасап, балаларда тұтас эстетикалық тәжірибенің қалыптасуына ықпал етеді.

Сапалы педагогикалық қызмет әдістемелік тұрғыдан негізделген репертуарсыз мүмкін емес. Болашақ мұғалім музыкалық шығармаларды балалардың жас ерекшеліктерін, физиологиялық және психологиялық сипаттамаларын, олардың вокалдық мүмкіндіктері мен музыкалық даму деңгейін ескере отырып іріктей білуі тиіс.

Бастауыш мектептің репертуарына халықтық және классикалық балалар музыкасының үлгілерін, заманауи композиторлардың әндерін, музыкалық есту қабілеті мен есте сақтауды дамытатын ырғақтық және интонациялық жаттығуларды енгізу орынды болып табылады.

Болашақ педагог бастапқы хор оқыту әдістемелерін меңгеруі тиіс, оған вокалдық-хор жұмыстың негізгі тәсілдері, дауысты дұрыс қою әдістері, тыныс алуды ұйымдастыру, ансамбльдік үйлесімділікті қалыптастыру жолдары кіреді.

Болашақ музыка мұғалімінің кәсіби даярлығы құрылымында теориялық білім мен әдістемелік біліктерді нақты педагогикалық жағдайларға көшіруді қамтамасыз ететін практикалық құрамдас бөлік ерекше маңызды орын алады.

Студенттердің практикалық даярлығы бастауыш мектеп жағдайында педагогикалық қызметтің барлық компоненттерін кезең-кезеңімен меңгеруге мүмкіндік беретіндей етіп ұйымдастырылуы қажет.

Педагогикалық практика студенттің кәсіби қалыптасуындағы шешуші кезең болып табылады және болашақ мұғалімнің кәсіби ұстанымының қалыптасуын қамтамасыз етеді. Бұл кезеңде білім алушылар бастауыш мектептің білім беру ортасымен, кіші мектеп жасындағы балалардың музыканы қабылдау ерекшеліктерімен, сондай-ақ сабақтарды ұйымдастыру мен өткізудің өзіндік сипаттарымен танысады. Практика барысында оқытушының сабақтарына қатысу, өз сабақтарын жоспарлау және өткізу, сабақтан тыс музыкалық іс-әрекеттерге қатысу жүзеге асырылады.

Сонымен қатар осы жастағы балалармен жұмыс істеу әдістемесін меңгеруге қолайлы жағдай жасауға ерекше назар аударылады: репетициялық жұмысты ұйымдастыру, вокалдық жаттығуларды өткізу, хор іс-әрекетті жолға қою, сондай-ақ ойындық әдістерді тиімді қолдану.

Әрбір өткізілген сабақтан кейін студент рефлексия жүргізуі тиіс, яғни тандалған формалар мен әдістердің тиімділігін, білім алушылардың эмоционалдық әсерін, қойылған міндеттердің орындалу деңгейін талдауы қажет. Талдаудың маңызды формаларының бірі — практиканттың күнделігін жүргізу және оның нәтижелерін практика жетекшісімен бірлесе талқылау болып табылады.

Рефлексивтік іс-әрекет студенттердің өздерінің күшті және әлсіз тұстарын саналы түрде түсінуіне, кәсіби өзіндік сыншылдықты қалыптастыруға, сондай-ақ білім алушылардың жас және жеке ерекшеліктеріне сәйкес педагогикалық әрекеттерді түзете білу дағдыларын дамытуға ықпал етеді.

Музыкамен қимыл-қозғалысты кіріктіруге негізделген (Э. Ж. Далькроз), элементарлық музицирлеу теориясына (К. Орф), сондай-ақ музыка сабақтарында ойын арқылы белсенді оқытуға сүйенетін әдістемелер педагогтерді даярлау практикасында жоғары тиімділігін көрсетті. Мысалы, қарапайым музыкалық аспаптарды пайдалана отырып ырғақтық үлгілерді импровизациялау тапсырмалары, ойын формасындағы есту қабілетін дамыту жаттығулары, диалогтік ән айту бастауыш сынып оқушыларының қызығушылығын арттырып, музыкалық естуін және шығармашылық бастамасын дамытуға мүмкіндік береді.

Осындай әдістерді қолданатын студенттер қазіргі заманғы бастауыш музыкалық педагогиканың талаптарына бейімделу мен педагогикалық икемділік деңгейінің жоғары екендігін көрсетеді.

Сонымен қатар, қазіргі заманғы тәсілдер кәсіби дағдыларды дамыту мақсатында цифрлық технологияларды қолдануды және интерактивті оқу ортасын ұйымдастыруды қамтиды. Отандық және ресейлік педагогтардың зерттеулері студент-музыканттардың кәсіби дағдыларын дамыту үшін онлайн оқыту ресурстарын әзірлеу және цифрлық құралдарды интеграциялау қажеттілігін көрсетеді.

Шетелдік тәжірибеде болашақ музыка мұғалімдерін даярлау пәнаралық бағытқа, цифрлық технологияларды белсенді енгізуге және шығармашылық дағдыларды дамытуға бағдарланған, бұл әсіресе бастауыш сынып оқушыларымен жұмыс жасауда маңызды.

Көптеген шетелдік университеттерде практикалық бағытқа басымдық беріледі: студенттер нақты сабақтарға қатысып, музыкалық импровизация, дирижерлік және балалар хоры мен жұмыс жасау дағдыларын дамытады. R. Slater [6], D. Elliott [7] және C. Abril [8] зерттеулері бойынша, даярлық процесі технологияларды интеграциялауды және креативті музифирлеуді қамтиды — музыка жазу, аранжировка жасау және оны цифрлық платформалар (GarageBand, Soundtrap және т.б.) арқылы өңдеуді үйрету.

Арнайы назар интерактивті мультимедиялық ресурстарды, электронды ноталық редакторларды, оқыту қосымшалары мен онлайн платформаларды қолдануға аударылады. Бұл материалды беру формаларын әртараптандыруға және оны оқушылардың жеке ерекшеліктеріне бейімдеуге мүмкіндік береді. Мысалы, британдық жүйеде «active music making» әдісі кеңінен қолданылады — ойын, импровизация, ырғақтық жаттығулар арқылы оқыту, сондай-ақ «music integration» тәсілі — музыканы басқа пәндермен біріктіру арқылы білім беруді ұйымдастыру.

Сондай-ақ, шетелдік педагогикада болашақ педагогтардың эмоционалдық интеллектін және коммуникативтік дағдыларын дамытуға ерекше назар аударылады, бұл бастауыш сынып оқушыларымен жұмыс істеуде маңызды. Оқыту үдерісі үнемі рефлексиямен, балалармен өзара әрекеттестікті бағалаумен және жеке педагогикалық стратегияны қалыптастырумен сүйемелденеді.

Халықаралық тәжірибе инновациялық, цифрлық және тұлғаға бағытталған тәсілдердің жоғары тиімділігін көрсетеді, оларды отандық жоғары оқу орындарында музыка мұғалімдерін даярлау жүйесіне бейімдеуге болады.

Студенттердің практикалық бағыттағы даярлығы кәсіби білім берудің тұтас жүйесінің маңызды құрамдас бөлігі ретінде қарастырылуы тиіс, ол болашақ музыка мұғалімінің білікті маман ретінде қалыптасуын қамтамасыз етіп, бастауыш сынып оқушыларымен музыкалық тәрбие аясында тиімді өзара әрекеттесуіне мүмкіндік береді.

Педагогикалық практика кәсіби даярлықтағы ең маңызды буын болып табылады, ол болашақ мамандарға алған білімдерін нақты мектеп жағдайында іске асыруға, балалар ұжымымен жұмыс істеу формалары мен әдістерін меңгеруге, музыкалық материалды бейімдеуге және ойын әдістерін қолдануға

мүмкіндік береді, бұл бастауыш сынып оқушыларында музыкаға тұрақты қызығушылық қалыптастыруға ықпал етеді.

Осылайша, болашақ музыка мұғалімін бастауыш сынып оқушыларымен жұмыс істеуге даярлау — кәсіби құзыреттерді дамыту, бастауыш сынып оқушыларының жас және психолого-педагогикалық ерекшеліктерін терең түсіну, заманауи музыкалық оқыту әдістері мен технологияларын меңгеру сияқты көптеген аспектілерді қамтитын кешенді және көпқырлы процесс болып табылады.

Әдебиеттер:

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е. Методика музыкального образования. — М.: Музыка, 2006 г. — 336 б.
2. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте – М.: Просвещение, 1991. – 93 б.: ил./ Психол. очерк: Кн. для учителя. – 3-е изд. – ISBN 5-09-003428-1
3. Государственный общеобязательный стандарт высшего образования РК, Астана.-2022.
4. Құлманова Ш., Сүлейменова Б., Тоқжанов Т.: Музыка. Учебник 1-класс. Издательство «Атамұра», 2021.-144б.
5. Теория и методика музыкального образования детей. Научно-методическое пособие для учителей музыки и студентов средних и высших учебных заведений/ Л.В. Школяр, М.С. Красильникова, Е.Д. Критская, В.О. Усачев, В.В. Медушевский, В.А. Школяр. М., 2011
6. Abril, C. R., & Gault, B. M. Teaching General Music: Approaches, Issues, and Viewpoints. — New York: Oxford University Press, 2016. — 312 p.
7. Elliott D. J. Music Matters: A New Philosophy of Music Education. — New York: Oxford University Press, 1995.
8. Slater J., Strait D.L., Skoe E., O’Connell S., Thompson E., Kraus N. Music training improves speech-in-noise perception: longitudinal evidence // Brainvolts/Northwestern University (PDF документ). — 2015.

Musabekova G.F.,

Khusainova G.A.

**FACTORS IN DEVELOPING THE MUSICAL AND PERFORMANCE
COMPETENCE OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN DOMBRA PLAYING**

Мұсабекова Г.Ф.,

Хусаинова Г.А., педагогика ғылымдарының кандидаты, PhD, профессор
**БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ ДОМБЫРАДА МУЗЫКАЛЫҚ-
ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ҚҰЗЫРЕТТІЛІГІН ДАМУ ФАКТОРЛАРЫ**

Қазіргі уақытта Қазақстанда жоғары білім қарқынды даму сатысында, бұл ғылыми-технологиялық прогресс сұраныстарынан туындап отыр. Соңғы жылдары республикада оқытудың ең озық әдістерін енгізуден, заманауи инфрақұрылымды дамытудан бастап студенттерді жан-жақты қолдауға дейін оны жаңғырту және реформалау бойынша жаһандық шаралар қабылдануда [10].

Заманауи Қазақстан Республикасының жоғары педагогикалық білім беру тұжырымдамасында жаңа формация мұғалімі – өз мамандығына қажетті кәсіптік дағдыны, педагогикалық қабілетті жетік меңгерген, үнемі жаңаға ұмтылатын, рухани дамыған, шығармашыл тұлға делінген [11].

Қазақстан Республикасы ұлттық саясатының тұжырымдамасында: *«...Қазақстанның егемендігі үшін негіз болатын ұлттық қасиеттер мен мәдени мұралардың тәрбиелік әлеуетін бойыңа сіңірген ұлтшыл рухтағы жастарды тәрбиелеу, отандық ғылым саласына өз үлесін тигізу»* [12].

Мұның өзі ұлтымыздың болашағы елдің ертеңгі тізгінін ұстайтын бүгінгі жас ұрпақтың тәрбиелік әлеуетін арттыруға қажеттілігін көрсетеді, ал оның бірден бір шешімі ретінде білім беру жүйесінде музыкалық-өлкетану мұрасы оқытылып, өзектендірілгенін көреміз [6].

Педагог Мағжан Жұмабаев оқу-тәрбие үдерсінде қазақ оқушыларына туған өңірі жайлы, өлкетану негізінде білім беруді ерекше назарға қойған. М.Жұмабаевтың пікірі бойынша ауыл баласы туған жерінің ауасын, судың дыбысын, бұлақтың аққанын, желдің ысқырығын, орман-тоғайдың күбірін, тау-тасын табиғи түрде сезініп өссін [4] деп, туған жердің эстетикасын көркемдеп берген.

Музыкалық-эстетикалық тәрбие беру, музыкалық тәрбие беру және орындаушылық дайындық жұмыстарының барлығы музыкалық шығармаларды қабылдау мен оқумен байланысты болғандықтан, педагог-музыканттың қызметі одан музыканы, оның сипатын, мәнерлі құралдарын, тәрбиелік мүмкіндіктерін білу ғана емес, оны орындау шеберлігін талап етеді. "Музыканы үйрету" оны рухани дүниесін байыту, орындаушылық шеберлігін арттыру туралы үнемі ізденісте болуын қажет етеді [5].

Музыка мұғалімінің кәсіби дайындығы - бұл қоғамның рухани мәдениетін жеткізуші ретінде музыка мұғалімінің тұлғасын қалыптастыруға ықпал ететін этномәдени ерекшеліктері мен дәстүрлерін ескеруге мүмкіндік беретін гуманистік, мәдени және басқа да прогрессивті тәсілдерге негізделген жалпы мәдени (әмбебап), арнайы және кәсіби құзіреттіліктерді игерудің мақсаты, жүйелі үдерісі [1].

Қазақстан Республикасының Білім беру стандарты бойынша «Музыкалық білім» білім беру бағдарламасының түлегі-болашақ музыка мұғалімі музыкалық іс-әрекет барысында өзін жан-жақты көрсете білуі тиіс, мысалы; сыни тұрғыдан ойлау, жағдаяттардың шешімін анықтау, педагогикалық шығармашылық таныту, кретивті ойлау, өз ісінің барлық дағдыларын жетік меңгерумен қатар аспаптық-орындаушылықты шебер меңгеру т.с.с. [6].

Заманауи педагогикалық білім беру жағдайында домбырада аспаптық-орындаушылық құзыреттілігін іске асыру болашақ музыка мұғалімінің жеке тұлғасын, оның зияткерлік және шығармашылық қабілеттерін ұлттық құндылықтарды оқытуда, тәрбиелеуде, дамытуда өзекті міндеттерді шешуге бағытталған маңызды аспект болып табылады, бұл кәсіби қалыптасуда үлкен рөл атқарады. Бұл ретте, ұлттық аспап домбыра сүйемелімен орындалатын әндердің, күйлердің аңыз, шығу тарихы жайлы мәтіндерінде қазақ халқының тұрмыс-тіршілігі, салт-дәстүрін міндетті сипаттау және көрсету арқылы қазақ өнерін зерделеуде білім алушылардың шығармашылық әлеуетін ашатын

міндетті шарт таңдалады. Бұл, болашақ музыка мұғалімдерін оқыту, тәрбиелеу, дамыту үдерісінде Қазақстанның, туған өлкенің тарихы мен мәдениетіне мұқият қарауды, ұлттық өнердің әртүрлі түрлерінен хабардар болуға, домбырада музыкалық-орындаушылық құзіреттілігін дамытуға мүмкіндік береді.

Халқымыздың өткендегі аса бай музыкалық мұрасы бүгінде кәсіби музыка мәдениетіміздің асыл қорын молайтып, сарқылмас бір қайнар бұлағына айналып отырғаны баршамызға мәлім. Осы орайда профессор Құдайберген Жұбанов «Қазақ тілі жөніндегі зерттеулерінде» былай дейді: *«Музыка мәдениетін күшейту ісінде халық музыкасының мұраларын тексерудің маңызы өте зор. Өйткені болашақтағы жоғары мәдениетті музыкамен қолда бар музыка мәдениеті арасының жібі үзілмеуі керек. Қазақтың қалың еңбекшілеріне түсінікті, әсерлі болу үшін жаңа музыка олардың құлағына жат болмауы керек. Жат болмау үшін өзінде бар музыкаға бір жағынан байланысты болуы керек. Бұрыннан бар музыка мұраларын жетістіріп, толықтырып, көркейтіп, көркемдеу жағын күшейтіп, қарапайым түрлерін гармониялап, халық музыкасындағы өмірге, тіршілікке шақыратын, ерлік, талап, жігер тудыратын элементтерін саралап алып, кертартпа, сары уайым, жастық туғызатын жағын жойып, - осы ретпен ғана қазақ ұлтының музыкасын дамытуға болады»* [3].

Композитор, дирижер, педагог Д.Б. Кабалевский: *"... егер біз оқушыларды жан-жақты, үйлесімді дамыту міндетін қоятын болсақ, онда ең алдымен музыка мұғалімдерінің кәсіби дайындығына қамқорлық жасау керек"*-дейді. [1, 26-бет]. Оқу барысында туындаған мәселелерді шешу ғалымдардың пікірі бойынша, болашақ музыка мұғалімінің кәсіби дайындығына байланысты.

Жалпы білім беретін мектепте музыка мұғалімінің кәсіби құзыреттілігінің өзегі оның музыкалық-орындаушылық қызметі. Оның құрылымы мен мазмұнын ашу міндетін алға қойғанда, біз музыка мұғалімінің кәсіби қызметінің ерекшеліктерін талдауға жүгіндік. "Мұғалім" және "музыкант" ұғымына кіретін элементтердің тығыз байланысының қажеттілігінде музыка мұғалімінің кәсіби қызметінің ерекшелігі анықталды. Сонымен қатар, музыка мұғалімінің игеруге тиіс дағдыларының ішіндегі ең маңыздысы музыкалық аспапты игеру дағдысы, соның ішінде домбыра аспабын жетік меңгеру, кәсіби ойнау [1].

Болашақ музыка мұғалімінің домбырада музыкалық-орындаушылық қызметін сипаттағанда, орындаушы (мұғалім) мен автордың (күйші, әнші) өзара әрекеттесуі ретінде шығарманың көркемдік бейнесін тыңдаушысына (шәкіртіне) музыкалық шығарманы жаңғыртуға, ашуға және жеткізуге бағытталған, ән - күйдің авторлық ойын жеткізуді айтамыз. Музыкалық орындау коммуникативті функцияны орындайды, өйткені музыка ең қуатты ақпараттық үдерістің бірі болып табылады. Домбырада музыкалық-орындаушылық қызмет мәтінді (музыкалық тілді), композиторлық ойдың мазмұнын, көркемдік бейнені және шығарманың мәнін дәл беру үшін мәнерлі орындауды игеруден тұрады [7].

Қазіргі болашақ музыка мұғалімінің кәсіпнамасына қажетті домбыра аспабында «музыкалық-орындаушылық» – музыкант мұғалім қызметінің

маңызды және қажетті жағы. Музыка сабағында мұғалімнің домбыра аспабында орындаушылық қызметі - орындалатын ән-күйдің, шығарманың мәдени маңыздылығы, шығу тарихы, оның семантикалық жүктемесі туралы саналы идеяны көрсететін шығармашылық әрекет болып табылады.

Музыкалық-орындаушылық қызметтің ерекшелігі педагог-музыкант М.Д. Корнуховтың зерттеуінде көрініс тапты. Оның "музыкалық педагогикалық білім берудегі орындаушылық интерпретация феномені" атты диссертациясында музыкалық-орындаушылық қызмет айқын тұлғалық сипатқа ие, өзіне шығармашылық үдерісті біріктіріп алады. осы үдерістің өнімі - көркемдік құндылықтың иесі дейді [8].

Профессор Г.М. Цыпиннің айтуы бойынша *музыка мұғалімінің кәсіби қызметінде негізгі қызмет музыкалық-орындаушылық қызмет болып табылады, онсыз музыка мұғалімін елестету қиынға соғады.* Автор музыка мұғалімінің музыкалық-орындаушылық қызметі музыкалық шығарманың мәтінін игеруден, шығарманың мазмұнды композиторлық ниетін жеткізуден, музыкалық шығармада бейнеленген музыкалық образдарды қайта құрудан, авторлық мәтінді дәл беру үшін экспрессивті құралдарды таңдаудан, яғни, түсіндіруден дейді [9].

Музыкалық орындаудың домбырада аспаптық-орындаушылық үдерісте болашақ музыка мұғалімі оқушыға ән-күй, шығарманы орындамастан бұрын, алдымен күйді (шығарманы) өзі түсініп, сана-түйсігіне қабылдап, кәсіби орындауда тыңдарманына жеткізе білу ең басты ерекшелік болып саналады. Музыкалық орындаудың ерекшелігін сипаттауда В.Л.Живов музыкалық орындаушылық үдерісте өзара байланысты екі негізгі компонент бар екенін атап өтті: шығарманың мәнін түсіну (қабылдау) және оны жеткізу (орындау, тапсыру). Сонымен қатар, зерттеушінің пікірінше, бұл тек орындаушылық үдерістің компонентері ғана емес, оның дәйекті кезеңдері, олардың әрқайсысы өз кезегінде салыстырмалы түрде тәуелсіз бөлімдерді қамтиды. "Түсіну шығарманы толық зерделеуді және осы негізде орындаушылық идеяны, орындаушылық тұжырымдаманы құруды білдіреді; тапсыру дегеніміз - бұл идеяны дайындық жұмыс барысында және көпшілік алдында концерттік қойылым барысында жүзеге асады" [12. 256.].

Музыкалық-орындаушылықтың мәні - музыкалық шығарманың (күйдің) шығармашылық көркемдік интерпретациясы болып табылады, ол нақты орындаушылық музыкалық-экспрессивті құралдардың көмегімен тыңдаушылар үшін музыкалық мәтінді дауыстау, айту, интонациялау, шығу тарихын айту арқылы көрінеді, олар: ең нәзік интонациялық нюанстар, агогикалық, динамикалық, тембрлік және ырғақтық ауытқулар, дыбыс шығарудың әртүрлі тәсілдері және артикуляция [2.].

Домбырада аспаптық-орындаушылық қызмет түрлері туралы айта отырып, орындаушылық техника мәселелерін, күйшілік мектептің орындалу ерекшелігін айыра білу, атап айтқанда музыкалық-орындаушылық қозғалыс мәселесін қозғау қажет. Ол музыкалық-пластикалық іс-әрекетте ең айқын көріністі табуда, онда қозғалыс визуалды көрнекі түрде пайда болады. Мұндай қозғалыстың дыбыстық музыкамен байланысы визуалды және көрнекі болып келеді, сондықтан оқушының орындауында шығарманың көркемдік бейнесіне енуінің көрсеткіші бола алады [8].

Музыкалық аспапта орындауда орындаушылық қозғалыс маңызға ие, шығарманың мінезі, бағыты, аспаппен байланыс болғанда интонациялау сапалы болады. Алайда, бұл қозғалыстар көбінесе "жинақталған" және оларды

мұғалімнің бақылауы белгілі қиындық тудырады. Мұндағы басты критерий музыкалық дыбыстың сапасы және орындаушының қимылдарының табиғилығы болуы мүмкін [8].

Домбырада музыкалық-орындаушылық қызмет барлық музыкалық сабақтардың ажырамас бөлігі. Бұл оқушыға музыкалық орындаудың табиғатын сезінуге, өзін музыкантпын деп сезуге, елінің тұрмыс тіршілігімен, салт-дәстүрімен танысуда, тарихын білуде, қабылдауға қабілеттілігін, музыканы тану және оны өз қызметінде жүзеге асыруға көмектеседі. Педагогика ғылымдарының докторы, профессор Э.Б.Абдуллиннің айтуы бойынша "Музыкалық шығарманың өмірі оның орындауында, яғни интонация арқылы оның мағынасын ашуда..." [7].

Осылайша, ұлттық музыкалық өнердің табиғатын ашу әсіресе музыка мұғалімінің шығармашылығы үшін үлкен мүмкіндіктер береді, музыкалық шығармаларды түсіндіру, аңыз-әңгімелерді айту, жарқын, бейнелі орындау қабілеті тыңдаушылардың эмоционалды реакциясы мен шығармашылық жағдайын тудырады. Музыкалық шығармаларды терең және шынайы түсіндіру қабілеті тұлғаның дүниетанымымен, жалпы мәдениетімен, жан-жақты білімімен музыкалық қабілеттерімен, эмоционалды-еріктік қасиеттерімен, ішкі сана түйсігімен тығыз байланысты.

Бұл факторлар арқылы домбырада музыкалық-орындаушылық қызметтің сәттілігі анықталады. Теориялық ережеге сүйене музыка мұғалімінің домбырада музыкалық-орындаушылық қызметінің ерекшеліктерін ашатын, сонымен қатар құзыреттілік тәсілдің нақты ережелеріне сүйене отырып болашақ музыка мұғалімінің домбырада музыкалық-орындаушылық қызметін тұлғаның интегративті білімі ретінде анықтадық. Домбырада орындаушылық қызмет өз кезегінде жүйелі ұйым, күрделі көп деңгейлі құрылым және жиынтық ретінде әрекет етуі, жеке, когнитивті өзара әрекеттесу дәрежесі болып табылатын белсенді және рефлексивті компоненттердің қалыптасуы болашақ музыка мұғаліміне музыкалық тұрғыда тиімді жұмыс істеуге мүмкіндік береді [7].

Ұлттық қазынамызға енген Домбыра аспабындағы орындаушылық өнер қазіргі кезде кәсіби деңгейде жоғары мектептің барлық сатыларында жан-жақты зерттеліп, ғылыми тұрғыда әзірленуде, қарқынды дамуда. Осы үдеріс жалпы орта мектептерде де өз жалғасын табуда. Ұлттық құндылықтарымызды балабақша тәрбиеленушілеріне де арнайы бағдарламалар арқылы дәріптелуде.

Астана қаласында 2019 жылы Шілде айының 7 күні «Ұлттық Домбыра» мерекесін тойлау 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. «Кейінгі буын домбырадан қол үзбесін», – деді [13].*

Әдебиеттер:

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б.Абдуллин, Е.В.Николаева. -М.: Издательский центр "Академия", 2004.-336 с.
2. Живов В.Л. Теория хорового исполнительства. – М., Изд-во МГТУ им. Н.Э.Баумана, 1998. -282 с.
3. Жұбанов Қ. Қазақ тілі жөніндегі зерттеулер. – Алматы: Ғылым, 1966. – 306 б.
4. Жұмабаев М. Педагогика. – Орынбор, 1922. – 110 б.
5. Каузова А.Г. Фортепианная музыка А.Н. Скрябина и Д.Д. Шостаковича в исполнительской подготовке педагога-музыканта. Учебное пособие. - Москва : Белый ветер, 2014. - 45стр.
6. Кожебаев Д.Е. Музыкалық өлкетану мұрасы ретінде музыка мұғалімін дайындау. Мәтін. Phd дисс., автореф. / Кожебаев Д.Е. Астана, 2023.
7. Тимошина, Е.И. Педагогические условия развития социально-перцептивной компетентности будущих педагогов в процессе высшего профессионального образования Текст.: автореф. дис. .канд. пед. наук / Е.И.Тимошина.Череповец, 2002.
8. Корноухов М.Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально педагогическом образовании.// <https://www.dissercat.com/content/fenomen-ispolnitelskoi-interpretatsii-v-muzykalno-pedagogicheskom-obrazovanii>.
9. Цыпин Г.М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника: учебник для вузов / Г.М.Цыпин. – 2-е изд., испр. И доп. – Москва: Издательство Юрайт, 2025.- 193с.
10. <https://oq.gov.kz/ru/b-edu>
11. <https://adilet.zan.kz/kaz/docs/P22000000941>
12. Қазақстан Республикасы ұлттық саясаты тұжырымдамасы. «Тәуелсіздікті қорғау» халық қозғалысы әзірлеген. 18.01.2010 жыл // <https://abai.kz/post/2782>
13. <https://www.akorda.kz/kz/events/astana>

*Nildibayeva Minuara,
Balagazova Svetlana*

**THE ISSUE OF ORGANIZING STUDENT'S LISTENING ACTIVITIES IN
MUSIC LESSONS THROUGH THE USE OF DIGITAL TECHNOLOGIES**

Нильдибаева М.А.

Балагазова С.Т. – педагогика ғылымдарының кандидаты, қауымд.профессоры

Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университеті

**ЦИФРЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ПАЙДАЛАНУ АРҚЫЛЫ
ОҚУШЫЛАРДЫҢ ТЫНДАУШЫЛЫҚ ІС-ӘРЕКЕТІН МУЗЫКА
САБАҒЫНДА ҰЙЫМДАСТЫРУ МӘСЕЛЕСІ**

Қазіргі білім беру үдерісінде оқушылардың тыңдаушылық іс-әрекетін дамыту - маңызды бағыттардың бірі болып табылады. Тыңдаушылық іс-әрекет тек ақпаратты қабылдау ғана емес, сонымен қатар оны талдау, түсіну, салыстыру және өз ойымен байланыстыра алу қабілетін дамытады. Ал бүгінгі білім беру жүйесінде цифрлық технологиялардың қарқынды дамуы тыңдаушылық іс-әрекетті ұйымдастыруға жаңа мүмкіндіктер ашты. Онлайн

платформалар, мультимедиялық бағдарламалар, интерактивті қосымшалар арқылы оқушылар белсенді түрде тыңдауға, ақпаратты талдауға және бағалауға үйренеді. Ал ол өз кезегінде оқушылардың шығармашылық ойлау қабілетін, проблемаларды шешу дағдыларын және сыни ойлауын дамытудың маңызды факторы болып табылады. Музыканы тыңдау - оқушылардың музыкалық мәдениетін қалыптастырудағы, эстетикалық талғамын дамытудағы негізгі компоненттердің бірі. Дәстүрлі музыкалық сабақтарда оқушылар әдетте тек музыканы тыңдап, есте сақтаумен шектелетін. Осы әдіс оқушылардың музыканы терең талдау, ритм мен гармонияны түсіну қабілеттерін дамытуға шектеулі мүмкіндік береді [2]. XXI ғасырда цифрлық технологиялар осы үдерісті өзгертіп, интерактивті, визуалды және мультимедиялық әдістерді енгізді. Яғни, цифрлық технологиялар интерактивті оқытуды жүзеге асырып, музыканы талдау, ритм мен гармонияны түсіну қабілеттерін арттыруға мүмкіндік береді. Ғылыми зерттеулер көрсеткендей, интерактивті музыкалық тапсырмаларды орындау оқушылардың есте сақтау қабілетін 20-30% арттырады, ал цифрлық технологияларды қолдану сабаққа қатысу белсенділігін жоғарылатады [9].

Осыған байланысты, қазіргі заманғы музыкалық білім беруде цифрлық технологияларды қолдану қажеттілігі артып келеді. Оқушылардың тыңдаушылық іс-әрекетін ұйымдастырудағы цифрлық технологиялардың әлеуетін зерттеу - олардың тиімділігін анықтау, сабақтарда қолдану жолдарын көрсету, сонымен қатар болашақ зерттеулерге бағыттар жасау үшін маңызды. Зерттеудің нысаны - цифрлық технологияларды қолдану арқылы тыңдау іс-әрекетін тиімді ұйымдастыруға және оқушылардың белсенділігін арттыру, ал зерттеудің пәні - цифрлық технологиялардың осы іс-әрекетке әсері, оларды қолдану арқылы оқушылардың тыңдаушылық қабілеттерін дамыту процесі.

Қазіргі педагогикалық зерттеулер тыңдаушылық іс-әрекеттің білім беру процесіндегі рөлін ерекше атап көрсетеді. Тыңдаушылық қабілеттерді дамыту оқушылардың ақпаратты дұрыс қабылдау, талдау және қолдану дағдыларын қалыптастырады. Цифрлық технологиялар осы үдерісті жаңа деңгейге шығарып, оқу процесін интерактивті, қызықты және тиімді етеді.

Осы зерттеудің мақсаты оқушылардың тыңдаушылық іс-әрекетін ұйымдастыру үдерісінде цифрлық технологиялардың педагогикалық әлеуетін айқындау және олардың музыкалық білім беру жүйесіндегі тиімділігін ғылыми тұрғыда негіздеу болып табылады. Аталған мақсатқа жету үшін тыңдаушылық іс-әрекет ұғымының мазмұны мен құрылымдық ерекшеліктері талданып, оқушылардың тыңдаушылық қабілеттерін дамыту жолдары қарастырылады. Сонымен қатар, тыңдаушылық іс-әрекетті ұйымдастыруда қолданылатын цифрлық технологиялардың мүмкіндіктері анықталып, олардың музыканы қабылдау, талдау және бағалау үдерісіне ықпалы зерделенеді. Зерттеу барысында цифрлық платформаларды оқу үдерісінде қолданудың тиімді тұстары айқындалып, алынған нәтижелер негізінде практикалық ұсыныстар мен болашақ зерттеулердің бағыттары ұсынылады.

Музыкалық тыңдаушылық іс-әрекет қазіргі музыкалық-педагогикалық әдебиетте, «музыкаға эмоционалды түрде жауап беру қабілеттерінің, естігенді қарапайым түрде талдай алу дағдысының, ұнаған музыкалық шығарманы ажырата білу қабілеттерінің жиынтығы» ретінде қарастырылады.

Э.Б.Абдуллин мен Е.В.Николаева атап өткендей, «музыкалық тыңдаушылық іс-әрекет тәжірибесі, әртүрлі мінез-құлықтағы, мазмұндағы және музыкалық көркемдік құралдары әртүрлі музыкамен жеке тұлғаға тән эмоционалды-бейнелі қарым-қатынас негізінде, сондай-ақ музыкалық-тыңдау бойынша интонациялық табиғаты, түрлері, жанрлары мен формалары әртүрлі музыка туралы түсініктерді жинақтау арқылы қалыптасады» [1].

Басқа музыкалық қызмет түрлеріне қарағанда, музыканы тыңдау арқылы адамдар әлдеқайда көп әсер алады. Түрлі бақылаулар көрсеткендей, оқушылар Л.В.Бетховен, И.С.Бах, А.Вивальди, В.А.Моцарт, сонымен қатар, қазақ композиторлары, Н.Тілендиев, М.Төлебаев, Ш.Қалдаяқовтың және басқа да композиторлардың музыкаларын қуана тыңдайды. Ритмикалық музыкаға олар еріксіз қозғалыстар арқылы жауап береді. Дұрыс әдістемелік ұйымдастырылған музыканы тыңдау оқушылардың қызығушылығын, музыкалық қабілеттерін және шығармашылық әрекеттерін дамытуға ықпал етеді, бұл өз кезегінде олардың музыкалық мәдениетін қалыптастырады.

Тыңдаушылық іс-әрекетте музыкаға деген эмоционалды сезімталдық, келесі дағдылар арқылы дамиды: «музыкалық интонацияны қабылдау, естіген шығарманың мазмұнына эмоционалды жауап беру; музыканы тыңдағаннан кейінгі ішкі күйін, сезімдерін, әсерлерін және музыка туғызған ойларын сипаттау; тыңдалған шығарманың бейнелі-эмоциялық мазмұнын, музыкалық көркемдік құралдарын, олардың өзара байланысын, тыңдалған шығарманы сол автордың басқа туындыларымен, басқа композиторлардың шығармаларымен, басқа өнер түрлерімен және өмірлік бастаулармен салыстыра отырып, ерекшеліктерін анықтау».

Музыкалық білім беру саласында оқушылардың тыңдаушылық іс-әрекетін ұйымдастыру күрделі көпкомпоненттік әдіснамалық жүйе болып табылады, ол музыкалық компетенттілікті кешенді қалыптастыруға бағытталған. Мұндай жүйенің негізін Л.С. Выготскийдің оқу үдерісінде белсенді мән мен интерпретацияның рөліне қатысты педагогикалық теориялық тұжырымдары, сондай-ақ Ж.Пиаже белгілеген когнитивтік құрылымдардың кезең-кезеңімен дамуы құрайды. К.Орф, Э.Керн және Л.Янковскийдің музыкалық қабылдау концепцияларында тыңдаушылық іс-әрекет когнитивтік, эмоционалдық және шығармашылық аспектілерді біріктіретін интегративтік процесс ретінде қарастырылады.

Музыкалық білім беру зерттеушілерінің пікірінше, тыңдаушылық іс-әрекеттің әдіснамалық жүйесі төрт логикалық байланысты компоненттен тұрады, олар оқушылардың компетенцияларын кезең-кезеңімен дамытуды қамтамасыз етеді. Бірінші компонент **перцептивті-танымдық**, ол музыканы қабылдаудың бастапқы кезеңіне сәйкес келеді. Э.Керн және Дж.Д. Кокс зерттеулері бойынша, осы кезеңде музыканы сенсорлық қабылдау және ұйымдасқан тыңдау қабілеті қалыптасады. Бұл компонент музыкалық дыбысты феномен ретінде қабылдауды, ритмді, тембрді, дыбыстың биіктігі мен мелодиялық қозғалысты сезінуді, сондай-ақ бастапқы музыкалық образ қалыптастыруды қамтиды [8]. А.Штайнердің «актты тыңдау» теориясына сәйкес, музыкалық қабылдау тұтас және бағытталған болуы тиіс, бұл компонентті аналитикалық ойлаудың негізі етеді.

Келесі *аналитикалық-танымдық компонент* музыкалық шығарманы саналы талдауды қамтиды. Г. Шайнман мен Э. Коппе пікірінше, талдау сезімдік қабылдаудан музыка құрылымын түсінуге өтудің негізгі құралы болып табылады. Осы кезеңде оқушылар шығарманың формасын, құрылымын, темпін, динамикасын және фактурасын зерттейді, музыкалық элементтерді бөліп көрсетеді және салыстырады, композитордың ойлау принциптерін анықтайды [5]. Логикалық ойлау музыкалық-аналитикалық қабілеттілікті дамытады, ол музыкалық білім беруде шешуші рөл атқарады (У. Бенгуру).

Маңызды компоненттердің бірі *рефлексивтік-бағалау*, ол музыкалық шығарманы эстетикалық бағалау және өз эмоционалдық реакцияларын түсінуді қамтиды, сонымен қатар оқушының эстетикалық ұстанымын қалыптастыруға, эмпатиялық қабылдауды дамытуға және музыкалық қызметті сыни тұрғыдан осмыслуға ықпал етеді. Бұл компонент музыканы тұлғаның эмоционалдық және құндылықтық саласын дамыту құралы ретінде көрсетеді.

Соңғы *шығармашылық-интерпретациялық компонент* тыңдаушылық іс-әрекеттің қорытындысын білдіреді және музыкалық әсерлерді сөз, қозғалыс, көркем шығармашылық немесе орындау арқылы көрсету қабілеті ретінде сипатталады. Г. Штерн мен Р. Рейс ұсынған праксис-қағидаларына сәйкес, шығармашылық - музыкалық материалды менгерудің ең жоғары кезеңі болып табылады. Бұл компонент тыңдалған музыканы көркем түрде интерпретациялауды, өз музыкалық ой-пікірлерін жасауды және музыкалық тәжірибені жеке рефлексиялауды қамтиды, когнитивтік, эмоционалдық және орындаушылық қабілеттердің ең күрделі үйлесімін көрсетеді.

Цифрлық *технологиялар* барлық компоненттерге ықпал ететін маңызды әдіснамалық ресурс ретінде қызмет етеді. Оларды қолдану музыкалық тыңдаудың мазмұны, формасы және әдістерінде сапалық өзгерістерді жүзеге асырады, бұл сандық педагогика саласындағы зерттеулермен расталады. Цифрлық технологиялар тыңдаушылық іс-әрекеттің тиімділігін арттырады, соның ішінде музыкалық материалды интерактивті ұсыну, шығармалардың құрылымын визуализациялау, шұғыл кері байланыс және дербес талдау мүмкіндіктері арқылы.

Цифрлық *интеграцияның* негізгі мақсаты оқушылардың тыңдаушылық компетенттілігін дамыту: саналы музыкалық қабылдауды қалыптастыру, шығармашылық ойлау мен көркем интерпретацияны ынталандыру, эмоционалды сезімталдықты нығайту және мәдени-эстетикалық тәжірибені кеңейту, соның ішінде дүниежүзілік музыкалық дәстүрмен таныстыру. Осы тәсіл Л. С. Выготскийдің мәдени-тарихи дамудың теориясымен және қазіргі заманғы цифрлық музыкалық сауаттылық тұжырымдарымен үйлеседі.

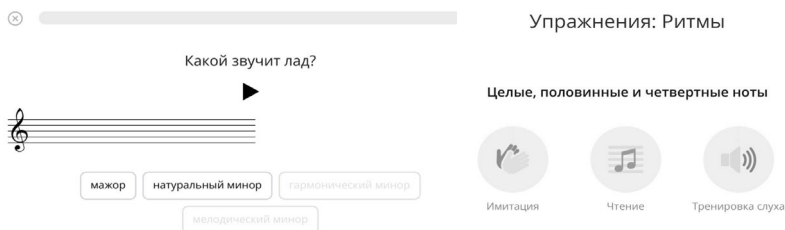
Музыкалық білім беру саласында цифрлық технологияларды қолданудың практикалық бағыттары бірнеше аспектіден тұрады. Біріншіден, *музыкалық мазмұнды визуализациялау* ноталық көріністер арқылы көрсету, спектрлік диаграммалар, музыкалық формалардың анимациясы арқылы аналитикалық қабылдауды күшейтеді. Екіншіден, *интерактивті оқу әрекеттері*, оқушыларды кері байланыс пен бейімделген тапсырмалар арқылы белсенді түрде қатыстыруды қамтамасыз етеді, бұл Дж. Брунердің конструктивизм теориясына сәйкес келеді. Үшіншіден, *оқытуды дараландыру*, музыкалық фрагменттермен дербес жұмыс жасауға мүмкіндік береді, бұл Р. Берлайнның диф-

ференцияланған оқыту принциптерімен үйлеседі. Соңында, **эмоциялық әсер**, мультимедиялық құралдар арқылы іске асырылады, ол метабілімді дамытуға және оқушылардың эмоционалды сезімталдығын қолдауға ықпал етеді, бұл педагогика және эмоциялар когнитивтік теориясындағы зерттеулермен расталады (Д. Майер, Р. Соловей).

Осылайша, музыкалық білім беру саласындағы оқушылардың тыңдаушылық іс-әрекетін ұйымдастыру методологиялық, музыкалық және сандық технологиялық принциптерді біріктіретін интегративтік процесс, ол оқушылардың музыкалық компетенцияларын кешенді қалыптастыруға мүмкіндік береді.

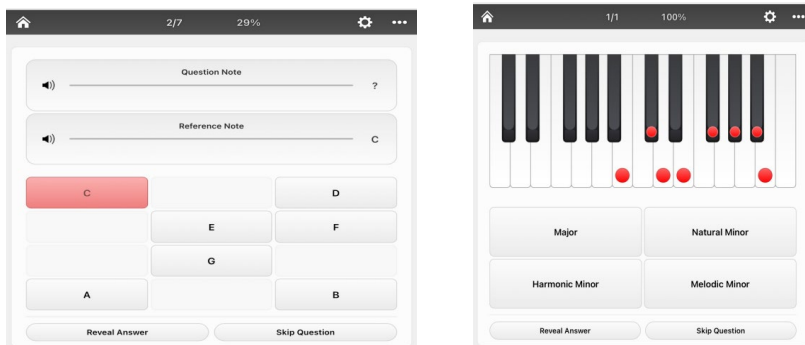
Цифрлық технологиялар арқылы оқушылар музыкалық шығармаларды тыңдап қана қоймай, олардың құрылымын, ритмін, тембрін, динамикасын автоматты түрде талдай алады. Оқушылардың музыкалық қабылдауын кеңейтеді, дыбыстарды ажырату, салыстыру, есте сақтау дағдыларын дамытады. Осы бағытта біздің ойымызша, “Musicca”, “musictheory.net” платформалары ерекше тиімділік көрсетеді.

Musicca - музыкалық есту, ритм, интервал, аккорд, нота тану сияқты тыңдаушылық дағдыларды дамытуға арналған интерактивті платформа. Ондағы жаттығулар дыбысты тыңдап, дәл анықтауды талап етеді. Оқушылардың музыкалық есту қабілетін жүйелі түрде дамытады. Жаттығулардың қателерді бірден көрсету функциясы тыңдаған дыбысты нақты ажыратуға, тыңдау дәлдігін арттыруға мүмкіндік береді. Сонымен қатар, оқушы өзінің деңгейіне сәйкес тапсырмаларды таңдай алады, яғни, жеке дара оқытуды қамтамасыз етеді. Тыңдаушылық іс-әрекетін дамыту: *Musicca* арқылы оқушылар ноталарды, интервалдарды, аккордтарды жаттап, музыкалық құрылымдарды тыңдағанда оларды автоматты түрде тану дағдыларын жетілдіреді. Сонымен қатар, музыканы талдау қабілетін арттыра отырып, тыңдаушылық іс-әрекетті белсенді етеді [10].



Musictheory.net платформасы музыкалық теорияны үйренуге арналған тегін онлайн ресурс болып табылады. Онда үш негізгі бөлім бар: Lessons (сабақтар), Exercises (жаттығулар) және Tools (құралдар). Сабақтар бөлімінде ноталар, кілттер, интервалдар, гаммалар, аккордтар және музыкалық құрылымдардың негіздері қарастырылады. Жаттығулар арқылы оқушылар өздігінен теориялық материалды бекітіп, интервалдарды тану, ноталарды оқу және музыкалық үлгілерді талдауды меңгереді. Құралдар бөлімі виртуалды пианино, ноталық қағаз генераторы және музыкалық калькулятор сияқты құралдарды ұсынады. Тыңдаушылық іс-әрекет тұрғысынан, musictheory.net

оқушыларға музыканы көру, есту және талдау қабілеттерін дамытуға мүмкіндік береді. Мысалы, оқушылар интервалдарды жаттықтырып, содан кейін оларды музыкалық шығармаларда тыңдап, қолдануын тәжірибеде көре алады [11].



Цифрлық технологиялардың әлеуеті келесі бағыттарда көрінеді:

- Теория мен практиканы біріктіру: теориялық білім интерактивті тапсырмалар мен шығармашылық жобалар арқылы бекітіледі.

- Тыңдаушылық қабілеттерді дамыту: интервалдарды, аккордтарды, гаммаларды есту және тану қабілеттері шыңдалады.

- Шығармашылық белсенділікті арттыру: композиция жасау тәжірибесі оқушылардың ойлау қабілетін және шығармашылық қиялын дамытуға септігін тигізеді.

- Жүйелі және дербес жұмыс жасау мүмкіндігі: әр оқушы өз деңгейінде теорияны меңгеріп, тәжірибелік тапсырмаларды орындай алады.

- Оқыту тиімділігін арттыру: сабақтар интерактивті әрі визуалды, қызықты форматта өтеді, бұл оқушылардың мотивациясын күшейтеді.

Көптеген зерттеу нәтижелері көрсеткендей, цифрлық технологиялар оқушылардың тыңдаушылық іс-әрекетіне айтарлықтай оң әсер етеді. Цифрлық платформалардың тағы бір маңызды әсері - олар оқушыны белсенді тыңдауға ынталандырады. Әдеттегі тыңдау барысында оқушы тек тыңдаушы болса, цифрлық технологиялар арқылы оқушы - белсенді қатысушы, талдаушы, салыстырушы және шығармашылықпен жұмыс істейтін пайдаланушыға айналады. Тыңдаушылық іс-әрекеттің нәтижелілігін арттырады. Жалпы алғанда, цифрлық технологиялардың тыңдаушылық іс-әрекетке әсері келесідей көрінеді:

- музыкалық есту қабілетін жүйелі дамыту;
- тыңдауды интерактивті, белсенді процесс ретінде ұйымдастыру;
- жеке оқу қарқындылығын қамтамасыз ету;
- музыкалық материалды талдау мүмкіндіктерін кеңейту;
- шығармашылық тыңдауды дамыту;
- эмоциялық қабылдауды тереңдету.

Жүргізілетін зерттеу нәтижелері арқасында цифрлық технологиялардың оқушылардың тыңдаушылық іс-әрекетін дамытуда маңызды орын алатынын

көрсетеді деген ойдамын. Музыкалық материалды интерактивті форматта тыңдау, талдау және өңдеу мүмкіндігі оқушылардың белсенді қатысуын арттырып, олардың музыкалық есту, ажырату, салыстыру, есте сақтау сияқты дағдыларын жүйелі жетілдіреді. Оқу процесіне цифрлық ресурстарды енгізу оқушылардың музыкаға қызығушылығын арттырып, олардың жеке оқу қарқыны мен қабілетіне бейімделген тиімді оқыту ортасын қалыптастырады. Мұғалім мен оқушы арасындағы кері байланыс жеделдейді, себебі технологиялар қателерді дереу көрсетіп, оқушының тыңдау нәтижелерін нақты тіркеп отырады. Осылайша, цифрлық технологиялар музыкалық тыңдау мәдениетін қалыптастыруға, музыкалық ойлауды дамытуға және білімнің сапасын арттыруға мүмкіндік береді. Цифрлық технологияларды қолдану арқылы оқушылардың музыканы қабылдау деңгейі артатыны, шығармашылық қабілеттері дамитыны, сабаққа қатысу белсенділігінің жоғарылайтыны ғылыми зерттеулермен дәлелденген. Сонымен қатар, цифрлық платформалар оқушылардың жеке және топтық жұмыстарын үйлестіріп, музыкалық талдау мен шығармашылық әрекетті тиімді ұйымдастыруға мүмкіндік береді. Дегенмен, бұл әдістің де шектеулері бар. Біріншіден, техникалық жабдықтың жеткілікті болуы қажет. Екіншіден, кейбір платформалардың ақылы болуы және оларды дұрыс қолдану үшін мұғалімнің қосымша дайындығы талап етіледі. Дегенмен, дұрыс ұйымдастырылған жағдайда цифрлық технологиялар оқушылардың музыкалық қабілеттерін дамытуда және тыңдаушылық іс-әрекетін ұйымдастыруда тиімді құрал болып табылады.

Болашақта осы бағыттағы зерттеулер цифрлық технологиялардың әр жастағы оқушыларға әсерін салыстыру, онлайн және офлайн тыңдау әдістерінің тиімділігін анықтау сияқты мәселелерге бағытталуы мүмкін. Жалпы алғанда, цифрлық технологияларды музыка пәніне жүйелі енгізу - оқушылардың тыңдаушылық іс-әрекетін жан-жақты дамытудың заманауи әрі тиімді жолы. Әрине, осы жолда қиындықтар мен қателіктер болады, оларды болашақта да болдырмау мүмкін емес. Бірақ басты жетістік - оқушылардың қызығушылығы, шығармашылыққа дайын болуы, жаңа білім алуға деген құштарлығы және өздігінен әрекет ету сезімі.

Әдебиеттер:

1. Абдуллин Э.Б. Николаева Е.В. Музыкалық білім беру әдістемесі: / М.И.Ройтерштейн жалпы редакциясымен. - М.: Музыка, 2006. – 336 б.
2. Замятина Т.А. «Современный урок музыки», учебно-методическое пособие -М., Издательство «Глобус»-2010 г.
3. Berliner R. *Differentiated Instruction in Music* / R. Berliner. - Chicago, IL : GIA Publications, 2003. - 250 p.
4. Bruner J. *The Culture of Education* / J. Bruner. - Cambridge, MA : Harvard University Press, 1996. - 280 p.
5. Kern P. *Excursions in World Music* / P. Kern. - Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall, 2002. - 350 p.
6. Mayer R. E. *Multimedia Learning* / R. E. Mayer. - Cambridge : Cambridge University Press, 2009. - 450 p.
7. Orff C., Keetman G., Schwarze H. E. *Music for Children* / C. Orff, G. Keetman, H. E. Schwarze. - New York, NY : Schott & Co., 1960. - 200 p.

8. Shainman E. *Musical Analysis and Perception* / E. Shainman. - New York, NY : Routledge, 2010. - 280 p.
9. <https://sdmsh.perm.muzkult.ru/> сайт - «уроки слушания музыки и музыкальной литературы».
10. <https://www.musicca.com/ru>
11. <https://www.musictheory.net/exercises/ear-note>

Tulegenova Aida

**PEDAGOGICAL POSSIBILITIES OF INFORMATION AND
COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN VOCAL AND CHORAL
WORK FOR FUTURE MUSIC TEACHERS**

Тулегенова А.Е.

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНФОРМАЦИОННО-
КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ
РАБОТЕ ДЛЯ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ**

Технический прогресс в области цифровых технологий стремительно захватил все сферы науки и практики. Каждый современный человек имеет персональный компьютер и сотовый телефон, умело пользуется фото и видеокameraми. Информационно-коммуникационные технологии активно используются в современном образовательном процессе. Не составляет исключения современное музыкальное образование, активно привлекающее компьютерные технологии в музыкально-педагогический процесс, в том числе, в вокально-хоровую деятельность. Возросла роль музыкально-компьютерных технологий, как на уроках музыки, так и во внеурочное время при подготовке педагога к занятиям музыки, при выполнении учащимися домашних заданий и, конечно же, в творческой и проектной деятельности. Цель настоящей статьи – выявить возможности практического применения информационно-коммуникационных технологий для будущего учителя музыки в профессиональной деятельности. Современная музыкальная педагогика имеет широкие возможности для внедрения музыкально-компьютерных технологий, позволяющих синтезировать традиционные формы работы с инновационными. Музыкальная работа с детьми общеобразовательных школ и система дополнительного образования по музыке включает создание вокальных ансамблей (кружков) и хоровое пение.

Каждый из этих видов деятельности строится с учетом возрастных психофизических возможностей детей и их физиологических особенностей. Вокально-хоровую работу с детьми младшего школьного возраста целесообразно начинать параллельно с «пробуждения» эмоций, постижения чувственного аспекта музыкальных произведений. В этом направлении деятельности компьютер позволяет иллюстрировать любой рассказ, углубить восприятие музыки школьниками.

С помощью компьютера несложно создать синкретический зрительный ряд: портреты композиторов, музыкантов-исполнителей, тематические рисунки, нотную графику, фрагменты рукописей музыкальных произведений, раз-

нообразные репродукции созвучных произведений изобразительного искусства, музейные материалы, документальные и художественные фотографии. Привычными для уроков музыки стали звуковые фонограммы музыкальных произведений, прежде всего, песен («плюсовки» и «минусовки»), которые дают возможность обучающимся участвовать на концерте.

Следовательно, занятие с использованием информационно-коммуникационных технологий, оснащенный всеми необходимыми компонентами, в совокупности с правильно отобранными технологиями обучения становится базой современного музыкального образования, гарантирующей необходимый уровень качества, дифференциации и индивидуализации обучения и воспитания. Чем младше дети, тем богаче и детальнее должна иллюстрироваться тема.

Принцип наглядности, связывающий воедино музыкальные и слуховые впечатления. Большую помощь в этом плане могут оказать показанные на компьютере (мультимедийном экране) наглядные средства – таблицы, карточки, рисунки дирижерских жестов, изображение правильной певческой установки, средств музыкальной выразительности и т.д. Современные школы диктуют освоение детьми нотной грамоты с начальной школы, что очень утомительно для детей этого возраста.

И в этом большую помощь может оказать информационно-коммуникационные технологии. На сегодняшний день существует несколько программ нотных редакторов: Encore, Score, Finale, Sibelius, две последних из них предназначены для нотного набора различной сложности. Овладение одной из этих программ создает возможность для учителя (педагога-руководителя вокального кружка) набирать (создавать) нотный текст, воспроизводить в звуке набираемую партитуру, сохранять в графическом варианте нотный текст и распечатывать на принтере для участников детского коллектива. Эти же программы обеспечивают перевод нот в MIDI-сообщение (Midiscan), конвертирование звукового файла в MIDI и нотный текст.

В общеобразовательной школе на уроках музыки, в системе дополнительного образования, в вокальном кружке учителя музыки широко используют видео и аудио презентации. Видео презентации позволяют выполнить программа «Cyber Link Power Director», обладающая безграничными возможностями для создания высококачественных презентаций.

Благодаря удобному интерфейсу программы можно добавлять видео и фото на отдельные дорожки, а затем соединять их в единое целое. Кроме того, программа позволяет объединять видеоролики и фото с аудиозаписью и, таким образом, создавать музыкальные видеопрезентации как в видео, так и в аудио формате.

Компьютер, подключенный к интернету, дает безграничные возможности для активизации внимания детей: к процессу можно «привлечь» как лучших исполнителей современности, так и раритетные архивные записи. Такая форма работы существенно расширяет кругозор детей и, впоследствии, выведет их на самостоятельную аналогичную работу. Успех занятий пением во многом зависит от создания благоприятных условий по организации необходимого режима занятий. Правильные вокально-хоровые навыки у детей закрепляются постепенно, однако ежедневные усердные занятия становятся де-

тям скучным и утомительными. Сделать весь процесс увлекательным учить музыки можно с помощью информационно-коммуникационных технологий, создав и используя в работе видео или аудио фонограммы для распевания и для исполнения песен. Эта работа аналогична караоке, но выполняет обучающую функцию.

На занятиях требуется хотя бы в минимальной мере нейтрализовать отрицательные явления возраста, использовать щадящий режим труда и отдыха, снимать утомляемость, активно менять формы деятельности. «Вести занятия по мозаичному принципу, чаще чередуя формы работы: пение, слушание музыки, подбор мелодии, импровизация, повторение» [4, с. 18].

В интернете можно найти немало подходящих фрагментов для «музыкальной минутки», которые станут постоянным помощником учителя музыки и будут способствовать организации внимания на уроке.

Младшие школьники тяготеют к стереотипным действиям и стандартам поведения, что дает учителю музыки важную неизменную последовательность в организации и проведении урока: распевание, разучивание песни, индивидуальный опрос по пению, повторение и т. п. Все содержание занятия должно быть обращено к эмоциональной сфере детей, вызывать интерес, затрагивать струны его души.

Применение компьютера для показа и разнообразных исполнений одного и того же произведения в целях создания собственной исполнительской концепции – еще один ракурс включения компьютерных инноваций в урок музыки. Для учащихся средних классов компьютерные технологии могут помочь преодолеть трудности с избытком энергии, избежать ситуаций томительного ожидания.

Тщательная подготовка учителя музыки к планированию и проведению занятия позволяет вовлекать в активную работу как можно больше детей. Информационно-коммуникационные технологии позволяют апеллировать к большому объему музыкальных произведений, предназначенных для слушания музыки, большей частью связанных с разнообразным миром человеческих чувств.

Интересы подростков важны также, как и для детей, более младшего возраста, поскольку только под влиянием интереса развивается музыкальная наблюдательность, интеллектуальная активность, обостряется работа воображения, восприятия, усиливается произвольное внимание, сосредоточенность.

Поддержанию интереса к музыкально-учебному материалу у подростков способствует параллельное разучивание академического и эстрадного материала. Жажду популярности, свойственную подросткам, возможно также удовлетворять с помощью компьютера: пение под фонограмму в вокальной группе (ансамбле) предоставляет возможность не только овладеть искусством вокала, навыками работы с текстом, фонограммой, микрофоном, звуковой аппаратурой, но и достигнуть цели включения учащихся в общий стройный ансамбль. Дети и подростки, занимающиеся ансамблевым (хоровым) пением, учатся перебарывать свой страх, стеснительность, неуверенность. В вокально-хоровом творческом коллективе они выходят на сцену как настоящие артисты, стараясь донести до слушателей основную мысль исполняемого произве-

дения. Они учатся в совместной работе достигать поставленной цели, своим трудом добиваться успеха [5, с. 3].

Ансамблевое вокальное пение предоставляет детям и подросткам возможность участвовать в эстрадных выступлениях. Крайне важно также внешнее оформление вокального эстрадного номера. Пластика, актерское мастерство, коммуникация – все эти навыки учеников успешно развиваются в вокальном коллективе.

Помимо этого, расширяется кругозор воспитанников, развиваются и совершенствуются вокальные навыки, происходит активное эстетическое развитие, прививаются волевые качества, обучающиеся вовлекаются в концертную и конкурсную деятельность.

Внедрение информационно-коммуникационных технологий в образовательный процесс на современном этапе крайне необходимо для самосовершенствования профессиональных возможностей и качеств учителя музыки, работающего с детьми в образовательном учреждении. Технический прогресс в области цифровых технологий дает возможность получить гораздо более высокие результаты в вокальной работе. Компьютер является открытой учебно-развивающей средой для творчества и самообразования детей и педагогов музыкантов.

Таким образом, обращение к новым компьютерным информационным музыкальным технологиям является одним из новых направлений деятельности учителя (преподавателя) музыки. Их внедрение в учебно-воспитательный процесс открывает перед педагогом новые возможности на основе овладения современными образовательными технологиями с учетом достижений музыкально-педагогической науки и практики.

Процессы информатизации преобразуют среду профессиональной деятельности современного педагога-музыканта, формируют новые образовательные компетенции студентов-будущих педагогов, связанные с внедрением современных музыкально-компьютерных технологий в образовательный процесс.

Литература:

1. Антонюк, В.Г. Вокальная педагогика (сольное пение): Учебник / В.Г. Антонюк. – М.: ЗАО «Випол», 2007. – 174 с.
2. Апраксина, О. Музыкальное воспитание в школе (15 выпуск): Учебник / О. Апраксина. – М.: 1982. – 156 с.
3. Беличенко В.В., Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в системе современного музыкального образования // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики №2 (78). – СПб, 2012 – С. 168-169
4. Стулова, Г.П. Дидактические базы обучения пению: учеб. пособие / Г.П. Стулова. – М.: МГПИ, 1988. – 69 с.
5. Стахевич, О.Г. Основы вокальной педагогики: учеб. пособие для студ. дир-хор. фак. и пед. вузов О.Г. Стахевич. – СумГПУ им. А.С.Макаренко, 2002. – 92 с.
6. Халабузарь, П.В. Методика музыкального воспитания: учеб. пособие / П.В. Халабузарь. – М.: Музыка, 1989. – 175 с.

**DEVELOPING THE PROFESSIONAL COMPETENCE OF FUTURE
MUSIC TEACHERS IN DESIGNING THE MUSICAL ENVIRONMENT
IN PRESCHOOL EDUCATIONAL INSTITUTIONS**

Исаева А.А.,

педагогика ғылымдарының магистрі

**МЕКТЕПКЕ ДЕЙІНГІ БІЛІМ БЕРУ МЕКЕМЕСІНДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ
ОРТАНЫ ЖОБАЛАУҒА БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМДЕРІНІҢ
КӘСІБИ ДАЙЫНДЫҒЫН ДАМУ**

Қазіргі таңда, бакалавриат студенттерінің мектепке дейінгі білім беру мекемесіндегі музыкалық ортаны жобалауға кәсіби дайындығын дамыту процесі өзекті мәселенің бірі. Жоғары кәсіптік білім беру мемлекеттік оқу орнының оқу үдерісінде қызметтің осы түріне дайындықты қалыптастыруға ықпал ететін педагогикалық шарттар кешенін енгізу тәжірибесін қарастырайық. Сонымен қатар, музыкалық ортаны жобалауда балалардың жас ерекшеліктерін ескеру, әр баланың жеке тұлғасын дамытуға бағытталған жеке тәсілдерді қолдану маңызды. Бұл педагогикалық студенттердің кәсіби біліктілігін арттырып, мектепке дейінгі білім беру саласындағы кәсіби тәжірибесін байытуға ықпал етеді. онымен қатар, музыкалық ортаны жобалауда балалардың жас ерекшеліктерін ескеру, әр баланың жеке тұлғасын дамытуға бағытталған жеке тәсілдерді қолдану маңызды. Бұл педагогикалық студенттердің кәсіби біліктілігін арттырып, мектепке дейінгі білім беру саласындағы кәсіби тәжірибесін байытуға ықпал етеді.

Жоғары музыкалық педагогикалық білім берудегі заманауи инновациялық тәсілдің орталығы – жалпы мәдени және кәсіптік құзыреттіліктері бар, инновациялық технологияларды меңгерген және әлеуметтік-мәдени саладағы кәсіби мәселелерді шешуге қабілетті, қызметі сындарлы, шығармашылық, мәдени-гуманитарлық, педагогтік, әлеуметтік-мәдени саладағы кәсіби мәселелерді шешуге қабілетті сапалы жаңа мамандарды дайындау. қоғам мен жеке тұлғаның музыкалық мәдениетінің шығармашылық өзара әрекеттесуі .

Жоғары музыкалық педагогикалық білім берудің теориясы мен практикасында студенттердің кәсіби іс-әрекетке дайындығын дамытудың оңтайлы жолдарын іздеу белсенді жүргізілуде.

Қазіргі заманғы қоғамның даму жағдайлары мұғалімнің кәсіби қасиеттеріне қойылатын талаптарды белгілейді, оған сәйкес ол музыкант, зерттеуші, тәрбиеші, жаңашыл және шығармашылықпен еркін тұлға болуы, ұйымдастырушылық және тәрбиелік жұмыс дағдыларына ие болуы керек , компьютерлік сауатты, жоғары мәдениетті, белсенді және жауапты тұлға болу, білімін үнемі байыту мен жаңартуды қажет ететін, жаңашылдыққа қабілетті [2].

Ол ең алдымен музыкалық-мәдени әлеуметтік ортада өнімді еңбек етуге қабілетті тұлға болуы керек. Әңгіме жоғары музыкалық педагогикалық білім берудің арнайы білім беру нәтижелері туралы болып отыр, оның шеңберінде білім қажетті кәсіптік білім сапасына қол жеткізу үшін қажетті, бірақ

жеткіліксіз шарт болып табылады - «кәсіби құзыреттілік» туралы, ол пәннің ақпараттылығы, бірақ пәннің практикалық саласы, оның әр түрлі қызмет салаларында туындайтын мәселелерді шешу қабілеті.

Демек, орталық өзегі музыкалық ортаны құру болып табылатын мектепке дейінгі білім беру мекемесіндегі музыкалық-тәрбие процесін ұйымдастырудың тиімділігі болашақ мұғалімнің кәсіби дайындығының сапасына байланысты [4].

Біз мектепке дейінгі білім беру мекемесінің музыкалық ортасын балалардың музыкалық және тыңдау мәдениетінің негіздерін қалыптастыру, музыкалық қабілеттерін, орындаушылық шеберліктерін дамытуды қамтитын жан-жақты музыкалық дамуының арнайы ұйымдастырылған жағдайлары ретінде қарастырамыз.

Мектепке дейінгі білім беру мекемесінде музыкалық ортаны құру және жобалау жеке педагог-музыканттың кәсіби құзыреттілігін қалыптастыруда айқындаушы фактор ретінде әрекет етеді, оның құрылымында біз мыналарды атап өтеміз:

- мотивациялық компонент (жеке тұлғаны ынталандыру, оның арнайы музыкалық кеңістік құру мақсаты туралы нақты идеялары, қызығушылық
- когнитивтік компонент (мектепке дейінгі мекемедегі музыкалық ортаның құрылымын, мазмұнын және өмір сүру формасын білу);
- белсенділік компоненті (мектепке дейінгі білім беру мекемесінің музыкалық ортасында оқу процесін ұйымдастыру технологиясын меңгеру);
- шығармашылық компонент (шығармашылық белсенділіктің көрінісі, тапқырлық және ерекшелік).

Кәсіби құзыреттіліктің басым құрылымдық құрамдас бөлігі – мектепке дейінгі білім беру мекемесіндегі музыкалық ортаны жобалауға дайындығы бар педагог тұлғасы.

Студенттердің музыкалық ортаны жобалауға кәсіби дайындығын дамыту арқылы біз оның басқарылатын факторлардың, мақсатты түрде жасалған жағдайлардың әсерінен қалыптасу процесін түсінеміз, олар оқыту мен тәрбиелеу [5].

Мектепке дейінгі білім беру мекемесінде оқушылардың музыкалық ортаны жобалауға кәсіби дайындығын қалыптастыру музыкалық педагогикалық білім беру мақсатына жету факторына айналады. Осының барлығы педагогикалық жоғары оқу орнында музыкалық студенттердің кәсіби қызметтің осы түріне бағдарлануға дайындығын дамытуда құзыреттілікке негізделген тәсілді енгізудің маңыздылығын анықтайды.

Нақты педагогикалық процестің қызмет етуі оқу мақсатына сәйкес жүзеге асырылатыны белгілі. «Бұл процесс, - деп жазады Н.И.Чинякова, - бұл арнайы реттелген, жүйеге енгізілген элементтер, олардың орналасуы, қарым-қатынасы, әрекеті және өзара әрекеті» [9, б. 41]. Демек, нәтижелі оқу және студенттердің жоғары нәтижеге жетуі үшін теориялық және практикалық тәжірибені беру ретін анықтау, яғни оқу мақсаттары мен міндеттерін сәйкестендіру маңызды.

Педагогикалық процестің қазіргі жағдайына сәйкес келетін және университет алдында тұрған мақсаттар мен міндеттерге байланысты дамып келе жатқан педагогикалық шарттар белгілі бір педагогикалық мақсатқа жету

үшін оқытудың мазмұндық элементтерін, әдістерін, әдістерін және формаларын мақсатты түрде таңдау, жобалау, модельдеу және қолданудың нәтижесі болып табылады. мақсаттар [6]. Мамандық қалыптастыру

Мектепке дейінгі білім беру мекемесіндегі музыкалық ортаны жобалауға оқушылардың дайындығы белгілі бір педагогикалық шарттар жиынтығы болған жағдайда ғана нәтижелі болады.

Сонымен қатар, болашақ музыка мұғалімдерінің музыкалық оқу процесін жүзеге асыру барысындағы педагогикалық жағдайлар студенттердің кәсіби және тұлғалық қасиеттерін дамытудың оң динамикасына әсер ететін негізгі фактор болып табылады, бұл И.Е. Молостова, «...басқа тұлғалармен тұрақты мағыналы қарым-қатынасқа дайын, адам қауымының белсенді бірлігі ретінде педагог-музыкант тұлғасының қалыптасуында» өзек болып табылады [3].

Сонымен, біз студенттердің музыкалық ортаны жобалауға кәсіби дайындығын қалыптастырудың педагогикалық шарттарын өзара байланысты шаралар кешені ретінде қарастырамыз.

Педагогикалық процесс, оның сақталуы студенттердің оқытылатын дайындықтың жоғары деңгейіне жетуін қамтамасыз етеді және біз мыналарды қосамыз:

1) мектепке дейінгі білім беру ұйымдарында оқушылардың музыкалық ортаны құруға оң мотивациясын қалыптастыру;

2) оқу үдерісіне «Мектепке дейінгі білім беру ұйымындағы музыкалық-дамыту ортасын ұйымдастыру», «Мектепке дейінгі музыкалық білім беру негіздері» элективті пәндерді енгізу;

3) мектепке дейінгі білім беру ұйымындағы білім алушылардың практикалық іс-әрекетін оқу-тәрбие процесіне қосу.

Позитивті мотивацияны қалыптастыру болашақ мұғалімнің жалпы педагогикалық іс-әрекетке ынталандырушы мәнді құрайтын кәсіби бағдарлар жүйесінде анықтаушы фактор болып табылады. Демек, студенттердің педагогикалық іс-әрекетке кәсіби дайындығының деңгейі белгілі бір қызмет түріне қызығушылықтың даму сапасына байланысты.

«Мектепке дейінгі білім беру мекемесіндегі музыкалық даму ортасын ұйымдастыру» пәнін оқу барысында оқушының музыкалық ортаны құруға дайындығының танымдық және белсенділік құрамдас бөлігі жүзеге асырылады. Бұл элективті курстың енгізілуі «Мектепке дейінгі музыкалық білім беру негіздері» элективті курсына оқу процесінде алынған ақпаратты біріктіру және жалпылау арқылы студенттердің кәсіби дайындығын қалыптастыруда сабақтастық пен логиканы қамтамасыз ету қажеттілігінен туындайды [1].

«Мектепке дейінгі білім беру ұйымындағы музыкалық-дамыту ортасын ұйымдастыру» элективті курсының мазмұнының құрамдас бөліктері мектепке дейінгі білім беру ұйымындағы музыкалық ортаны жобалауға оқушылардың кәсіби дайындығын қалыптастыруды қамтамасыз ететін кәсіби маңызды білім, білік және дағдылар болады. Оның құрылымы мюзиклді құру процесінің жүзеге асу логикасымен анықталды орта мектепке дейінгі білім беру мекемесіндегі балалардың жан-жақты музыкалық дамуының құралы

ретінде және қолданылатын әдістер барлық эксперименттік оқыту әдістерінің әдістеріне сәйкес келеді.

Курс бағдарламасы мектепке дейінгі білім беру мекемесінде музыкалық ортаны құрудың маңыздылық дәрежесі туралы сұрақтарды қарастырады; психологиялық-педагогикалық ғылымдардағы экологиялық көзқарастың қалыптасу тарихын; мектепке дейінгі мекемеде дамытушылық ортаны құру ерекшеліктері; музыкалық даму ортасын құру процесіндегі музыкалық өнер мен көркемдік әрекеттің рөлі; жасалған ортадағы бала тұлғасының құндылығы; музыкалық даму ортасын құрудың тұжырымдамасы, мақсаты, міндеттері мен принциптері; қоршаған ортаны ұйымдастырудың құрылымдық құрамдас бөліктері мен нысандары; мектепке дейінгі мекемеде ұйымдасқан және реттелмейтін музыкалық даму ортасын құрудағы мұғалімнің қызметі.

Курсты меңгеру нәтижесінде студенттер білуі керек: педагогикалық теория мен практикадағы экологиялық көзқарастың қалыптасуы мен дамуының негіздерін; мектепке дейінгі білім беру ұйымдарында дамытушылық ортаны құрудың мақсаты, міндеттері және принциптері; мектепке дейінгі білім беру мекемесіндегі музыкалық дамыту ортасының түсінігі, құрылымы және ұйымдастыру нысандары; мектепке дейінгі білім беру ұйымдарында музыкалық дамыту ортасын енгізу технологиясы[8].

Білуі керек: мектеп жасына дейінгі балалардың жас және жеке тұлғалық ерекшеліктерін ескере отырып, мектепке дейінгі білім беру мекемесінде музыкалық-дамыту кеңістігін құру жұмыстарын жоспарлау; балабақшадағы реттелетін және реттелмейтін музыкалық ортаны енгізудің формаларын өз бетінше әзірлеу және енгізу және олардың іс-әрекетін сыни тұрғыдан талдау;

Нәтижесінде оқушылар мектеп жасына дейінгі балалардың жеке басының сапалы музыкалық дамуына ықпал ететін музыкалық даму ортасын құру технологиясын меңгеруі тиіс.

«Мектепке дейінгі білім беру ұйымындағы музыкалық-дамыту ортасын ұйымдастыру» тәжірибелік-бағдарлы курсы келесідей қызмет түрлерін вариативті пайдалануды көздейді:

- ғылыми мақалаларға шолулар мен аннотациялар жазу, белгілі бір мәтіннің контурын құрастыру және конспектілеу, мәселе бойынша ақпаратты шығармашылықпен өңдеу нәтижесінде қалыптасқан өзіндік көзқарасын білдіруге мүмкіндік беретін топтық талқылаулар ұйымдастыру.

Мысалы, квазикәсіптік іс-әрекет формаларын қолдану мектепке дейінгі мекемеде балаларды музыкалық тәрбиелеу процесіне еліктеу негізінде болды. Бұл формалардың негізгі бөлігін драматизация, іскерлік дидактикалық ойын, топтық пікірталас сияқты оқыту формалары құрады.

Драмаландыру (рөлдерді ойнау) ойын түріндегі әрекет түрлерінің бірі болды.

Драмаландыру (рөлдерді ойнау) ойын түріндегі әрекет түрлерінің бірі болды. Студенттер жағдаймен танысып, оған қатысушылардың рөлдерін өзара бөлісті. Бұл жағдайда рөлдер топтың бір бөлігі арасында бөлінді (қалған оқушылар белсенді көрермен, құзыретті қазылар алқасы немесе балалар аудиториясы рөлін ойнады) немесе оқушылар ұжымдық топ рөлдерін білдіретін шағын топтарға бөлінді. Элективті курс аясында біз балалар музыкалық ертегілерінің драматизациясын, музыкалық-шығармашылық

ойындарды, рөлдік ойындарды – музыкалық-педагогикалық шағын қорғауды қолдандық.

Болашақ педагог-музыкант көзімен мектепке дейінгі білім беру мекемесінде музыкалық дамыту ортасын құру үлгісі».

Іскерлік дидактикалық ойын оқу әрекетінің бір түрі ретінде қажетті ақпарат көлемін қабылдауды және игеруді қамтамасыз етті; тиімді ынталандырушы фактор ретінде қызмет етті; мектепке дейінгі музыкалық тәрбиені дамытудың өзекті тақырыптарын оқу материалына енгізуге мүмкіндік берді; ғылыми әдебиеттермен жұмыс істеуге көңіл бөлу; өзіндік жұмыс пен жалпы оқу процесінің байланысын жүзеге асыру.

Іскерлік ойынға әрбір қатысушының нақты ойын әрекеттері оқушылардың жеке ерекшеліктеріне қарай өзгеріп отырды және барлық қатысушылардың эмоционалдық тәжірибесімен қолдау тапты, сондықтан ойындарға тұрақты қызығушылық тіркелді. Біз іскерлік ойынға қатысуды өзін-өзі көрсету тәсілі деп санадық, мұнда білім мен дағдыларды неғұрлым берік меңгерумен қатар, студент моральдық қанағаттану мен оның белсенділігін топтың мойындауына ие болды.

Топтық пікірталас - бұл тікелей қарым-қатынас процесінде жеке пікірлерді, ұстанымдарды және көзқарастарды нақтылауға мүмкіндік беретін проблемалық мәселені бірлесіп талқылау. Топтық талқылау барысында шешілген міндеттер ауқымы: маңызды мәселелер бойынша ақпарат алмасу; нақты мәселелердің шешімін табу; рефлексия мен сыни тұрғыдан ойлауға жағдай жасау. Топтық талқылауды ұйымдастыру жолдары: жалпы топта; жұппен/үштікпен; ішкі топтар. Тәжірибелік жаттығуларға дайындалу барысында студенттерге әр тақырып бойынша құрастырылған тиісті талқылау сұрақтарына жүгіну ұсынылды.

Қазіргі кезде педагогикалық ғылым мен тәжірибенің дамуы мұғалімдерден оқыту мен тәрбиелеуде өзіндік ұстанымының болуын талап етеді, бұл өз кезегінде олардың кәсіби іс-әрекеттегі тәжірибелік дағдыларының жоғары деңгейде дамуын болжайды. Демек, студенттердің «Мектепке дейінгі музыкалық білім беру негіздері» және «Мектепке дейінгі білім беру ұйымындағы музыкалық дамыту ортасын ұйымдастыру» элективті пәндерді оқу барысында алған теориялық білімдері мектепке дейінгі білім беру ұйымдарының базасында практикалық іске асырылуы тиіс. Бұл шартты жүзеге асырудың негізгі міндеті ұйымда негізгі практикалық дағдыларды қалыптастыру болып табылады.[7, б. 10].

Қорытындылай келе, бұл педагогикалық іс-әрекеттерді жүзеге асыруды атап өтеміз. Мектепке дейінгі білім беру мекемелеріндегі музыкалық ортаны тиімді жобалау студенттердің кәсіби біліктілігін арттыруға, шығармашылық ойлауын дамытуға және балалармен жұмыс істеу дағдыларын жетілдіруге мүмкіндік береді. Бұл процеске жаңашылдық, ынтымақтастық және тәжірибе алмасу элементтерін енгізу студенттердің кәсіби өсуіне және білім беру сапасының артуына оң әсер етеді.

Әдебиеттер:

1. Боровкова, М.В. Мектепке дейінгі білім беру мекемесіндегі музыкалық дамыту ортасын ұйымдастыру: элективті курсқа арналған бағдарламалық және әдістемелік

- ұсыныстар / М.В. Боровкова, И.С.Кобозева // Мордов. күй пед. int. – Саранск, 2013. – 55 б.
2. Боровкова, М.В. Мектепке дейінгі білім беру мекемесінде оқушылардың музыкалық-шығармашылық дамытушы органы жобалауға дайындығын қалыптастыру технологиясы / М.В. Боровкова // Сібір педагогикалық журналы: Ғылыми журнал. - 2013. – No 12. - 235-237 Б
3. Молостова, И.Е. Студенттерді музыкалық-тарихи оқыту процесінде мәдени сәйкестік принципін жүзеге асыру / И.Е.Молостова // Педагогика өнер. – 2010. - No 4. – Б.1-7.
4. Винокурова, Н.В.Болашақ мұғалімнің тәжірибелік дайындығының инновациялық үлгісі / Н.В.Винокурова // Гуманитарлық және білім – 2012 – No2. – 46 – 48 б.
5. Винокурова, Н.В. Педагогикалық университеттегі білім беру ортасын ұйымдастыру / Н.В.Винокурова // Ресейдегі жоғары білім: ғылыми-педагогикалық журнал - 2012. - № 5. – Б. 85 – 88.
6. Игнатова, И.Б. Орыс және шетел студенттерінің мәдениетаралық ынтымақтастыққа дайындығын қалыптастырудың психологиялық-педагогикалық шарттары / И.Б.Игнатова, В.Г.Бурикина // Әлеуметтік даму теориясы мен практикасы: халықаралық ғылыми журнал - 2011. - No2 - Қол жеткізу режимі: <http://www.teoria-practica.ru>.
7. Кадакин, В.В. Жоғары білім берудегі инновациялық үдерістер (М.Е.Евсеев атындағы Мордовия мемлекеттік педагогикалық институтының тәжірибесінен) / В.В.
8. Кобозева, И.С. Фортепианода ойнауды үйрену процесінде балалардың музыкалық-танымдық әрекетін белсендіру / И.С.Кобозева, Ю.Величко // Жоғары музыкалық білім берудің өзекті мәселелері. Ғылыми-аналитикалық және ғылыми-танымдық журнал. – Нижний Новгород: NNGK баспасы (академиясы). М.И.Глинка, 2012. – 5(26). – 23-27 б.9.
9. Чинякова, Н.И. Музыкалық педагогикалық білім берудегі оқу-концерттік дайындықты құрылымдау негіздері / Н.И.Чинякова // Жоғары музыкалық білім берудің өзекті мәселелері: ғылыми-аналитикалық және ғылыми-танымдық журнал. – Нижний Новгород: NNGK баспасы (академиясы). М.И.Глинка, 2012. – 5(26). – 41-45 беттер.

Chsherbotayeva Nargiza

APPLICATION OF PROJECT-BASED TECHNOLOGIES IN THE TRAINING PROCESS OF PROSPECTIVE MUSIC TEACHERS

Щерботаева Н.Д., музыкалық білім магистрі

БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІН ДАЯРЛАУ ҮДЕРІСІНДЕ ЖОБАЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ҚОЛДАНУ

Әлемдік қоғамдастықтың жаңғыруы жағдайында Қазақстан Республикасының білім беру жүйесінде де елеулі өзгерістер орын алуда. Білімге бағдарланған жүйенің орнын студентке бағдарланған оқыту алмастыруда. Бұл студенттің мүмкіндіктеріне және оның болашақ мамандығының талаптарына сәйкес жеке білім беру траекториясы бойынша оқытуды білдіреді. Аталған өзгерістер қоғамның креативті, дербес ойлайтын, стандарттан тыс және сыни

тұрғыдан пікір қалыптастыра алатын мамандарды даярлаудағы өзекті қажеттілігімен тығыз байланысты.

Бұл жағдайда болашақ музыка мұғалімдерін даярлау үдерісінде түрлі инновациялық технологияларды қолдану, әсіресе жобалық іс-әрекет арқылы оқыту мәселесін ерекше өзекті етеді. Себебі, ғылыми тәжірибе көрсеткендей, жобалармен жұмыс жасау, жобаларды орындау студенттерге болашақ кәсіби қызметтің дағдыларын игеруге, соның ішінде сыни ойлау, өзін-өзі білімдендіру, өзін-өзі реттеу және өзін-өзі жүзеге асыру дағдыларын меңгеруге мүмкіндік береді.

Әлемнің түрлі елдеріндегі білім беру жүйелерінде жобалық қызмет технологиясының белсенді таралуы бірқатар себептерге байланысты және олардың тамыры тек педагогика саласында ғана емес, сонымен қатар әлеуметтік салада да жатыр. Олардың кейбіреулерін атап өтейік:

- студенттерге тек білім беру ғана емес, сонымен қатар бұл білімді өз бетінше игеруге, алынған білім мен дағдыларды жаңа танымдық және практикалық міндеттерді шешу үшін қолдана білуге үйрету қажеттілігі;

- коммуникативті дағдылар мен іскерліктерді меңгеру қажеттілігі: топтарда жұмыс істеу, әртүрлі әлеуметтік рөлдерді орындау: көшбасшы, орындаушы, делдал және т.б.;

- адамның дамуы үшін зерттеу қызметін жүзеге асыру дағдыларының қажеттілігі: қажетті ақпаратты жинау, оларды талдай білу, гипотезалар ұсыну, қорытындылар мен тұжырымдар жасау [4].

Жобалық жұмыс әдісі ХХ ғасырдың бірінші жартысында Дж. Дьюидің прагматикалық педагогикасы негізінде жасалған [11, 2 б.].

Бұл әдіс 1918 жылы американдық педагог У. Килпатриктің «Жобалар әдісі» атты мақаласы жарық көргеннен кейін ерекше танымал болды, онда ол «жобаны» «нақты өмір жағдайындағы қандай да бір оқу тапсырмасын шешумен байланысты мақсатқа сай іс-әрекетті жоспарлау әдісі» деп анықтады [1, 2 б.].

У. Килпатрик оқытудың дәстүрлі жүйесін, оқу бағдарламаларының қажеттілігін жоққа шығарды. Оның пікірінше, мұндай жүйе оқушыларға дайын білімді олардың нақты сұраныстары мен өмірлік қажеттіліктерінен тыс беруге ғана негізделген, ал жобалық қызмет оқушылардың әлеуметтік ортадағы қызметін ұйымдастыру процесі ретінде, олардың жеке тәжірибесін байытуға бағытталған [1].

Біздің көзқарасымыз бойынша, У. Килпатриктің жобалар әдісінің теориялық негіздерінде педагог тұжырымдаған принциптер маңызды болып табылады. Оларға мыналар жатады:

- жоба тақырыптарының оқушылардың қызығушылықтарымен байланыс принципі;

- оқушылардың оқытылатын материалды анықтау принципі;

- әр жобаның келесі жобамен байланысы принципі [1, 8 б.].

Жобалық қызмет мәселесін отандық және шетелдік ғалымдар Д. Дьюи, У.Килпатрик, Э. Коллингс, С.Т. Шацкий, Е. Г. Кагаров, Е.С. Полат, Н.Л.Пелагейченко, Н.А. Берднева және т.б. көптеген еңбектерінде зерттеген [11; 1; 8; 7; 12; 11; 2].

Жобалық қызметтің мәнін әзірлеумен және талдаумен, оны практикада ұйымдастыру ерекшеліктерін зерттеумен И.П. Волков, Н.Ю. Пахомова, В.Г. Веселова және т.б. айналысқан [5; 10; 3].

Бүгінгі таңда көптеген ғылыми және әдеби дереккөздерді, атап айтқанда Г.К. Селевко, Е.С. Полат, М.В. Бухаркина, И.А. Дралюк, И.В. Никитина және т.б. еңбектерін талдау, жобалық технологияны білім беру процесіне енгізу мәселесі қазіргі педагогикалық теория мен практика үшін ерекше қызығушылық тудыратынын көрсетті [15; 13; 14; 6; 9].

Алайда, студенттердің жобалық қызметін ұйымдастыру әдістерін, тәсілдерін және технологияларын қолдануда келіспеушіліктер бар. Болашақ музыка мұғалімдерін даярлау процесінде бұл инновацияны ұйымдастырудың ең оңтайлы формаларын анықтау үшін «жобалар әдісі» және «жобалық қызмет» ұғымдарын түсіндіруге тоқталайық.

Е.С. Полат жобалар әдісіне педагогикалық технология ретінде келесідей түсініктеме береді: «бұл өзінің мәні бойынша шығармашылық сипатқа ие болатын зерттеу, іздеу, проблемалық әдістердің жиынтығы». [13, 72 б.].

Н.Ю. Пахомова жобалық қызметте «дидактикалық мақсатқа қол жеткізудің егжей-тегжейлі проблеманы әзірлеу (технология) арқылы жүзеге асатын тәсілін көреді, ол нақты, практикалық нәтижемен аяқталуы керек, оны белгілі бір тәсілмен ресімдеу қажет» [10, 112 б.].

Г.К. Селевко «Жобалық оқыту технологиясы (жобалар әдісі, жобалық оқыту)» ұғымын келесідей анықтайды: «проблемалық оқыту идеяларын дамыту, олар мұғалімнің бақылауымен оқушының жаңа өнімдерді әзірлеуі мен жасауына негізделген, олар субъективті немесе объективті жаңашылдыққа ие болдаы және оның практикалық маңызы бар» [15, 145 б.].

«Жобалық қызмет» ұғымы «оқу жобасы» және «оқу жобалауы» деген екі анықтамаға негізделгенін атап өткен жөн. «Оқу жобасы» – бұл «бірлескен оқу-танымдық, шығармашылық немесе ойын әрекеті, ортақ мақсаты бар, келісілген әдістері, іс-әрекет тәсілдері бар, жоба қатысушылары үшін маңызды қандай да бір мәселені шешу арқылы ортақ нәтижеге жетуге бағытталған оқушы-серіктестердің бірлескен іс-әрекеті». [14, 199 б.]. Оқу жобалауы деп оқу жобасымен жұмыс істеу процесінің өзін, жоспарланған нәтижеге жету процесін түсінеді [14, 199 б.].

«Оқу жобасы» ұғымын Н.А. Бреднева өзінің «Пәнаралық интеграция жағдайындағы студенттердің жобалық қызметі» диссертациясында ең толық ашқан [2]. Зерттеушінің пікірінше, оқу жобасы – бұл «студенттің шығармашылық өзін-өзі танытуын, қазіргі заманғы маманға қажетті кәсіби қасиеттерін, дағдыларын, іскерліктерін дамытуды және еңбек нарығында сұранысқа ие болуды болжайтын өнімді жасауға бағытталған дербес қызмет» [2, 25 б.]. Яғни, болашақ музыка мұғалімінің жобалық жұмысты орындауы оны басқа қызмет түріне шығарады: білім іздеу және өңдеу, дағдыларды қалыптастыру және өзінің болашақ кәсіби қызметін жобалау арқылы дербес кәсіби қызметке.

Ф.В. Шарипов өзінің «Жобалық оқыту технологиясы» атты мақаласында жобалық оқыту технологияларына келесі белгілер тән екенін атап көрсетеді:

- оқытудағы іс-әрекетке негізделген тәсіл;
- оқытудағы тұлғаға бағытталған тәсіл;

- студенттердің іс-әрекеті оқылатын пәнмен немесе пәндер тобымен байланысты жоба құруға бағытталған;
- ынтымақтастыққа негізделген оқыту (Cooperative learning);
- жобалық іс-әрекет оқылатын пәннің мазмұнынан туындайтын қандай да бір мәселені шешуге бағытталған;
- мәселені шешуден мотивация алады [17, 41 б.].

Кез келген білім беру процесінде жобалық жұмысты жүзеге асыру жобалық оқыту технологиясының белгілерін білуді ғана емес, сонымен қатар жобалық қызметті ұйымдастыру принциптерін де көздейді. Мысалы, студенттердің жобалық қызметін ұйымдастыру принциптерін И. В. Никитина өзінің «Жобалық қызмет білім беру ортасын ұйымдастыру құралы ретінде» атты еңбегінде сипаттайды [9, 6 б.].

Бұл принциптер болашақ музыка мұғалімдерін жобалық оқыту процесінде де оңтайлы қолданылады, өйткені олар мыналарды қамтиды:

- интегративтілік принципі: білім беру процесінің барлық субъектілерінің олардың жеке қажеттіліктерін ескере отырып, бірлігі;
 - оңтайландыру принципі: гуманизация принциптерін сақтау негізінде сапалы жалпы және профильдік білім алуға оқушылардың қажеттіліктерін қанағаттандыру.
 - коммуникативтілік принципі: білім беру процесіне қатысушылардың барлығының жобалық қызмет процесіндегі өзара әрекеттесуі;
 - белсенділік принципі: танымдық қызығушылықты, өзін-өзі мотивациялау дағдыларын қалыптастыру;
 - бейімделу принципі: бейімделу және коммуникативті дағдыларды қалыптастыруды көздейді, бұл тұлғаның бәсекеге қабілетті қасиеттерін қалыптастыруға әкеледі;
 - полимәдениеттілік принципі: басқа мәдениетке түсіністік пен ашықтық негізінде толерантты өзара әрекеттесу практикасын енгізу, проблемалық жағдайларды шешу тәсілдерін оқыту;
 - креативтілік принципі: білім беру процесіне қатысушылардың әрқайсысының интеллектуалды және шығармашылық әлеуетін ашу, жобалық жұмысты орындау нысандары мен құралдарын таңдауда дербес жұмыс дағдыларын қалыптастыру.
- Біз Г.А. Хусаиновамен бірлесе жазған «Болашақ музыка мұғалімінің заманауи инновациялық технологияларды қолдануы» атты жұмысымызда болашақ музыка мұғалімдерінің жобалық қызметті орындауға дайындығын шарттайтын психологиялық-педагогикалық критерийлерді қарастырдық:
- негізгі орынға болашақ музыка мұғалімінің тұлғасы, оның жеке маңызды кәсіби мәселелерді шешудегі өзіндік құндылығы қойылады;
 - оқытушы консультант ретінде әрекет етеді, ол студентке жобалық жұмысты ұйымдастыру арқылы өзінің музыкалық-педагогикалық тәжірибесін жинақтауға көмектеседі;
 - болашақ музыка мұғалімінің жобалық қызметінің бүкіл процесі оның субъективті тәжірибесіне максималды сүйену арқылы құрылады, ол оның кәсіби оқыту мазмұнымен үйлеседі [16, 76 б.].

Қорытындылай келе, болашақ музыка мұғалімдерін оқыту процесінде жобалық қызметті жүзеге асыру сыни ойлауды дамытуға; оқу ақпараттарымен

дербес жұмыс істеу және жобамен жұмыс істеу дағдыларын қалыптастыруға; коммуникативті құзыреттіліктерді қалыптастыруға; болашақта табысты өзін-өзі таңыту үшін өзіндік музыкалық-педагогикалық тәжірибе жинақтауға әкеледі.

Әдебиеттер:

1. Kilpatric W.H. The Project Method / Teachers College Record.-1918.- P.319-334.]
2. Бреднева Н. А. Проектная деятельность студентов в условиях междисциплинарной интеграции: автореф. дис...канд. пед. наук / Н. А. Бреднева – М., 2009. – 25 с.
3. Веселова В. Г. Проектная деятельность как средство формирования профессиональной компетентности будущего учителя в условиях широкой социальной конкуренции: автореф. дис. ... канд. пед. наук / В. Г. Веселова – Армавир, - 2001.
4. Волкова Е.А. Проектная деятельность учащихся: проблемы и перспективы / Электронный научный журнал «Наука и перспективы» №4, 2015
5. Волков И.П. Цель одна – дорог много: Проектирование процессов обучения. – М.: Просвещение, 1990.
6. Дралюк И. А. Проектная деятельность как средство воспитания социальной активности студентов: автореф. дис. ... канд.пед.наук / И. А. Дралюк – Саратов, 2005.
7. Кагаров Е. Г. Метод проектов в трудовой школе / Е. Г. Кагаров. – Л. Брокгауз - Ефрон, 1926. – 88 с
8. Коллингс Э. Опыт работы американской школы по методу проектов. М.: Новая Москва, 1926.
9. Никитина. И. В. Проектная деятельность как средство организации образовательной среды: автореф. дис. ... канд.пед.наук / И. В. Никитина – М., 2007. – 6 с.
10. Пахомова Н.Ю. Метод учебного проекта в образовательном учреждении: пособие для учителей и студентов педагогических вузов / Н. Ю. Пахомова - 3-е изд., испр. и доп. - М.: АРКТИ, 2005. - 112 с.
11. Пелагейченко Н. Л. Метод проектов история возникновения и развития Методические ориентиры № 5 (5) май 2012. – С 1-3
12. Полат, Е. С. и др. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования: уч. пособие для студентов пед. вузов и системы повыш. квалиф. пед. кадров / Е. С. Полат, М. В. Бухаркина, М. В. Моисеева, А. Е. Петров; под ред. Е. С. Полат. - М.: Изд. Центр «Академия», 2001. - 272 с.
13. Полат Е.С. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования. –М: АCADEMA, 2005, с.72
14. Полат Е. С., Бухаркина М. Ю. Современные педагогические и информационные технологии в системе образования: Учебное пособие / Е. С. Полат, М. Ю. Бухаркина, - М.: Издательский центр «Академия», 2010, С. 193-210
15. Селевко, Г. К. Альтернативные педагогические технологии / Г. К. Селевко. – М.: НИИ Школьных технологий, 2005. – 145 с.
16. Хусаинова Г. А., Щерботаева Н. Д. Применение современных инновационных технологий будущим учителям музыки: уч. пособие / Г. А. Хусаинова, Н. Д. Щерботаева – Астана, 2017. - 76 с.
17. Шарипов Ф. В. Технология проектного обучения / Ф. В. Шарипов. – Уфа: Респ. учебн.- науч. методический центр Министерства образования Респ. Башкортостан, 2010. – 41 с.

Abdinurova Aray, Alpeisova G.T.
**REFRACTIONS OF KENEN AZERBAYEV'S SONG "KÖKSHOLAK"
IN THE PIANO COLLECTION "KÖKSHOLAK ZHELISIMEN"
BY ALIBI ABDINOUROV**

*Абдинурова А.С.,
Альпеисова Г.Т., кандидат искусствоведения, профессор*
**ПРЕЛОМЛЕНИЯ ПЕСНИ КЕНЕНА АЗЕРБАЕВА «КӨКШОЛАҚ»
В ОДНОИМЕННОМ СБОРНИКЕ «КӨКШОЛАҚ ЖЕЛІСІМЕН»
АЛИБИ АБДИНУРОВА**

Фортепианный сборник «Көкшолақ желісімен» композитора А.К. Абдинурова (составитель, редактор и автор методических рекомендации – Л.В. Латышова; 2019 год выпуска) состоит из девяти самостоятельных песен.

1. «Той базар» желісімен
2. «Үкілім-ай» желісімен
3. «Гүл-гүл жайна» желісімен
4. «Жеңеше» желісімен
5. «Дударай» желісімен
6. «Көкшолақ» желісімен
7. «Ақбақай» желісімен
8. «Тау ішінде» желісімен
9. «Ақсиса» желісімен
10. Краткие комментарии к пьесам

Одной из ключевых особенностей сборника «Көкшолақ желісімен» является целенаправленное обращение автора к песенному наследию казахского фольклора, а также к творчеству представителей как устно-профессиональной традиции (в частности, Кенена Азербаяева и Жаяу Мусы), так и письменной композиторской школы, представленной такими личностями, как Сакен Сейфуллин и Шамши Калдаяков. Таким образом, сборник представляет собой многослойное художественное высказывание, в котором происходит диалог между различными историко-культурными пластами казахской музыкальной традиции.

Название сборника — «Көкшолақ желісімен» — имеет программный характер и в переводе с казахского означает «по следам», «по мотивам» песни «Көкшолақ». Для более глубокого понимания идейного замысла автора сборника представляется целесообразным обратиться к истории создания одноименной песни и биографии ее автора — народного акына Кенена Азербаяева.

Кенен Азербаяев (1884–1976) — выдающийся казахский акын, певец и композитор, народный артист Казахской ССР, признанный продолжатель устно-поэтической и музыкальной традиции. Он родился в Кордайском

районе Жамбылской области в семье народных музыкантов: отец Азербай и мать Улдар были известными исполнителями домбровой музыки и обладали певческим даром. С ранних лет Кенен оказался в насыщенной музыкальной среде, что предопределило его творческое становление. Уже в одиннадцатилетнем возрасте он начал сочинять стихи и сопровождать их собственной музыкой. Одними из первых его произведений стали песни «Бозторғай», «Көкшолақ» и «Қордай».

Акын активно участвовал в айтысах, прославляя героические образы в своих поэмах и песнях, опираясь на богатое наследие таких мастеров, как Жамбыл Жабаев, Балуан Шолақ и Шашубай. Его творчество стало важным звеном в передаче и сохранении казахской устно-профессиональной музыкально-поэтической традиции. Значительная часть песенного наследия Азербая зафиксирована и хранится в фондах Института литературы и искусства имени М.О. Ауэзова Национальной академии наук Республики Казахстан.

Будучи учеником и духовным преемником Жамбыла Жабаева, Кенен Азербая оставил после себя богатое наследие, включающее около 150 поэтических произведений, положенных на музыку. Обладая выдающимися вокальными данными и яркой исполнительской харизмой, он стал продолжателем лучших традиций таких выдающихся акынов, как Биржан-сал и Ахан-серэ. Основные темы его творчества — это судьба народа, образ Родины, свобода, а также глубокие личные переживания, мечты и надежды, отраженные в высокой поэтической форме.

Кенен Азербая принимал активное участие в национально-освободительном движении 1916 года, что нашло отражение в его творчестве, в частности — в песне «Бұлбұлға» («Соловей»), проникнутой гражданским пафосом и лирической выразительностью.

С раннего возраста будущий акын проявлял музыкальную и поэтическую одаренность. Особую роль в становлении его художественного мировоззрения сыграл эпизод, связанный с возвращением отца из длительного отсутствия. Накопив за годы труда средства, Азербай приобрел для семьи лошадь — невзрачную, куцехвостую, но долгожданную. Это событие стало источником вдохновения для создания одной из первых и знаковых песен Кенена — «Көкшолақ», написанной им в 16-летнем возрасте. На первый взгляд, это произведение может восприниматься как юмористическое, однако в нем заложен глубокий социальный и символический смысл. Под аккомпанемент домбры юный акын воспевае свою кобылу, которая становится для него символом достоинства и освобождения от притеснений, давая ощущение внутренней свободы и уверенности. Этот образ обретае метафорическое значение: обретенная лошадь — знак преодоления социальной уязвимости и возможности вступить в творческое соревнование (айтыс) на равных с представителями знати.

С течением времени песня «Көкшолақ» стала неотъемлемой частью устно-профессионального репертуара, символизируя преемственность традиции, народную память и силу художественного высказывания. Именно к этой песне Алиби Абдинуров обращается в своем фортепианном сборнике, выстраивая вокруг нее концептуальную структуру всего сборника. По словам

самого композитора, работа над сборником «Көкшолақ желісімен» («по следам „Көкшолақ“») была вдохновлена образом Кенена, неспешно движущегося по степи на своей лошади, вслушивающегося в пространство казахского мира, наполненное звуками природы, голосами предков, песнями, несущими вековую мудрость народа.

Таким образом, использование выражения «желісімен» — «по мотивам», «по следам» — приобретает особое смысловое значение. Оно обозначает не только формальное заимствование мелодии, но и более глубокое авторское осмысление фольклорных и индивидуально-авторских источников. Весь сборник построен на интертекстуальных связях с творчеством деятелей казахской устно-профессиональной традиции (Кенен Азербает, Жаяу Муса), народными песенными жанрами (включая кара өлең), а также с музыкой казахских композиторов XX века — Сакена Сейфуллина и Шамши Калдаякова.

Тем самым, композитор формирует многослойную звуковую ткань, в которой синтезируются национальная память, поэтический архетип и современные академические методы композиции. Сборник «Көкшолақ желісімен» становится не просто музыкальным произведением, а художественным пространством диалога времен и культур.

Исходя из этого, сквозной концептуальный замысел сборника отражен уже в его программном наименовании — «Көкшолақ желісімен», что можно интерпретировать как «по мотивам», «по следам» одноименной песни. Это словосочетание несет в себе метафору преемственности и внутреннего следования традиции. Все пьесы сборника строятся на интонационной и идейной основе произведений устно-профессионального музыкального искусства: отсылки к творчеству Кенена Азербаета и Жаяу Мусы формируют выразительное ядро сборника.

Наряду с этим, в музыкальную ткань сборника органично включаются элементы казахского фольклора — народные мелодии, жанровые особенности кара өлең, а также стилистические аллюзии на творчество казахских композиторов XX века, в частности Сакена Сейфуллина и Шамши Калдаякова. Обращение к песенному материалу в сборнике осуществляется на нескольких уровнях, охватывающих разнообразные принципы музыкального цитирования. В структуре сборника обнаруживаются различные виды цитат, такие как точные и свободные (неточные) цитирования, автоцитаты, интертекстуальные, а также оппозитивные и неопозитивные включения. Такой многоуровневый подход позволяет композитору создавать сложную художественную ткань, в которой взаимодействуют традиция и авторская интерпретация.

Особо следует подчеркнуть наличие в сборнике не только музыкальных, но и текстовых цитат: во всех девяти пьесах представлены начальные куплеты или припевы оригинальных песен, что обеспечивает краткое погружение в их поэтическое содержание и эмоционально-смысловой контекст. Это усиливает ассоциативную связь между первоисточником и новой интерпретацией, формируя у слушателя образный отклик.

Внутри сборника значительное место занимают символические образы, восходящие к мотивам традиционной казахской культуры. Так, образ народ-

ного праздника воплощен в пьесе «Той базар» желісімен, природные картины — в пьесах «Гүл-гүл жайна» желісімен и «Тау ішінде» желісімен, образ любимой снохи (в казахской культуре — жеңеше) — в пьесах «Үкілім-ай» желісімен и «Жеңеше» желісімен. Также прослеживается мотив лошади — важнейшего образа казахской ментальности — в пьесах «Көкшолақ» желісімен и «Ақбақай» желісімен. Все эти образы не только формируют поэтику сборника, но и подчеркивают его погруженность в символику и интонационную природу казахского фольклора.

Одной из ключевых художественных задач композитора в сборнике «Көкшолақ желісімен» становится стремление раскрыть красоту и богатство традиционной казахской музыки, ее мелодическое изящество, напевную выразительность и лирическую поэтику, которые сохраняют свою художественную актуальность вне зависимости от времени. Именно в фольклорных песнях, передающихся из поколения в поколение, заключено неисчерпаемое интонационное и гармоническое богатство, разнообразие тембровых красок и выразительных нюансов, способных вдохновить современного композитора на новое прочтение традиционного материала.

Обращение к цитатам из казахского народного музыкального наследия в контексте академической фортепианной стилистики позволяет автору предложить современное осмысление фольклора, при этом сохраняя его аутентичные особенности. Помимо народных песен, композитор включает в сборник отсылки к творчеству представителей устно-профессиональной традиции XIX века и к произведениям казахских композиторов XX столетия. Таким образом, сборник выполняет не только художественную, но и просветительскую функцию — он способствует популяризации национальной музыки, формирует интерес к казахской музыкальной литературе и способствует углублению понимания ее художественной специфики в образовательной и концертной практике

Ключевое произведение в сборнике является песня Кенена Азербая «Көкшолақ», так как именно эта песня является программным названием всего фортепианного сборника. Как было уже вышеизложено, композитор не случайно выбрал именно эту песню. Композитор о программном названии сборника сказал: «Я как бы иду не спеша, как Кенен на своем коне по имени "Көкшолақ", и люблюсь красотой степи, вслушиваюсь в песни богатого наследия казахского народа».

Кенен Азербай является учеником и последователем Джамбул Жабаева. В его творческий арсенал входил около 150 стихотворных произведений, переложенных на музыку.

В 1898 году отец Кенена, Азербай, собрав все свои сбережения, приобрел на базаре города Токмак, находящегося на территории кыргызского народа, голубую лошадь без гривы и хвоста. Тем самым он сделал своему сыну подарок, как бы «поставил сына на ноги», обеспечив его первым собственной лошастью, как это было принято в степной традиции. В тот же год богатый бий Бибол собрал пять волостей и устроил большой той — народное торжество. На праздник стеклись люди со всех аулов, буквально «весь род, до последнего».

Кенен, будучи подростком и пастухом, замечает группу девушек и молодых женщин. Передав отару своему другу Аянбаю, он садится на своего голубого Көкшолак и пускается рысью по дороге, называемой «Кебекбай жолы».

Так, в шестнадцать лет Кенен сочинил песню «Көкшолак» – на первый взгляд простую и шутиливую, но в действительности наполненную глубоким смыслом. Под звуки домбры юный акын рассказывает о своей лошади, благодаря которой он чувствует себя богатым и уверенным. Теперь он может появиться на свадьбе дочерей бая Бибола, где принимает участие в айтысах и быстро завоевывает славу, выходящую далеко за пределы родного Курдая.

Он нагоняет девушек и, подъехав, вступает в айтыс (поэтическое состязание) с Шәлипой, красиво одетой девушкой, сидящей верхом на плавном иноходце. Победив в этом импровизированном словесном поединке, Кенен по традиции получает от нее платок – символ признания его таланта.

Эта айтыс-композиция была записана в 1920-е годы этнографом и фольклористом А. Диваевым со слов самого Кенена. В 1930-х годах произведение было издано на грампластинке, а позднее записано в нотной транскрипции композитором Б. Ермаковым. Также в архивных фондах сохранилось исполнение этого произведения Таразским трио.

Что касается, самой песни «Көкшолак» – шутиловая, озорная по характеру, в то же время, душевная и полна радости юношества.

Форма «Көкшолак» желісімен состоит из трехчастной формы (А В А). Первая часть – это цитирование песни Кенена Азербайева «Көкшолак», которое состоит из куплета (28 т.) и припева (12 т.) в тональности С-dur.

Пример 1. «Көкшолак» желісімен. Первая часть

Шапшаң, албырт
Подвижно, задорно

Кенен Әзірбаев
өндөгөн Ә.Әбділұров

Композитор в крайних частях пьесы использует точное цитирование, практически не подвергая сильному видоизменению. Тема звучит в партии правой руки, являясь основой мелодической линии, а партия аккомпанемента изображает неспешный образ лошади «Көкшолак» (см. *пример 1*).

Пример 2. «Көкшолақ» желісімен. Средняя часть

(8)

38

mf

rit.

mp

simile

Ped

Ped

42

60

Реприза – возвращение первой части темы «Көкшөлак», где также обыгрываются куплет (27 т.) и припев (12 т.), где осуществляется точное цитирование песни Кенена Азербайева.

146

Литература:

1. Абдинуров А. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана: дис. ... канд.иск.: 17.00.02. / Российская академия музыки имени Гнесиных. – М., 2016. – 206 с.
2. Гончарова Л. Народная песня в первых казахских операх // Народная музыка в Казахстане. – Алма-Ата, 1967. – С.6–23.
3. Денисов А. Музыкальные цитаты. Справочник. – Санкт-Петербург, 2013. – 224 с.
4. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблема истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003.
5. Затаевич А. 1000 песен казахского народа / песни и кюи. Изд. 2. – Москва, 1963. – 589 с.
6. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. 1975. № 8. С. 92-97.
7. Кузембаева С., Егинбаева Т. Лекции по истории казахской музыки. – Алматы, 2005.
8. Недлина В.Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий: дис. ...канд.иск.: 17.00.02. / Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. – М., 2017. – 344 с.
9. Сапиева М. Фортепианная музыка композиторов Казахстана на рубеже XX-XXI вв. (1980-2014 гг.): учебное пособие / М.С. Сапиева. – Костанай, 2017. – 125 с.

Aldekenova Aliya

Eginbayeva Toizhan

CHORAL WORKS OF ERKEGALI RAKHMADIYEV. THE CHORAL POEM «EVENING ON BALKHASH»

Алдекенова А.К.

Егинбаева Т.Ж. өнертану кандидаты, профессор

ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВТІҢ ХОР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ, «БАЛҚАШТАҒЫ КЕШ» ХОР ПОЭМАСЫ

Еркеғали Рахмадиұлы Рахмадиев - Кеңес Үкіметінің және Қазақстан композиторы, педагог, қоғам қайраткері және саяси қайраткер. Қазақстанның еңбек Ері (2010), КСРО Халық әртісі (1981), республиканың халық әртісі, ҚазКСР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, профессор, сегіз жыл Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваторияның ректор қызметін атқарды, 27 жыл Қазақстан Композиторлар Одағының тұрақты төрағасы, КСРО Композиторлар одағының хатшысы және мәдениет министрі лауазымын атқарды.

Алты Операның, оның ішінде «Қамар-сұлу» (1963 ж.), «Алпамыс» (1972 ж.), «Абылай хан» (1999 ж.), көптеген шығармалардың, соның ішінде оркестрге арналған, вокалдық-хорлық, театрлық-сахналық, камералық-аспаптық, әндер мен романстардың авторы. Музыкалық өнерді дамытудағы ерекше еңбегі үшін Е.Р. Рахмадиев 2005 жылы Жыл адамы атанды [3].

Еркеғали Рахмадиев 1930 жылғы 1 тамызда қазіргі Қауез Аягөз ауданы, Шығыс Қазақстан облысына қарасты Мәдениет ауылында дүниеге келді. 1952

жылы П. Чайковский атындағы Алматы музыкалық училищесін бітірді, ал 1957 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясын Е.Г. Брусиловский сыныбынан тәмамдады. 1957-1958 жылдары КСРО Композиторлар одағы жанындағы біліктілікті арттыру курстарында Г. Литинский мен Ю. Фортунатовтан дәріс алды. 1959-1961 жылдары Қазақ мемлекеттік филармониясының көркемдік жетекшісі болып жұмыс істеді; 1961-1965 жылдары Қазақстан Мәдениет министрлігінің өнер істері жөніндегі Бас басқарманың бастығы; 1966-1967 жылдары Абай атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театрының директоры болды; 1967-1975 жылдары Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының ректоры (1979 жылдан профессоры) болды. КСРО Композиторлар одағының хатшысы қызметін атқарды. 1968 жылдан бастап Қазақстан Композиторлар одағының төрағасы болды, 1990-1993 жылдары Қазақстан Республикасы Мәдениет министрі қызметін атқарды, кейін шығармашылық және педагогикалық қызметпен айналысты.

Еркеғали Рахмадиев белсенді қоғамдық қызметкер болды - Қазақ КСР Жоғарғы Кеңесінің 7, 8, 9, 10, 11 шақырылым депутаттығына сайланды, сондай-ақ КСРО Жоғарғы Кеңесінің халық депутаты (1989-1991) болды. 1971 жылдан бастап Қазақстан КП Орталық комитетінің мүшелігіне кандидат болды.

Өткен ғасырдың соңғы ширегінде қазақ музыка өнерінде жарқын із қалдырған қазақ композиторларының «Могучая кучкасының» соңғы өкілі деп атайды. Бұл бірлестікке Құддыс Қожамьяров, Ғазиза Жұбанова, Сыдық Мұхамеджанов, Еркеғали Рахмадиев кірді. Олар өздерінің ұстаздары - Евгений Брусиловский, Ахмет Жұбанов, Латиф Хамиди, Мұқан Төлебаевтардың биік шығармашылық рухын, кәсіби талапшылығы мен шеберлік дәстүрін лайықты түрде жалғастырды.

Ұлттық опера өнерінің дамуына қосқан үлесінен басқа, Е. Рахмадиевтың жаңашылдығы қазақ музыка дәстүріне «Симфониялық күй» жанрын алып келуі. Осы жанрдағы оның «Дайрабай» және «Құдаша-думан» атты оркестрлік туындыларын музыкатанушылар тек композитордың ғана емес, жалпы Қазақстан музыка өнерінің ең биік жетістіктерінің қатарына жатқызады.

Қазақстан тарихында тұңғыш рет қазақ композиторының музыкасы шетелде 1973 жылы шырқалды: Лондонның BBC радио симфониялық оркестрі Е. Рахмадиевтің «Құдаша думан» симфониялық күйін орындады. Маэстроның әртүрлі жанрларда, ірі және шағын формадағы жазған шығармаларының көптілігі таңқалдырады. Бүгінде композиторлар шығармашылығында бұлайша көп жазу сирек құбылыс. Бұл ретте шабытқа толы «Құдаша-думан» мен «Дайрабай» күйлерін, сахнадан түспей келе жатқан «Қамар сұлу» мен «Алпамыс» операларын, әйгілі «Хоралды», Мұхтар Әуезовтің рухына арналған лирикалық поэма-реквиемді, Жамбылдың сөзіне жазылған «Конституция туралы поэмасын», ақынның 150 жылдығында Мәскеуде Шахмардан Әбілов орындаған [1].

Өз кезегінде Рахмадиевтің вокалдық-симфониялық және хорлық шығармаларында оның операларымен ұқсастықтар кездеседі. Мысалы,

әйелдер хорына арналған «Көктемгі дауыстар» поэмасы тыныштық пен нәзіктікті еске алады. Көктем, махаббат, жастық туралы музыка. Ерлер хорына арналған «Жас механизаторлар» поэмасында колхоз алаңдарындағы еңбек суреті бейнеленген.

«Конституция туралы поэма» «Поэма о конституции» композитордың кемел шағындағы шығармаларының қатарына жатқызуға болады. Е. Рахмадиевтің шығармашылығын зерттеушілердің бірі, профессор С. Күзембаеваның пікірінше, "Конституция туралы поэманы" шығармасын жаза отырып, композитор республиканың кәсіби музыкалық өнерінің дамуына елеулі үлес қосты, өйткені вокалдық-симфониялық жанрдың дәстүрлерін шебер дамытып, азаматтық дыбыстың үлкен тақырыбын іске асыруда жаңа жолдар тапты. Публицистика мен икемділік, кеңдік пен ауқым, композитордың шын жүректен шыққан музыкасы поэмада сенімді көрініс алды. Поэма алғаш рет 1977 жылы қазан айында КСРО Үлкен театрының сахнасынан, Свешниковтың академиялық хорының, Бүкілодақтық радионың Лаптев балалар хорының, Бүкілодақтық радионың академиялық симфониялық оркестрінің, солистер М.Мұсабаевтың, Әнуарбек Молдабековтың орындауында жаңа Конституция қабылданған күні шығарылды. Поэма КОКП Орталық Комитетінің Саяси Бюросының тапсырысы бойынша жазылған.

Хорға арналған шығармалар тізімі:

1.1961ж. - «Балқаштағы кеш», А.Байғожаев сөзіне жазылған

2.1968ж. - «Аястан»

3.1968ж. - «Пробуждённая земля» «Оянған жер»

4.1970ж. «Торжественная кантата» «Мерекелік кантата» (солистке, балалар хоры мен аралас хорға арналған)

5.1970ж. - «Мухтар Аға», М. Әуезовті еске алуға арналған, солистке, хор және оркестрге арналған поэма рекем

6. 1970ж. - «Конституция туралы поэма» «Поэма о конституции» Жамбылдың сөзіне жазылған. Жыршыға, солистке, балалар хоры мен аралас хорға, симфониялық оркестрге арналған

7.1971ж. - «Ода партии» «Партия одасы»

8.1976ж. - «Мы славим партию» «Біз партияны мадақтаймыз»

9.1977ж. - «Молодые механизаторы» «Жас механизаторлар».

К.Мырзалиев мәтініне ерлер дауыстарына арналған хор поэмасы

10.1977ж. - «Весенние голоса» «Көктемгі үндер» К.Мырзалиев мәтініне әйел дауыстарына арналған хор поэмасы

11.1993ж. - кантата «Туған елім» Н.А. Нахарбаев, Т. Молдағалиев сөзіне жазылған

12.2013 ж. - оратория «Жаса Қазақстан - Жаса Нұрсұлтан» [5].

Еркеғали Рахмадиевтің «Балқаштағы кеш хор поэмасы» 1961 жылы жазылған. Бұл туынды композитордың хор музыкасы саласындағы ізденістерінің жемісі және қазақ хор өнеріндегі шоқтығы биік шығармалардың бірі болып саналады. Поэманың мәтінін ақын А. Байғожаев жазған. Өлең жолдарында Балқаш көлінің табиғаты, адам сезімі мен татулық тақырыптары шебер өрілген.

1962 жылы Мәскеу қаласында өткен жас композиторлар байқауында «Балқаштағы кеш» хор поэмасы бірінші орын лауреаттыққа ие болды. Естелік марапаттарды жас композиторлерге табыстаған әйгілі совет композиторы А.И.Хачатурян болды. Бұл шығарма 1964жылдың 9 сәуірінде өткен Жамбыл атындағы Казгосфилармония сахнасында Е.Рахмадиевтің алғашқы авторлық концертінде орындалды.

Шығарманы музыкалық-теориялық талдау. Шығарма хор поэмасы жанрында жазылған. *Andante cantabile* темпінде жазылған, яғни баяу, әндетіп басталады, лирикалық сипатқа ие.

Поэма 4/4 өлшемде басталғанымен, өлшемдер жиі ауысып отырады: 4/4, 2/4, 3/4 және 5/4 өлшемдері шығармада кездеседі.. Бұл табиғат көрінісі мен көңіл-күйдің құбылмалылығын, еркін тынысын көрсетеді.

Ритмде созылыңқы ноталар, ферматалар және *ritardando* жиі кездеседі, бұл кешкі тыныштық пен тебіреністі суреттейді.

Шығарманың динамикасына келетін болсақ, өте нәзік *pp* басталып, ортасына қарай және *ff* дейін көтеріледі. Соңы қайтадан *ppp* тыныштықпен аяқталады.

Вокалдық-хор талдау. Шығарма аралас хорға арналып жазылған. Сопрано, альт, тенор, баритон-бас партияларына арналған. Кейбір тұстарда дауыстар бөлініп *divisi* көрінеді, көп дауыстылықтың күрделі фактурасын құрайды.

Сопрано партиясы негізгі әуендік желіні орындайды және шығарманың жоғарғы колоритін қалыптастырады. Шығарма басында *Andante cantabile* қарқынында *pp* динамикасымен өте нәзік басталып, жоғарғы регистрдегі дыбыстардың тазалығын талап етеді. Шығарма соңында *ppp* динамикасында «а...» вокализімен жоғарғы ноталарды созып, біртіндеп сөну *morendo* әдісін қолдануы қажет. Шығарманың негізгі әуенің көбіней сопрано партиясы орындағандықтан, интонациялық тазалықты сақтау қажет. Партия ішіндегі ансамбль сақталуы қажет. Тесситура жағынан қиындық орын алуы мүмкін, себебі ең жоғары нота екінші октаваның «си» нотасын барынша жұмсақ, қиналмай айтуға тырысу қажет.

Альт партиясы ортаңғы дауыс ретінде гармониялық толықтырушы қызметін атқарады және кейде сопраномен параллельді қозғалады. «Ай қабақ, алтын кірпік...» бөлімінде негізгі мәтінді айта отырып, әуенге тереңдік береді. Төменгі және ортаңғы регистрдегі дыбыстардың жинақы әрі жұмсақ шығуын бақылауы тиіс. Альт партиясы шығармада өзінің тембрімен, төменгі регистрлерін қолдануы керек.

Тенор партиясы - еркек дауыстарының жоғарғы шебі ретінде шығармаға ерекше лирикалық реңк қосады. «Ха-ля-ля» тектінде тенорлар белсенді ырғақтық фигураларды орындап, шығарманың серпінділігін арттырады. Жоғарғы тесситурада *mf* және *f* динамикасында еркін айтуды талап ететін тұстары бар. Тесситуралық жағынан тенор партиясына қолайсыздық келтіруі мүмкін, себебі жоғарғы нота бірінші октаваның «ля» нотасын құрайды.

Бас партиясы бүкіл хордың іргетасы-фундаменті. Шығарманың гармониялық негізін ұстап тұрады. Көбінесе ұзақ созылған ноталар органдық пункт арқылы кешкі тыныштық пен Балқаштың кеңдігін суреттейді. Шығарманың кульминациялық сәттерінде мысалы, «араз еткен қай ант ұрған» тұсында қу-

атты дыбысталууды қамтамасыз етеді. Шығарманы толық орындау үшін, бас партиясының төменгі дауыстары октависттер орындау қажет. 50 тактіде контроктава мен большая октава арасында «ля бемоль» нотасын ұстау керек. Келесі ең соңғы 4 тактіде октаваны құрайтын, контроктавамен большая октава арасында «си» нотасы ұзақ ұсталып тұрады.

Шығарма орындау барысындағы барлық дауыстарға басты талап, дауыстар арасындағы және дауыс ішінде ансамбльді ұстау. Барлық партиялар *ritardando* және *fermata* белгілерінде дирижердің қимылына барынша назар аударуы қажет. Барлық дауыстарға ұзын фразалар мен вокализдерде «тізбекті тыныс алу» әдісін қолдану маңызды.

Фактурасына келетін болсақ, гомофонды-гармониялық. Бастапқы бөлімде негізгі әуен бір дауыста болып, қалғандары сүйемелдейді. Сонымен қатар полифониялық элементтер кездеседі, «Ха-ля-ля» текстымен басталатын әуен кезінде дауыстардың кезектесіп кіруі мен имитация байқалады. Мәтінде «А...», «М...» дыбыстарымен орындалатын вокализдер көп. Бұл хордың «аспаптық» дыбысқа жақын дыбысталуын талап етеді. [4]

Шығарманы айтар кезде, дауыстар арасындағы тепе-теңдікті сақтау маңызды, әсіресе рр динамикасындағы үйлесімділік жоғары кәсібилік деңгейді қажет етеді. Жалпы шығарма, жоғары буын студенттері мен кәсіби хорлар деңгейіне арнап жазылған.

Шығарманың мазмұны бірнеше бейнелік қабаттан тұрады: Басты сурет ол табиғат көрінісі, күннің ұясына қонуы, Балқаш көлінің тыныштығы. Кейіпкердің ішкі толғанысы, өткен күнге сағыныш пен татулық туралы ойлары.

Балқашты «бейбітшілік бесігі» және «Ару ана» ретінде бейнелеу.

Еркеғали Рахмадиевтің «Балқаштағы кеш» хор поэмасына жасалған талдауды қорытындылай келе, бұл туындының қазақ кәсіби музыка өнеріндегі орны мен маңызы зор екеніне көз жеткіздік.

«Балқаштағы кеш» хор поэмасы композитордың шығармашылық жолындағы ғана емес, бүкіл қазақ хор музыкасы тарихындағы бетбұрысты туынды. Бұл шығарма арқылы автор қазақтың дәстүрлі әншілік мектебі мен батыстың көпдауысты хор мәдениетін шебер ұштастыра білді.

Туындының басты құндылығы - оның суреткерлік сипатында. Композитор дыбыстар бояуы арқылы тек қана табиғат көрінісін ғана емес, адам жанының нәзік тебіреністерін, татулық пен бейбітшілікке деген аңсарын жеткізеді. Аспаптық вокализдердің қолданылуы хордың мүмкіндігін жаңа қырынан танытты. Бұл туындының 1962 жылы Мәскеуде А. Хачатурян сынды әлемдік деңгейдегі маэстролардан жоғары баға алуы - оның сапасы мен кәсіби деңгейінің айқын дәлелі.

Бүгінгі таңда «Балқаштағы кеш» - барлық өнер орындарында хор дирижерлері мен әншілерінің кәсіби шеберлігін шыңдайтын негізгі репертуарлық туындылардың бірі.

«Балқаштағы кеш» хор поэмасы - уақыт сынынан өткен, қазақ рухы мен классикалық талғам тоғысқан өлмес туынды. Бұл туынды әлі де талай ұрпақтың эстетикалық талғамын тәрбиелеп, қазақ хор өнерінің заңғар биігі болып қала бермек.

Әдебиеттер:

1. Кетегенова Н.С., Рахмадиева К.С., Кузембаева С.А. Композиторы Казахстана. Композитор Еркеғали Рахмадиев. «Өнер өрінде». «На вершине». Издательство ИИА «Айкос» Алматы 2000 – 420с.
2. Болат Бодаубай. Тұлға. – Астана: «Фолиант», 2010. – 392б.
3. Интернет-сайт. Сілтеме: <https://rakhmadiyev.kz>
4. С.С.Татубаев. Тайны звука. Очерки по фониетике казахского пения в сравнении с речью. Алма-Ата, Издательство «Жалын», 1978. – 152с.
5. Н.С.Кетегенова, А.С.Нусупова. Казахстан композиторлары - Композиторы Казахстана, Творческие портреты (на казахском и русском языках). – Кетегенова Н., 2017. Том второй – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2017 – 624с.

*Kuanysh Belal
Yeginbaeva Toyzhan*

**«THE IMAGE OF ZHANBOTA IN MUKHAN TOLEBAYEV'S OPERA
BIRZHAN –SARA»
(BASED ON TALGAT MUSSABAYEV'S PERFORMANCE
INTERPRETATION)**

*Қуаныш Б.,
Егинбаева Т.Ж., өнертану кандидаты, профессор*
**«МҰҚАН ТӨЛЕБАЕВТЫҢ «БІРЖАН - САРА» ОПЕРАСЫНДАҒЫ
ЖАНБОТА БЕЙНЕСІ»
(ТАЛҒАТ МҰСАБАЕВТЫҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
НЕГІЗІНДЕ)**

Мұқан Төлебаевтың «Біржан - Сара» операсының музыкасы композиторлық ойлауының бірегейлігі мен жарықтығын айғақтайды, ол осы данышпан шығармада өзінің толықтығы мен тереңдігінде ашылды. Сонымен қатар, қазақ операсы Шығыс пен Батыс мәдениетінің қабаттарын шоғырландыратын ұлттық және жалпыадамзаттық көркемдік тәжірибенің синтезінде туатын сарқылмас көркемдік күштің маңызды және сенімді үлгісі болып табылатынын айтуға мүмкіндік береді [1].

Мұқан Төлебаев қазақ кәсіби музыкасын жаңа тақырыптармен, бейнелермен байытты. Оның музыкасы тыңдарманға халық өмірінің ұлттық атмосферасының спецификасымен, табиғат көріністерімен өте жағымды әрі тартымды естіледі. Ол замануи ұлттық операның негізін дамытты. Пәк сезімталдығы, эмоционалдық тонусы, музыкалық тілінің байлығы – осындай барлық қасиеттері оның жоғары біліктілігін танытады. Композитордың барлық шығармалары бір жағынан халық музыкасының жоғары көркемдігін көрсетсе, екінші жағынан Қазақстан композиторларының шығармашылық тәжірибесінде жаңа кезең ашты. Олар музыкалық өнердегі күрделі кәсіби жанрларда ізденуге үлгі болды. Қазақстан музыкалық мәдениеті тарихына М.Төлебаев зор мелодиялық дарынымен, адами сезімі терең композитор ретінде енді [2].

Мұқан Төлебаевтың «Біржан-Сара» операсындағы речитативтің қызметі композитор мен либреттистің ауызекі сөйлеуді құрудағы жемісті шығармашылық ізденістерінің айқын нәтижесі бола отырып, әрбір жеке кейіпкердің речитативті репликаларының интонациялық, жеке ерекшеліктерін дамытуда және жүзге асыруда маңызды және ерекше мәнге ие болады [3].

Мұқан Төлебаевтың музыкасының ішіндегі құрметті орын алатын жанр – опера. Ол өзінің сүйікті перзенті «Біржан- Сара» арқылы танылды. Бұл туынды қазақ музыкасында шабыт пен шеберліктің құймасындай көркемдік сапасымен ерекше терең ойдан шыққан, шоқтығы биік туынды ретінде рухани тарихымыздың төрінен орын алады.

Операдағы басты кейіпкерлер біржан, Сара, Қожағұл, Жанбота. Осы тұста операдағы қақтығыс- прогрессивті (Біржан, Сара, халық) және реакциялық (Жанбота, Жиенқұл, молдалар) екі әлеуметтік топтың өзара тартысына шоғырланады.

Операда Жанбота бейнесі жағымсыз кейіпкер мінезін суреттейтін диссонанстық дыбыс пен речитативті мәнерде қайталанып келетін дыбыстардан тұратын музыкалық сипатқа ие [4].

Сондықтан, Жанбота партиясын Талғат Мұсабаев орындауында зерттеу қазіргі заманғы музыкатанудың өзекті міндеттерінің бірі болып табылады.

Қазіргі қазақ опера өнерінің көгінде жарқырап көрінген талнатты әншілердің бірі - Мұсабаев Талғат.

Талғат Мұсабаев- Қазақстан Республикасының еңбексіңірген қайраткері, «Құрмет» орденінің кавалері, «Астана Опера» опера және балет театрының опера труппасының директоры және шебер солисі, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті «Вокалдық өнер» кафедрасының профессоры. Талғат Мұсабаев репертуарында П. Чайковскийдің «Евгений Онегині», «Пиковая дама», «Иолантасы», Дж. Пуччинидің «Богемасы», «Мадам Баттерфляй», Дж. Вердидің «Трубадуры» және «Аидасы», Ш. Гуноның «Фауст», Ж.Массененің «Вертері», С. Рахманиновтың «Франческа да Римини», А. Жұбанов пен Л. Хамидидің «Абайы», Е.Брусиловскийдің «Ер Тарғыны», М.Төлебаевтың «Біржан Сара» операларындағы басты партияларды сомдап келеді [5].

Бүгінде осы мақалада Талғат Мұсабаевтың орындаушылық интерпретациясы негізінде Жанбота партиясын талдауды жөн көрдік.

Орындаушы берген сұхбатынан: «Жанбота партиясы орындаушының репертуарында опера театрына жұмысқа орналасқаннан бері шыңдалып келеді. Бұл партияны бүгінде «Астана Опера» опера және балет театрының жаңа премерасы қойылғаннан бастап орындап келеді. Партия қиыншылығы негізінде бас баритон дауысына жазылғанында. Бұл жерде осы партияны орындауда тұрақты баритон дауысын қажеттілік етеді. Ария диапазоны төмені сі бемоль, жоғары фа диз аралығында бір жарым октаваны құрайды. Ария өте төменгі регистрда жазылып, арнайы құнды жазылғандығын көрсетеді, өйткені жеңіл мағынада жазылмағандығын түсіндіру барысында. Жанбота- болыс. Болыс шариғат бойынша өзінің нақты қағидалары бар. Бұл партия жақсы орындалу үшін орындаушы диапазонында төменгі регистрда ноталардың болуы және де жоғары ноталар да болуы партияның қиындығы осында. Сонымен бірге Жанбота партиясының характері шешуші,

қорқынышты, билікті болуды талап ететін бейне. Бұл партияны лирикалық баритонды дауыстағы орындаушылар орындауы қиынырақ болады, өйткені төменгі регистрде жазылуына орай. Одан бөлек партия ойнақы және дауыс икемді, жинақылығын талап етеді.

Жанботаның ариозосы

Listesso tempo

mf

Тол-сын бүгін жәр-мең-ке жа-сау, пұл-ға, түс-сін бү-гін

ко-нес-тер ұл-кен сын-ға. Ей, Ей, ей! Қыз-сын ба-зар

қай-на-сын, жа-сау гүл-дей жай-на-сын, ше-шен, ко-сем ше-ші-ре соз-бен то-ге сай-ра-сын Ба-зар ба-сы

бо-лыс-тың, сы-ба-ға-сын сай-ла-сын! rubato О-о-о

о- ой, сай-ла-сын.

1-сурет. Жанботаның ариозосы

Бұл ариозо Жанботаның шығуы болып көрінеді. Бұл жерде халықтың бүгінгі күндері той думаны, жәрменкенің қызықты өтуі және халықтың сүйспеншілігі байқалады. Бұл ариозо орындауда орындаушы вокалдық тұрғыдан дауысының қоңыр үнді бояуымен және актерлік қабілетінің жоғары деңгейде екенінін байқата отырып, октавалық секірулер, ұзақтығы үлкен ноталарды нақты жеткізе біледі.

Талғат Мұсабаев бұл ариозоны орындау кезінде көркемдік бейнесін жеткізу қиынға соқпады. Өйткені осы уақытқа дейін осыған ұқсас партиялар орындап келгендіктен (Мысалы: «Аида» операсындағы Аманасро партиясы).

Вокалдық және көркемдік тұрғыдан Жанбота партиясын жеткізу орындаушы үшін оңайға соқпайтыны анық. Орындаушы өзінің сұхбат беру барысында қиыншылық болмағанын атап өтеді. Ал басқа орындаушыларда қиындықтар кездесу мүмкін. Өйткені музыка мен ойнауы бірге ұштасуын қажеттілік етеді.

Талғат Мұсабаев өзінің табиғатынан берген дарындылық және еңбек ету барысында осындай күрделі партияның қиыншылығын профессионалдық тұрғыдан қарастыра білген.

Бұл жерде орындаушының толық диапазонды, төменгі және жоғары регистрлерінің біркелкі болуы, дауысының бояуы мен актерлік шеберлігінің бір тұста шоғырлануы біртұтастылықты көрсетеді.

Жанботаның ариясы

Adagio molto mf

Ой-на-ғы жың шай тан ның кү-кі, жи-ын, қор-ла-дың дін, құ-дай-ды, хақ-тың ү-
йін. А-яқ- қа а-я-май- ақ ба-сып-жүр-сің, ха-лық-тың әл-пеш-те-ген бо-сын, би-ін Сен
Қой-ма-саң бұл-қы-лы-ғың бол-ға-ның қор жер-сі-бір, түр-ме-зын-дан тар-тар сы-йың не-о
мір, не дом бы-ра таңдауыңды ал, бол-ма-сын бі-рақ Ой----- лан ар-ты-қи
ын, ар-ты-қи- ын, ой-лан, Бір-жан! не ө
мір, не дом-бы-ра, таң-да-уың-ды ал! Е-кі-нің бі-рі!

2-сурет. Жанботаның ариясы

Ария *Adagio molto* (кең көлемде) жазылған. Бұл жерде жартылық ноталар арқылы созыла айтылау арқылы берілген. Міндетті түрде көрсеткісі келді билік ешқашан асықпайды және шешімді қалай мен айтамын сол сөздер заң болу керек деген мағынада береді. Көп әншілер Жанбота бейнесін ашулы болып көрсетіп жатады, ал Талғат Мұсабаев орындауында жағымсыз кейіпкер ретінде емес, болыс би шарият жолымен жүру керек және әр ноталар, фарзалар созыңқы айтылу қажет. Онда бастапқы характер ұстамды, менмендік және шешімді билігі қолында екенін музыка барысында жасай білсең, образ өз қалпына келе береді. Алайда ойнау барысында да жеңіл мағынада емес, толыққанды бір қалыпты жағдайда өту қажет.

Бұл ария барысында Жанботаға халық қарсы наразылық екенін байқатады. Соған сәйкес бастапқы бейне емес, өз нөкерлерімен билік қолында бар екенін байқата отырып, халықты күштесуге итермелейді. Осы жерде карама – қарсы характерді көрсете білу керек. Сәлден кейін Жанбота өзінің бастапқы болмысы болыс бейнесіне қайта оралып, ариясын созыңқы түрде орындайды. Бұл жердегі карама – қарсы характерді дауысының шеберлігінің арқасында жеткізу жоғары профессионалдық әншілік өнерді талап етеді.

Талғат Мұсабаев – өзінің театр қабырғасында сомдаған Жанбота бейнесінің қыр сырын бөлісе отырып, осы партияны орындауда үлкен жауапгершілік, вокалдық – техникалық және актерлік шеберлік, өмірлік практикалық тәжірибе арқасында келетінін жеткізді.

Бұл зерттеуде Жанбота бейнесі Мұқан Төлебаевтың «Біржан - Сара» операсындағы ең күрделі әрі көп қырлы образ ретінде түсінеміз. Осы күрделі әрі көп қырлы образды Талғат Мұсабаевтың орындаушылық интерпретациясы арқылы музыкалық-сахналық ерекшеліктермен толықтырып, көрерменге драматургиялық терең мағынаны айқын жеткізуін дәлелдеуге тырыстық. Жанбота бейнесі ұлттық опера өнерінің классикалық құрылымына сай келіп, қазақ музыка мәдениетіндегі орындаушылық шеберліктің жоғары деңгейін көрсетеді.

Осындай қазақ опера өнерінде күрделі кейіпкерлерді сипаттау, келер ұрпаққа дәріптеу одан әрі зерттеуді қажетті етеді. Жанбота бейнесін ала отырып, орындаушы Талғат Мұсабаевтың орындаушылығындағы тәжірибесімен келер ұрпаққа басқа орындаушылардың орындауын салыстырмалы зерттеулер ізденуіне мүмкіндіктер ашады.

Әдебиеттер:

1. Кетегенова Н. Муқан Тулебаев – композитор//Славный сын песенного края. Композитор Муқан Тулебаев. Алматы, 1999.
2. Джумалиева Т.К. Опера «Биржан и Сара»: К вопросу традиции и новаторства. Муқан Тулебаев. Сборник статей к 80летию со дня рождения. Алма-Ата, 1992.
3. Мусагулова Г.Ж. Национальное своеобразие речитаций в казахской опере. Монография. – Алматы, 2008. – 156 с.
4. С.Ә.Күзембай, Ғ.Ж.Мұсағұлова, З.М.Қасымова. Қазақ опералары Алматы «Жібек жолы» 2010.
5. Қожырұлы Б. Қазақ елінің музыка өнерпаздары (антология) 2-том.- Алматы: «Елтаным баспасы», 2015-648 бет.

Опералық клави́р:

1. Тулебаев М. «Биржан – Сара» //Клавир. М.: Гос.муз.издат., 1959.

Povalyashko Arthur

THE BASS GUITAR IN THE ASPECT OF JAZZ IMPROVISATION

Поваляшко А.В.

БАС-ГИТАРА В АСПЕКТЕ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Термин «импровизация» является общеупотребимым для многих видов художественного творчества (музыка, хореография, поэзия, театр и др.), имеет латинские корни и буквально означает «неожиданный, внезапный», что отражает спонтанный характер этого явления в искусстве. В приложении к музыкальному искусству импровизация понимается в двух значениях: либо как музыкальный текст, созданный во время процесса исполнения, либо как сам процесс создания. В параллельном употреблении допускается использование слова экспромт [5, с. 78]. Исторически импровизационный характер музыки обнаруживается в музыкальной традиции многих народов мира: певцы-импровизаторы в древнегреческой (азды), средневековой европейской (шпильманы), украинской (кобзари), казахской, кыргызской, узбекской (акыны) и других культурах.

Профессиональные истоки импровизации в европейской музыке восходят к средневековым вокальным произведениям, где неполная нотация требовала от исполнителя значительной степени творческой свободы. Постепенно импровизация приобрела более регламентированный характер и стала неотъемлемой частью профессионального мастерства музыканта. С развитием гомофонно-гармонического строя и появлением системы генерального баса, импровизация аккомпанемента стала распространенной практикой. В эпоху барокко и классицизма импровизация активно использовалась для украшения мелодий и считалась важным элементом исполнительского искусства.

Еще в XVIII веке значительный вклад в имплементацию импровизационного компонента в исполнительскую культуру внесли великие немецкие композиторы и превосходные органисты И. С. Бах и Г. Ф. Гендель. Так, в истории музыкальной культуры Георг Фридрих Гендель известен не только как музыкант-универсал, оперный композитор, но и как виртуозный органист-импровизатор. Его импровизации в антрактах своих же опер и ораторий в лондонском театре Ковент-Гарден имели огромный успех [2, с. 28]. В XIX веке многие выдающиеся композиторы и пианисты продолжали импровизировать, используя этот навык для создания уникальных и спонтанных музыкальных произведений.

Современный джаз во многом воспринял принципы импровизации из старинной музыки и создание альтернативной мелодической линии непосредственно в процессе её исполнения является одним из условий высокого уровня джазового исполнительства. Этот стиль возник в результате слияния различных музыкальных культур, среди которых особое место занимали афро-американская музыка и блюз. Импровизация является неотъемлемой частью этих стилей, однако рэгтайм, имеющий европейские корни, отличался более строгой формой. Музыкальная ткань джаза характеризуется активной динамикой различных музыкальных элементов при одновременном сохранении своей идентичности благодаря импровизации. Одновременно этот фундаментальный элемент джазового искусства не только претерпевает изменения вместе с развитием жанра, но и остается неизменным в своей способности объединять музыкантов и определять характер исполнения.

Исследователи джаза предлагают различные точки зрения на природу и роль импровизации, подчеркивая ее многогранность и сложность. Известный гитарист Дерек Бейли – автор одного из самых полных исследований природы импровизации сквозь призму различных культур и стилей [1] утверждает, что импровизация является универсальным языком музыкального выражения, очень ярко проявленном именно в джазе. В первые десятилетия XX века джазовые музыканты осваивали искусство импровизации путем непосредственного наблюдения и подражания опытным музыкантам. Отсутствие формализованных систем обучения способствовало свободному экспериментированию и созданию новых музыкальных форм. Именно в процессе коллективной импровизации зарождались и развивались ключевые особенности джазового стиля. Музыканты не стремились к строгой классификации музыкальных стилей и свободно комбинировали различные элементы, создавая уникальные музыкальные произведения.

В конце 1930-х годов джаз пережил революционные изменения с появлением стиля бибоп. Бибоп отличался от предыдущих стилей джаза более сложной гармонией, использованием альтерированных аккордов и ладов, быстрыми темпами и сложными ритмическими рисунками. Эта музыка была адресована узкому кругу слушателей, способных оценить ее сложность и новаторство. Музыканты второй половины XX века смело экспериментировали, сочетая джаз с элементами фольклора, классики и поп-культуры. Однако, несмотря на это, импровизация оставалась неотъемлемой частью джазового исполнения. Композиции в джазе обычно включали лишь основные мелодические и гармонические элементы, предоставляя музыкантам широкие возможности для импровизации. Появилось множество новых приемов, таких как риффы, тутти и сольные фрагменты, которые позволили музыкантам более свободно импровизировать. Формула «тема – импровизация – тема» стала наиболее распространенной, обеспечивая баланс между композиционной структурой и импровизацией. Использование альтерированных аккордов, сложных гармонических прогрессий и других инноваций в области гармонии значительно обогатило музыкальный язык джаза. Эти изменения оказали существенное влияние на импровизацию, позволив музыкантам создавать более сложные и разнообразные мелодические линии. В результате, импровизационные разделы в джазовых произведениях стали более протяженными и выразительными.

Зарубежные музыковеды предлагают широкий спектр интерпретаций феномена джазовой импровизации, будучи едиными во мнении относительно основных аспектов теории импровизации и каждый при этом выделяя особые качества этого явления. Российский исследователь Д. Лившиц, в частности, рассматривает импровизацию как инструмент художественной идентификации, позволяющий музыкантам выражать свою принадлежность к определенной музыкальной традиции. Он считает, что в своей более, чем вековой истории джаз не утратил, но расширил свою импровизационность, что показывает важность и стабильность выразительной системы этого музыкального стиля [4, с. 3]. Ю. Кинус поддерживает этот тезис, отмечая, что, во-первых, импровизация скорее спонтанный вид исполнительства в отличие от композиции, которая является преднамеренным и обдуманым сочинением; во-вторых, в джазе существует несколько вариантов соотношения композиции и импровизации [3, с.6].

Французский исследователь Лоран Кани в монографии «Джаз. Стилиевой анализ» [6] определяет импровизацию как исполнение, не ограниченное нотной записью. Однако он отмечает, что теоретически ее можно фиксировать, например, в виде гармонической схемы - своего рода каркаса для импровизации, служащего основой для спонтанного музицирования и творческой свободы музыканта. Гармонические схемы, часто используемые в джазе, обеспечивают определенную структуру для спонтанного музыкального творчества.

Американский исследователь П. Хёборн в работе «Особенности восприятия и построения мелодий» [7] углубленно изучил мелодические особенности джаза. Особое внимание он уделяет импровизации, рассматривая ее как мгновенное создание мелодии. По мнению П. Хёборна, в отличие от традиционной композиции, где процесс создания и восприятия разделены, импрови-

зация позволяет музыканту сочинять и воспринимать музыку одновременно. Он отмечает, что принципы формирования мелодической линии в тональном джазе во многом схожи с принципами, лежащими в основе сочинения композиций. Такой взгляд позволяет глубже понять механизмы создания музыки в джазе и расширяет границы традиционного сравнения импровизации и композиции.

Одним из наиболее ярких примеров того, как джазовые музыканты преобразовали музыкальную ткань, является интерпретация знаменитого контрабасиста Чарльза Мингуса композиции «Summertime» для его альбома 1957 года «Mingus Three». Музыкант полностью переосмыслил эту мелодию, привнеся в нее свой уникальный стиль и гармонические инновации. В то время как в композициях Чарли Паркера рифф занимал небольшую часть импровизационного раздела, ограничиваясь четырьмя тактами, Чарли Мингус придал риффу гораздо более значимую роль. У него рифф стал лейтмотивом, на основе которого строилась вся тема, определяя ее мелодический и гармонический характер. В интерпретации Мингуса гармония не играет значительной роли до начала импровизаций. Тема строится на двух мелодических линиях: основная мелодия и рифф контрабаса. Ритмическое сопровождение основано на энергичном свинговом ритме с акцентами на слабых долях, создавая насыщенную звуковую атмосферу. Традиционная гармоническая основа темы была полностью переосмыслена Мингусом. Вместо нее он создал три независимые мелодические линии: рифф контрабаса, мелодию фортепиано и ритмический рисунок ударных. Такое решение придает теме более линейный характер и подчеркивает импровизационную природу джаза.

В дальнейшем множество талантливых исполнителей постоянно совершенствовали свое импровизационное мышление, быстро выходили за рамки общепринятого и вырабатывали индивидуальные, новые технические приемы звукоизвлечения, активно экспериментировали с формой, гармонией и композицией, а само искусство импровизации стало обязательным условием успешной карьеры как в вокальном, так и в инструментальном исполнительстве.

Импровизаторский талант саксофонистов Чарли Паркера, Джона Колтрейна, трубачей Диззи Гиллеспи, Майлза Дэвиса, гитаристов Уэса Монтомери, Чарли Крисчена и других выдающихся музыкантов сделали их имена легендарными, а их импровизации эталонными. В 60-70-е годы достигло своего максимума направление cool jazz, получившее предпочтительное распространение среди музыкантов Западного побережья США после выхода альбома *Birth of the Cool* Майлза Дэвиса – знаменитого трубача и бэнд-лидера. Билл Эванс наряду с Дэйвом Брубеком стали теми пианистами, которые составили славу cool, они привнесли собственное понимание импровизации в cool jazz, умерили агрессивность и напор предыдущих стилевых тенденций, заменив их лиричной содержательностью композиции, тонкой импровизационной вариативностью, а также близостью к классической гармонии в сугубо джазовой палитре.

Этот период совпал с бурным развитием звукоусиливающего музыкального оборудования, что никоим образом не мешало способности к тонкой импровизационной чуткости и богатому лексикону джаза электрических инструментов, включая бас гитару. Роль данного инструмента стала ещё более

укрепляться в связи с тем, что бас гитара смогла синтезировать гитарный и контрабасовый принцип щипковой игры, будучи более компактным и удобным в концертной практике инструментом. Ярчайшие образцы художественно-технических возможностей бас гитары, существенно повысивших сольно-импровизационный уровень инструмента, находим в творчестве великих басистов Жако Пасториуса и Стэнли Кларка.

Ж. Пасториус (1951-1987) впитал все веяния музыкальной культуры своего времени. В его игре и композиторском творчестве отразились черты традиционного и латиноамериканского джаза, фанка, соул и находящегося на пике своего развития фьюжн. Пасториус стал одним из самых авторитетных басистов в мире, фанатично преданным своему инструменту. Его виртуозная и филигранная техника игры вывела бас гитару на недостижимый ранее уровень аккомпанирующего и сольного инструмента. В творческой жизни он выступал со своими авторскими сочинениями в различных составах с самыми выдающимися джазовыми музыкантами.

Значительной вехой творчества Ж. Пасториуса является альбом Full album (1976 г.), где представлено блестящее исполнение пьесы Чарли Паркера Donna Lee. Пьеса, написанная Паркером для альт-саксофона, впервые была исполнена Пасториусом на басу сольно с аккомпанементом только конгов, что явилось безусловным новаторством. Тема является бибоповым стандартом, исполняемым многими джазовыми музыкантами. В пьесе представлен богатый гармонический и мелодический язык, способствующий самым разнообразным импровизациям для исполнителей различного уровня. Пасториус очень тонко осмыслил паркеровскую тему и мастерски исполнил её на своем инструменте, демонстрируя великолепную технику игры. Главным достоинством его интерпретации темы и импровизации Donna Lee является виртуозное владение инструментом, глубочайшее знание гармонических замен, тончайшее знание бас гитарных тембров, превративших этот стандарт и его интерпретацию в настольную книгу многих поколений исполнителей на бас гитаре [8].

Характерной особенностью импровизации на безладовой бас гитаре является мелодизм, свойственный для классических струнных инструментов. Пасториус высокохудожественно и технически эталонно выстроил в своей импровизации новые мелодические линии, идеально подходящие под сложный гармонический язык стиля бибоп с часто меняющимися аккордами. Мастерски используя тритоновые замены, он раскрыл широкий спектр тембров инструмента, используя натуральные флажолеты и аккорды, которые идеально подошли под ладовые особенности, характерные для многообразного языка джаза. Использование таких технических приемов как вибрато и скольжение (глиссандо) позволило вариативно импровизировать и демонстрировать неповторимый характер и индивидуальный стиль этого великого художника, вдохновившего своим примером последующие поколения исполнителей на этом инструменте.

Стенли Кларк (род. 1951 г.) - выдающийся джазовый контрабасист и композитор, написавший музыку к нескольким десяткам кинофильмов - является бас гитаристом с мировым именем. Характерной особенностью его игры на бас гитаре является филигранная техника пальцевого стиля, прием slap, ко-

торый стал нововведением в 70-е годы прошлого века. Игра интервалами, свойственная для исполнительской манеры Кларка, использовалась музыкантом как в аккомпанементе, так и в сольной импровизации. В известной авторской пьесе *School days* [9] маэстро использует интервал квинты во вступлении, далее тема проводится бас гитарой в унисон с солирующими инструментами в зависимости от состава ансамбля – клавишные, гитара, иногда электроскрипка и др. В средней части *Bright*, характерный для джазовой формы в целом, звучит лирическая тема, отличная от основной динамически активной линии. Зачастую в своей импровизации на данную тему Стенли использует технический приём *slap* в качестве основного. Характерной чертой *slap* в данной импровизации являются нетипичные для этого технического приема мягкость и мелодизм, звучавшие в руках мастера мелодично и художественно выразительно. В продолжении импровизации, когда маэстро переходит на пальцы, он демонстрирует виртуозную технику звукоизвлечения в сольно-импровизационном стиле, характерным для его исполнения.

Общность импровизационного мышления двух великих басистов заключается в общепринятом подходе к сольному исполнительству, основанному на базовых теоретических познаниях о джазовой гармонии, ладах, метроритмических характеристиках джазового языка. Различными являются исполнительские аспекты индивидуальной джазовой импровизации Ж. Пасториуса и С. Кларка. Пасториус в импровизационной игре более опирался на классическое знание джазовой гармонии, глубокую проработку мелодических линий, использование таких технических приёмов как вибрато, глиссандо, натуральные и искусственные флажолеты. Данные технические и художественные средства выработали неподражаемый и узнаваемый стиль выдающегося бас гитариста. В свою очередь, Кларк в собственной импровизационной манере более опирался на быстрые пассажи, интервалы, слэповую технику, что является безусловно узнаваемым стилем музыканта. Яркие исполнители Жако Пасториус и Стенли Кларк расширили фундаментальную роль бас гитары как аккомпанирующего инструмента в оркестре и различных по составу ансамблях и утвердили роль бас гитары как равноправного солирующего инструмента, обладающего широкими импровизационными возможностями.

Таким образом, рассматривая роль импровизации в широком стилевом диапазоне, можно указать на единую суть этого феномена как главного инструмента формирования уникального стиля (*sound*) исполнителя. В джазе индивидуальность интерпретации, тембральная окраска и «афроцентрическая парадигма», когда говорят о ритмической свободе, ценятся выше, чем точное следование канону.

Литература:

- 1 Бейли Д. Импровизация: ее природа и практика в музыке. – СПб. : Планета музыки, 2022. – 196 с.
- 2 Золотовский В. П. Великие органисты-импровизаторы: Георг Фридрих Гендель / В. П. Золотовский // Музыкальное образование и наука. – 2021. – № 2 (15). – С. 27–30.

- 3 Кинус Ю. Г. Композиция и импровизация в джазе : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. на соискание ст. канд. искусств. – Ростов-на-Дону, 2006. – 32 с.
- 4 Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. на соискание ст. канд. искусств.. – Нижний Новгород, 2003. – 26 с.
- 5 Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – Т. 2 Хейце – Яшугин / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – 1008 с.
- 6 Cugny L. Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach. American Made Music. – Series. Jackson : Published by University Press of Mississippi, 2019. – 394 p.
- 7 Herborn P. Features of the perception and construction of melodies. Zurich : Emanomedia, 2022. – 986 p.
- 8 Jaco Pastorius - Donna Lee. – [Электр. ресурс]. – URL : https://www.youtube.com/watch?v=0NNA6w8Zk4&ab_channel=ApollonianKing (дата обращения 13.11. 2025).
- 9 School Days (Stanley Clarke and George Duke). – [Электр. ресурс]. – URL : https://www.youtube.com/watch?v=oFKlezPu3xg&ab_channel=NealSnow (дата обращения 10.11 2025).

*Shalauova Dana,
Akparova Galiya*

**THE PIANO TRIO *KÖRUGHLY* BY ARMAN ZHAIYM IN THE
PERFORMANCE PRACTICE OF THE «FORTE TRIO» ENSEMBLE**

Шалауова Д.Ж.,

Акпарова Г.Т., кандидат искусствоведения, профессор

**ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО «КОҢҒҒЛЫ» АРМАНА ЖАЙЫМА
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ АНСАМБЛЯ «FORTE TRIO»**

Фортепианное трио в Казахстане формируется в русле становления национальной композиторской школы середины XX века. Первые образцы жанра – сочинения М.Тулебаева, С.Шабельского, К.Кужамьярова, М.Иванова-Сокольского, Т.Базарбаева – ориентированы на классикоромантическую модель европейского трио, что было естественным этапом освоения камерно-ансамблевой традиции. Уже на раннем этапе наблюдается стремление к синтезу европейской формы и национального интонационного мышления: в фактуре, мелодическом построении и ритмической организации возникают элементы, соотносённые с казахскими песенными и инструментальными источниками. В этих произведениях постепенно вырабатываются принципы инструментального тематизма, особенности фактурного взаимодействия и драматургические схемы, ставшие основой дальнейшего развития жанра.

Во второй половине XX века трио получает новое содержание: композиторы М. Мангитаев, Т. Кажғалиев, М. Рахымбаев, Ж. Дастенов и другие композиторы обращаются к национальному интонационному материалу, к образно-символическим мотивам казахской культуры. Это приводит к формированию индивидуальных моделей камерного письма, в которых фольклорная перво-

основа интегрируется в академическую форму. В 1980-1990-е годы жанр обогащается современными техниками, расширенной трактовкой тембра и поисками новых выразительных ресурсов.

На рубеже XX-XXI веков фортепианное трио становится одной из значимых сфер национального камерно-инструментального искусства. Появляется ряд сочинений, ориентированных на профессиональную исполнительскую практику, среди которых выделяется трио для фортепиано, скрипки и виолончели «Көрүғлы» Армана Жайыма – одно из ключевых произведений репертуара ансамбля «Forte Trio». Его анализ позволяет проследить актуальные тенденции развития жанра, специфику обращения к фольклорным архетипам и особенности современной интерпретации.

Творчество казахстанского композитора и пианиста Армана Жайыма представляет значительный интерес для современного музыковедения и исполнительской практики. Его произведения охватывают широкий спектр жанров, включая камерно-ансамблевую музыку, где особенно отчётливо проявляются особенности его индивидуального стиля. Композитор выстраивает свое художественное мышление на синтезе казахского фольклорного интонационного материала и современных композиционных техник, что позволяет рассматривать его творчество как одно из характерных направлений развития отечественной камерной музыки начала XXI века.

Произведение Армана Жайыма «Көрүғлы» стало одним из характерных номеров репертуара ансамбля «Forte Trio». Это сочинение представляет собой современное осмысление образа легендарного героя восточного эпоса, переданного через призму академического камерного исполнительства. Источником вдохновения для создания произведения послужил одноименный күй «Көрүғлы» Даулеткерей.

По словам исследователей «Кероглы» (он же – «Түркмен күйі») Даулеткерей – яркий пример воплощения эпических образов и сюжетов в казахской инструментальной музыке» [2]. В переводе с тюркского «Кероглы» означает «сын слепого». Существует и иной вариант этимологии – «сын, рождённый из могилы». Согласно преданию, мать героя была похоронена беременной, однако ребёнок родился и чудом выжил. Народно-героическое сказание о Кероглы отражает реальные исторические события и является частью огузского эпоса, широко распространённого среди тюркских народов. Күй, посвящённый легендарному образу Кероглы, отличается драматическим складом, широким мелодическим размахом и выразительной моторикой, передающей энергетику героического движения. Характерная для домбровой традиции свободная ритмика, протяжные мелодические линии и орнаментальные интонации придают кюю особую выразительность и драматизм.

Интерпретация этого образа в академическом формате фортепианного трио требует не только технического мастерства, но и глубокого погружения в национальную музыкальную традицию. Произведение было написано Арманом Жайымом в 2004 году, в период его обучения в КНК им. Курмангазы, где он осваивал специальности композиции и фортепиано. Как отмечает композитор в своих воспоминаниях, выбор сонатной формы был не случайным: «Я обратился к сонатной форме, потому что в то время был студентом, и на третьем курсе у нас были требования писать произведения именно в этой

форме» [3]. Таким образом, сочинение сочетает в себе с одной стороны решение учебной задачи, а с другой – внутреннюю художественную мотивацию автора. Кроме того, композитор подчеркивает, что решение написать произведение именно для фортепианного трио также связано с его личным исполнительским опытом: «Во время учёбы я очень много играл произведений для трио как пианист. Наверное, это и подтолкнуло меня к тому, чтобы попробовать себя в этом жанре и как композитор» [4].

При подготовке к публикации сборника камерных сочинений казахстанских композиторов, осуществлявшейся Гульжан Узенбаевой и Сауле Медеубаевой, в него было включено и данное трио. Премьера произведения, состоявшаяся в декабре 2004 года, была исполнена Аскарсом Дюсембаевым (скрипка), Ермеком Курманаевым (виолончель) и Арманом Жайымом (фортепиано). С этого первого исполнения сохранилась концертная запись, позднее выпущенная на диске.

В 2009 году трио было представлено на Первом республиканском конкурсе композиторов «Тәуелсіздік толғауы», где заняло первое место. С тех пор произведение обрело самостоятельную жизнь на сцене. Оно прозвучало на фестивале в Санкт-Петербурге (2014–2015 гг.), а также неоднократно исполнялось как в Казахстане, так и за рубежом (Англия, Швейцария). Такое внимание со стороны исполнителей и публики подтверждает художественную зрелость и эмоциональную глубину сочинения, созданного молодым композитором в самом начале его профессионального пути.

XIV МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ РУССКОГО ИСКУССТВА
«ПЕТЕРБУРГСКАЯ ОСЕНЬ»
Фонд художника М. Шемякина
русская осень 11

21 ноября
КАМЕРНАЯ АССАМБЛЕЯ
ПЕТЕРБУРГСКОЙ ОСЕНИ – 2
СТРУННЫЕ ТРИО

Арман ЖАЙЫМ (Казахстан)
Трио на тему «Көрұғлы»
премьера в Санкт-Петербурге

Людмила-Мария КОШЕВАЯ (Вискоза)
Трио для скрипки, виолончели и фортепиано

Николас АНДРЕЕВ (Санкт-Петербург)
Трио для скрипки, виолончели и фортепиано
премьера

Михаил ЖУРАВЛЕВ (Санкт-Петербург)
Трио памяти В. Гаврилина

скрипка виолончель фортепиано
Паталья АНДРЕЕВА Руслан НАБЕВ Вероника ПИРОЖЕНКО
(скрипка, Россия) (виолончель, Казахстан) (фортепиано, Россия)

НАЧАЛО В 19.00
Художественный руководитель фестиваля Николай Журавлёв

Salle
CORTOT

12 décembre
LES ARTS DE LA MUSIQUE
METZ
en concert
LES CONCERTS DE
METZ 2014

PIERRE FRANCHINI
LA CROIX

Le Trio National de la République du Kazakhstan "Forte Trio"
Timur UMANCHEV piano
Mural NABEKOV violoncelle
Sholpan MANKYIEVA violon

Le Trio National de la République du Kazakhstan est un ensemble musical composé de musiciens kazakhs, lauréats de concours internationaux. Le Trio est sous la haute direction artistique de concert d'Etat «Ak-Kapchag».

L'ensemble est composé de jeunes talents kazakhs de talent, hauts lauréats au concours «Tas Otan» (Patrie), jeunes et diversifiés artistiquement, jouant et interprétant artistiquement la «Forte Trio».

Le répertoire de «Forte Trio» a vu de nombreux ensembles de musique classique, des œuvres occidentales, chinoises et kazakhs, ainsi que la musique traditionnelle kazakhs qui ont une très haute importance dans l'histoire artistique du monde.

«Forte Trio» a grand part dans plusieurs festivals internationaux de musique classique, et il représente le Kazakhstan sur de plus de 400 concerts, ainsi que l'Europe et l'Asie.

FORTE TRIO

MER. 15 DEC. 2014

PROGRAMME

Yaparsai Chanson traditionnelle kazakhs
Arrangement A. Tolykbaev

DEKUSKY
Trio en Sol Majeur

RACHMANNOV
Trio élégiaque n.1 en Sol Mineur

BRAHMS
Trio n.1 en Si Majeur op.8

ZHAYIM
Piano Strongly

Фортепианное трио «Көрұғлы» Армана Жайыма представляет собой обращение к национальному интонационному наследию в рамках академического камерного жанра. Основой произведения является кюй «Көрұғлы» Даулеткерее, который не цитируется буквально, а служит отправной точкой для формирования индивидуальной тематической и драматургической модели. Такое осмысленное включение традиционного материала соответствует авторскому стилю А.Жайыма и способствует расширению выразительных воз-

можностей жанра фортепианного трио. Благодаря этому сочинение привлекает внимание как казахстанских, так и зарубежных исполнителей, предлагая им цельный художественный образ, органично сочетающий национальные и академические принципы музыкального мышления.

Форма произведения представляет собой сонатную форму. Экспозиция включает героическую главную тему, основанную на кюе, и побочную тему, являющуюся её лирическим вариантом. Разработка строится на фрагментации мотивов, секвенциях, усложнении ритмики и усилении фактуры. Реприза возвращает основные темы в трансформированном виде, а кода содержит кульминацию, подчеркивающую эпический характер образа Көрұғлы.

Рассмотрим структурный и исполнительский анализ произведения на примере его интерпретации ансамблем «Forte Trio». В представленном исполнении звучит сокращённая версия сочинения.

Вступление построено по принципу контрастно-составной формы, включающей две части, каждая из которых выполняет самостоятельную образно-тематическую функцию. Начинается лирическим фортепианным звучанием на фоне которого используется открытая струна виолончели создавая эффект бурдона – устойчивого, выдержанного тона, характерного для традиционного звучания кюев, что имитирует игру на кыл-кобызе:



Вторая часть вступления имеет ярко выраженный контрастный характер и отличается вокальной направленностью интонации. Она написана в соль миноре и опирается на тему с обилием форшлагов, усложнённой ритмикой и триольным движением. Свободная метроритмическая организация, насыщенная стопами и триольными группами, формирует ощущение импровизационности и придаёт мелодии восточный колорит. Использование сниженной второй ступени и тяготение к ладовому комплексу, сходному с иранским фригийским ладом, создают изящный интонационный узор, напоминающий протяжный вокальный напев.

Этот интонационно-образный строй может быть сопоставлен с энгіме, сопровождающей исполнение кюя «Кероғлы». В одном из распространённых рассказов о создании произведения говорится о путешествии Даулеткерее в туркменские степи и о его возвращении, когда родственники спрашивали, что он привёз с собой. На это композитор отвечал, что отказался от материальных даров, поскольку главным приобретением для него стало «искусство – ценное и вечное», после чего исполнил кюй «Кер оғлы», созданный под впечатлением от туркменской музыкальной традиции [1, с.50]



Орнаментированные интонации и форшлагги, что требует особого подхода к звукоизвлечению и фразировке. Солист «Forte Trio» М. Джусупов мастерски передает это в своей интерпретации, исполняя вступление мягким звуком. Это особенно ярко выражено в мелкой мелизматике скрипичной партии. В исполнении солиста отчетливо прослеживаются приемы мини-глитсандо и флажолетов, что делает его игру максимально приближенной к народному исполнению:

В композиции активно используются переменные размеры, что нетипично для классической западной традиции и требует от музыкантов особой ритмической гибкости и внимательности – особенно в тех эпизодах, где партия скрипки и виолончели написана в одинаковом мелодическом движении. В таких моментах особенно важны точность интонации и штриховой техники, а также единое дыхание солистов.

Главная партия представляет собой энергичный, моторный, ритмически организованный тематический раздел, в котором композитор имитирует фактуру и интонационные особенности домбрового кюя. Устойчивое остинато и активная артикуляция создают яркий национальный колорит и драматическую экспрессию, подготавливая дальнейшее развитие произведения.

По словам музыковед Г. Кузбаковой «основные темы главной и побочной партий «Трио» получают диалектическое развитие. Гармоническая вертикаль насыщена альтерированными аккордами, многозвучными вертикальными комплексами нетерцовых структуры. Острые диссонирующие звучания придают напряженный тон высказыванию, направленному на воссоздание батальных сцен» [5]. В начале главной партии отчетливо слышны интонационные формулы, восходящие к кюю Даулеткерее «Кероглы». Далее композитор переходит к прямой цитате мелодии, что усиливает связь произведения с первоисточником и подчёркивает его культурно-стилевую основу.

20 *rall.* *Allegro ♩ = 144*

24 *Allegro ♩ = 144* [2] *senza sord.*

Побочная партия не конфликтует с главной и является более лирической по характеру. Побочная партия основана на том же интонационном ядре, но отличается сглаженной орнаментикой и меньшей акцентированностью, что создаёт внутренний контраст в рамках монотематической концепции. Ладовая нестабильность разработки, возникающая за счёт хроматизированных проходящих тонов и модальных смещений, подчёркивает драматический характер центрального раздела.

290 *Andante ♩ = 66*

294 *Andante ♩ = 66*

В разработке музыканты «Forte Trio» подчёркивают контраст между силой, решимостью и внутренним напряжением с одной стороны и лирическими интонациями с другой.

Благодаря точной ансамблевой координации все эпизоды звучат как логическое продолжение единой интонационно-драматургической линии. Характерные для темы героико-эпические мотивы в трактовке трио органично

сочетаются с лирическими фразами: струнные инструменты придают им мягкость и пластичность, тогда как фортепиано выделяет выразительные опорные точки и подчёркивает эмоциональный рельеф.

В разделе разработки реализуется принцип кюя-тартыса, основанный на идее исполнительского состояния. В интерпретации ансамбля «Forte Trio» струнные инструменты ведут активное моторное движение с применением дубль-штриха, что вызывает прямые ассоциации с приёмами домбровой игры в стиле тёкпе и подчёркивает соревновательный характер музыкального развития.

Партия фортепиано вступает с энергичным *martellato*, перехватывая инициативу и вступая со струнными в динамический диалог. Такое чередование фактур воспринимается как своеобразное исполнительское «соревнование», аналогичное состязанию домбристов. Быстрые переборы, чёткая артикуляция и моторная ритмика в исполнении «Forte Trio» формируют эффект подражания домбре, усиливая национально-интонационную выразительность произведения.



Особое внимание в исполнении «Forte Trio» привлекает работа с полиритмией в кульминационных разделах. Струнные сохраняют устойчивое движение в одном метрическом размере, в то время как партия фортепиано разворачивается в другом ритмическом слое. Ансамблю удаётся добиться высокой степени согласованности, благодаря чему полиритмическое расслоение звучит отчётливо, но не дробно, формируя напряжённый драматургический узел.

Значимым элементом интерпретации является и импровизационная свобода, характерная для подхода «Forte Trio». В сольных фрагментах музыканты осознанно ослабляют жёсткость метрической структуры: тактовое деление становится условным, а фразировка приобретает распевность и внутреннюю гибкость. Такое решение приближает музыкальную речь к природе народной импровизации и подчёркивает связь с традиционным повествовательным стилем кюя. Ритмическая организация здесь строится не на строгом пульсе, а на «дыхании» фразы, что является одной из важнейших исполнительских находок ансамбля.

Таким образом, трактовка «Forte Trio» демонстрирует глубокое понимание стилистической природы произведения: сочетание героико-эпического импульса, тонкой лирики, точной ансамблевой координации и гибкой импро-

визационной манеры позволяет ансамблю создать многогранный и выразительный музыкальный образ.

Трио использует расширенные тембровые возможности академического состава для имитации звучания казахских традиционных инструментов. Во вступлении виолончель воспроизводит эффект бурдона, напоминающего тембр кыл-кобыза, за счёт выдержанной открытой струны и мягкого *vibrato*. Скрипичная партия насыщена орнаментальными элементами (форшлаги, минни-глиссандо, флажолеты), имитирующими интонационную гибкость народной мелодики. Фортепиано в ряде эпизодов функционирует как ударный инструмент, поддерживая ритмическую основу композиции и создавая эффект домбровой атаки. Такое сочетание традиционной интонационности и академического тембрового моделирования формирует уникальный звуковой облик произведения.

Произведение предъявляет высокие требования к ансамблевой согласованности. Переменные размеры и полиритмия требуют от исполнителей точного внутреннего пульса и гибкой агогики. Скрипке необходимо выдерживать интонационную чистоту в орнаментальных линиях и передавать пластику традиционного домбрового мелоса. Виолончель играет ключевую роль в создании фактурного фундамента и должна сочетать устойчивость бурдонного звучания с подвижностью аккомпанирующих мотивов. Для пианиста важна способность сочетать массивное ударное звучание (*martellato*, остинато) с прозрачной педализацией в лирических эпизодах. Интерпретация требует не только технической точности, но и глубокого понимания стилевой природы кюя и особенностей казахской инструментальной традиции.

Литература:

1. Жубанов А. Струны столетий. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. 279 с.
2. Жуманова Р., Максимчев Т. Даулеткерей и феномен кюя «Жероглы» //Простор № 4, 2024. – С.154-160 https://zhurnal-prostor.kz/assets/files/2024/2024-04/04-2024_17.pdf?utm_source=chatgpt.com
3. Интервью с Арманом Жайымом 10 апреля 2025 года.
4. Интервью с Арманом Жайымом 12 апреля 2025 года
5. Кузбакова Г. Национальная идея в контексте современной музыкальной культуры Казахстана //Мысль. 08.10.2014. <https://mysl.kazgazeta.kz/news/3694>

Baitenova Saltanat

THE KAZAKH TRADITIONAL MUSIC IN THE WORKS OF FOREIGN RESEARCHERS OF THE 19TH CENTURY

Байтенова С. Н.

КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА В ТРУДАХ ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ XIX СТОЛЕТИЯ

Казахская традиционная музыка представляет собой уникальный феномен кочевой культуры, формировавшийся на протяжении веков в тесной связи с образом жизни, исторической памятью и мировоззрением народа. До начала

XX столетия она практически не являлась объектом специального научного анализа и была известна преимущественно по свидетельствам зарубежных исследователей – русских и европейских ученых, путешественников и музыкантов, оказавшихся в казахской степи в XIX веке. Их труды стали первыми попытками осмыслить музыкальную культуру казахов в рамках научных представлений своего времени и заложили основу для последующего развития этномузыкологических исследований.

Музыкальность казахского народа неизменно вызывала удивление и восхищение у современников. В заметках и исследованиях XIX века неоднократно подчеркивается, что музыка была неотъемлемой частью повседневной жизни степного общества, сопровождая как бытовые, так и обрядовые практики, а также выполняя функции исторического повествования и художественного выражения личного опыта. Для представителей европейской культуры, привыкших к четкому разграничению профессионального и народного искусства, подобная органичность музыкального начала представлялась необычной и во многом трудно объяснимой. В этой связи возникает вопрос о том, каким образом мир казахской музыки был воспринят и интерпретирован исследователями, принадлежавшими к иной культурной и музыкальной традиции, и насколько адекватными оказались их описания. Одним из наиболее значительных трудов, посвященных музыкальной культуре народов Средней Азии, является исследование Августа Эйхгорна. Профессиональный музыкант, скрипач Большого театра, он был приглашен в Ташкент на должность капельмейстера военного оркестра, что обеспечило ему длительное пребывание в регионе и возможность непосредственного знакомства с местными музыкальными традициями. В дальнейшем Эйхгорн принимал участие в работе комиссии по подготовке экспозиции Средней Азии для Политехнической выставки в Москве 1872 года, что способствовало систематизации его наблюдений и придало им научный характер [1].

В процессе своей деятельности Эйхгорн собрал значительную коллекцию народных музыкальных инструментов, которая в настоящее время хранится в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки в Москве. Существенное значение имеет и его труд «Песни и напевы среднеазиатских народов с прочими, касающимися музыки, заметками Августа Эйхгорна», в котором первая часть, озаглавленная «Киргизы», посвящена казахской музыке в соответствии с терминологией эпохи. В этом исследовании автор предпринял попытку зафиксировать и систематизировать мелодический материал, описать особенности музыкального строя и ритмики, а также обозначить место музыки в социальной и культурной жизни казахского общества. Несмотря на то что интерпретации Эйхгорна, как и других зарубежных исследователей XIX века, во многом опирались на европейскую музыкально-теоретическую систему и не всегда могли адекватно передать специфику кочевого музыкального мышления, его труд остается важным источником для изучения истории восприятия казахской традиционной музыки. Анализ подобных работ позволяет не только реконструировать ранний этап ее научного осмысления, но и критически переоценить взгляды зарубежных авторов, рассматривая их в контексте культурных и методологических ограничений своего времени.

В своих наблюдениях Эйхгорн подчеркивал исключительную музыкальную одаренность казахов, рассматривая музыку как естественное и неотделимое свойство их природы и образа жизни. Особое внимание Эйхгорн уделял отличиям казахской музыкальной традиции от музыкальных практик других народов Средней Азии. Он рассматривал казахскую песенную и инструментальную музыку как обладающую более выраженной эмоциональной глубиной, искренностью и внутренней цельностью, связывая эти качества с особенностями национального художественного мышления. В его трактовке казахская музыка выделялась благородством интонации и теплотой содержания, что позволяло ему говорить о ее особом месте среди региональных музыкальных культур. В дальнейшем Эйхгорн подробно описывал казахские народные музыкальные инструменты, уделяя внимание их строю, звукоизвлечению, аппликатуре и исполнительским приемам. Значительное место в его исследовании занимают рассуждения о роли импровизации как важнейшего принципа музыкального творчества, а также о соотношении инструментальной и вокальной традиций в системе казахской культуры. В целом, несмотря на методологические ограничения своего времени, Эйхгорну удалось достаточно точно зафиксировать и охарактеризовать ряд существенных особенностей казахской традиционной музыки, что позволяет рассматривать его труд как один из наиболее ценных ранних источников по данной теме [1].

Французский путешественник Гийом Капо в своих наблюдениях представлял казахов как народ, тесно связанный с природной средой и кочевым образом жизни. Он обращал внимание на особую роль лошади как постоянного спутника и помощника человека степи, на подвижность быта, в котором перекочевки и известия из других аулов становились важной частью повседневного существования. По его описаниям, хозяйственная деятельность казахов была неразрывно связана с охраной стад, тогда как духовную сферу наполняли музыка степных певцов и повествования путешественников, пользовавшиеся особым интересом и любовью слушателей. В целом Капо характеризовал казахов как открытых, преданных и располагающих к себе людей, высоко оценивая их человеческие качества и рассматривая их как одну из наиболее привлекательных культур Востока [2].

Появление французских путешественников и инженеров в Казахстане во второй половине XIX века было обусловлено как общим ростом интереса Западной Европы к восточным культурам, так и конкретными политико-экономическими проектами Российской империи. Усиление ориенталистских исследований нашло выражение, в частности, в проведении в 1873 году в Париже Первого Международного конгресса востоковедов, что способствовало активизации научных и путешественных экспедиций в страны Востока. Существенную роль сыграли и планы строительства железнодорожной магистрали в Туркестане, которая должна была связать Европу и Азию и рассматривалась как масштабный инфраструктурный проект международного значения.

Идея создания трансконтинентального железнодорожного сообщения вызвала живой отклик среди французских инженеров и общественных деятелей. Поддержку проекту оказывали и крупные фигуры инженерной мысли XIX века, включая Фердинанда де Лессепа, широко известного как инициа-

тора строительства Суэцкого канала. Интерес к региону усиливался не только на уровне государственных и технических инициатив, но и в культурном пространстве.

Путевые очерки и дневники европейских путешественников, посетивших Восток, регулярно публиковались в изданиях Парижского географического общества и пользовались широкой читательской популярностью. Казахская степь также вошла в круг этих описаний. Известно, что Александр Дюма-старший, побывав в степных районах, делился своими впечатлениями о жизни кочевников в путевых заметках, адресованных французской публике. В художественной литературе интерес к региону отразился, в частности, в романе Жюль Верна «Клодиус Бомбарнак», где путешествие по Туркестанской железной дороге становится фоном для увлекательного повествования и одновременно средством знакомства читателя с пространством и культурой Центральной Азии.

Наиболее содержательные и развернутые свидетельства о жизни казахов XIX века оставили Гийом Капо и Габриэль Бонвало, совершившие в 1886 году продолжительное и сложное путешествие из Парижа в Тонкин через территорию Туркестана. Их путевые записи отличаются вниманием к повседневной культуре и духовной жизни местного населения, в том числе к музыкальной традиции, которая произвела на путешественников особенно сильное впечатление.

Странствуя по территории Казахстана, Капо и Бонвало отмечали высокий уровень развития музыкального слуха и исполнительских навыков у казахов. По их наблюдениям, среди представителей народа было широко распространено умение свободно импровизировать, сопровождать пение инструментальной игрой, а также владеть развитой вокальной техникой. Музыкальное творчество рассматривалось ими не как занятие узкого круга профессионалов, а как естественная и повсеместная форма художественного самовыражения [2, 3].

Особое место в их описаниях занимает идея глубокой связи характера казахской музыки с природной средой степи. Путешественники усматривали истоки музыкального ритма и темпа в движении животных, прежде всего лошади и верблюда, сопровождавших кочевой быт. Протяженность мелодических линий они связывали с пространственной открытостью степного ландшафта, а богатство динамических оттенков и нюансов исполнения – с воздействием природных явлений, таких как ветер и колыхание трав. При этом подчеркивалось, что выразительность пения возникала естественно, без стремления к внешнему эффекту, и основывалась на внутреннем чувстве меры и художественной интуиции исполнителя.

Во второй половине XIX века количество работ, посвященных казахской музыкальной культуре, постепенно увеличивается. В трудах А. Левшина, Р. Пфеннинга, А. Ивановского и других исследователей предпринимались попытки более систематического описания музыкальной традиции. Хотя эти исследования не дают целостного представления о путях развития казахской музыки, они содержат ценный фактический материал, включающий сведения о народных музыкальных инструментах, социально-бытовых условиях музицирования, фиксацию мелодий, а также рассказы о выдающихся исполните-

лях. Совокупность подобных наблюдений сыграла важную роль в формировании научного интереса к казахской традиционной музыке и подготовила почву для последующих профессиональных этномузыкологических исследований [2].

В условиях возраставшего интереса российского и европейского общества к культуре Востока обращение композиторов XIX века к национальному фольклору становится вполне закономерным явлением. Восточные музыкальные темы и интонации воспринимались как источник обновления художественного языка и как средство расширения выразительных возможностей академической музыки. В этом контексте казахский музыкальный материал также начинает привлекать внимание профессиональных композиторов, прежде всего тех, чья судьба или служебная деятельность была связана с пограничными и восточными регионами Российской империи.

Одним из первых композиторов, обратившихся к казахскому фольклору, стал Александр Алябьев. Во время непродолжительного пребывания в ссылке в Оренбурге в 1833–1835 годах он проявил живой интерес к музыкальной культуре народов региона. Итогом этих наблюдений стал сборник «Азиатские песни», в который вошли обработки и стилизации народных мелодий, а также опыт переложения казахского музыкального материала для профессионального исполнения. Помимо этого, Алябьев создал обработку одной из казахских народных мелодий, стремясь сохранить ее интонационные особенности в рамках европейской композиторской техники [4].

Существует предположение, что данное произведение было исполнено Уральским военным духовым оркестром. Известно, что в конце 1834 года Алябьев прибыл в губернский центр Уральск с целью организации оркестра и проведения первого концерта, что позволяет рассматривать это событие как один из ранних примеров включения казахского фольклорного материала в концертную практику академической музыки. Таким образом, обращение Алябьева к казахской мелодике можно рассматривать не только как частный эпизод его творческой биографии, но и как важный этап в истории художественного освоения казахской музыкальной традиции в профессиональной композиторской среде XIX века.

Примечательно, что звучание казахской музыки в восприятии русских и европейских слушателей неизменно вызывало ассоциации со степным пространством. Подобное восприятие отчетливо проявляется и в откликах на музыкальные вечера, посвященные казахской музыке. Так, в одном из сообщений «Тургайской газеты», посвященном выступлению на музыкальном вечере русского этнографа С. Рыбакова, подчеркивалось, что исполнителям удалось с большой точностью и выразительностью передать интонационные и ритмические особенности зафиксированных им степных мелодий. Особое впечатление производило звучание домбры, которое ассоциировалось с безграничностью степного простора благодаря свободному «пению» инструмента, пластичности интонаций, чередованию высотных уровней и подвижным переходам между низким и высоким регистрами. Эти особенности исполнения воспринимались слушателями как музыкальное воплощение самого пространства степи и ее внутреннего ритма [2].

Рассмотрение трудов зарубежных исследователей XIX столетия, посвященных казахской традиционной музыке, позволяет сделать вывод о значимости этих источников для истории ее научного осмысления. Несмотря на фрагментарность, субъективность и методологические ограничения эпохи, именно наблюдения русских и европейских ученых, путешественников, этнографов и музыкантов стали первым систематическим опытом фиксации музыкальной культуры казахов. Их записи, описания и интерпретации сохранили для последующих поколений представления о живой традиции, существовавшей в условиях кочевого образа жизни и не ориентированной на письменную фиксацию.

Анализ этих материалов показывает, что зарубежные авторы, как правило, обращали внимание на органичную связь казахской музыки с природной средой степи, социальной структурой и повседневным бытом. Музыка воспринималась ими не как изолированное художественное явление, а как важнейший способ выражения коллективного опыта, исторической памяти и мировоззрения народа. Особо подчеркивались развитость музыкального слуха, импровизационное начало и высокий уровень исполнительского мастерства, что способствовало пересмотру устоявшихся представлений о «простоте» и «примитивности» народной музыкальной культуры. В то же время исследования XIX века неизбежно отражали европейскую систему ценностей и научных координат своего времени. Казахская музыка нередко оценивалась через призму сравнений с академической традицией, а ее художественные достоинства объяснялись категориями, заимствованными из западной музыкальной эстетики. Это обстоятельство требует современного критического подхода к данным источникам, предполагающего учет культурного контекста и специфики кочевого музыкального мышления. В целом труды зарубежных исследователей XIX столетия сыграли важную роль в формировании интереса к казахской традиционной музыке и подготовили почву для развития профессиональной этномузыкологии в XX веке. Их наследие остается ценным не только как документальное свидетельство ушедшей эпохи, но и как материал для переосмысления путей взаимодействия европейской науки с музыкальными культурами Востока.

Литература:

1. Джани-заде, Т.М. Музыкальная культура Русского Туркестана (по материалам музыкально-этнографического собрания Августа Эйхгорна, военного капельмейстера в Ташкенте (1870–1883 гг.): каталог-исследование. М.: ВМОМК им. М.И. Глинки, 2013. – 336 с.
2. Ермакович, Б. Г. У истоков казахского музыкознания: по материалам русских ученых XIX в. / Б. Г. Ермакович. Алма-Ата: Наука, 1987. – 176 с.
3. Мулдахметова Ж. И., Естемесова С. С., Умирбекова Р. У. Описание песенно-поэтического искусства казахского народа в наследии дореволюционных российских исследователей в середине XIX века. Шымкент–Кайсеры: Южно-Казахстанский университет им. М. Ауэзова, Эрджееский гос. Ун-т. Казахстан. 2022. – 26 с.
4. Хавторин Б. П. Оренбург: Издательство Оренбургского государственного института искусств, 2001. – 71 с.

*Gabitov Dautlet,
Akparova Galiya*
REPERTOIRE POLICY OF KAZAKHSTAN'S CHAMBER ORCHESTRAS

*Габитов Д.Г.,
Акпарова Г.Т., кандидат искусствоведения, профессор*
**РЕПЕРТУАРНАЯ ПОЛИТИКА
КАМЕРНЫХ ОРКЕСТРОВ КАЗАХСТАНА**

Камерное оркестровое исполнительство занимает важное место в музыкальной культуре. Камерные оркестры выступают как особая форма академического исполнительства, позволяющая гибко сочетать традиции европейской классической школы, национальное музыкальное наследие и современные художественные тенденции. Репертуарная политика камерных оркестров отражает не только эстетические взгляды художественного руководства, но и более широкие процессы культурной политики, образовательные задачи и запросы аудитории. Целью настоящей статьи является выявление основных принципов репертуарной политики камерных оркестров Казахстана в контексте образовательных, культурных и социокультурных факторов, а также анализ их трансформации в современных условиях.

Формирование камерных оркестров в Казахстане связано с развитием профессионального музыкального образования во второй половине XX века. Одним из первых коллективов в Казахстане является камерный оркестр Казахской государственной консерватории (ныне – Казахская Национальная консерватория имени Курмангазы), который был создан по образцу московского камерного оркестра под руководством Рудольфа Баршай.

Репертуар коллектива был ориентирован на западноевропейскую, русскую и советскую классику. В него входят произведения И.С. Баха, А. Вивальди, В. А. Моцарта, П.И. Чайковского, а также сочинения казахстанских композиторов Т. Кажалиева, А. Серкебаева, Г. Жубановой и других. Как отмечает доцент кафедры струнных инструментов КНК имени Курмангазы Н.Е. Сагимбаев «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина впервые была исполнена в Казахстане именно этим студенческим коллективом с привлечением ударных инструментов [3]. Реализация данного проекта позволила существенно расширить жанровые и инструментальные возможности камерного ансамбля и стала значимым этапом в профессиональном росте исполнителей.

Репертуарная политика коллектива, функционировавшего при консерватории, определялась рядом объективных факторов. Во-первых, образовательными задачами: в условиях студенческого ансамбля произведения западноевропейской и русской классики служили основой формирования профессиональной школы, способствуя развитию ансамблевого мышления, стиливого чутья и исполнительской техники. Во-вторых, принципом преемственности академических традиций: обращение к творчеству И.С. Баха, А. Вивальди, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена и других композиторов свидетельствовало о включенности коллектива в общеевропейскую оркестровую культуру и соответствии устоявшимся канонам академического исполнительства. В-третьих, задачами поддержки национальной композиторской школы: исполнение про-

изведений казахстанских авторов было направлено на развитие и актуализацию отечественного камерно-оркестрового репертуара. Оркестр получил признание в республике и гастролировал за рубежом. Из прессы: «Студенческий симфонический оркестр Казахской национальной консерватории им. Курмангазы – легендарный коллектив, чей профессиональный уровень признан на всех континентах. Начиная с 2005 года постоянный участник престижнейших международных фестивалей. Большой резонанс получили гастрольные туры по Германии (2010г., 2008 г.), по крупнейшим городам США (2009 г.), по культурным центрам Италии (2007г.), концерт в Барбикан холле (г. Лондон, 2006г.). Везде оркестру сопутствует неизменный успех, восторженные отзывы прессы, овации публики» [2].

Одним из первых профессиональных коллективов стал Казахский камерный оркестр телевидения и радио, созданный в 1964 году. Его деятельность была направлена на популяризацию академической музыки посредством радио и телевизионных трансляций. В репертуаре оркестра присутствовали произведения западноевропейской классики, сочинения советских и казахских композиторов, а также оркестровые обработки народных мелодий.



Рис. 1. Афиши концертов

В последующие десятилетия камерные оркестры стали активно развиваться при филармониях, театрах и учебных заведениях. Существенную роль сыграло создание оркестра «Камерата Казахстана», который стал одним из ведущих камерных коллективов страны. Репертуар этого оркестра отличается стилевым разнообразием и включает произведения эпохи барокко, классицизма, романтизма, а также сочинения современных композиторов и национальные музыкальные темы.

Репертуарная политика камерных оркестров Казахстана основывается на нескольких устойчивых направлениях. Прежде всего это обращение к мировой классической традиции. В концертных программах регулярно звучат про-

изведения Иоганна Себастьяна Баха, Антонио Вивальди, Георга Фридриха Генделя, Вольфганга Амадея Моцарта, Йозефа Гайдна. Эти сочинения формируют основу академического репертуара и являются важным элементом профессиональной подготовки музыкантов.

Наряду с классическим наследием значительное место занимает национальная музыка. Камерные оркестры Казахстана активно включают в свои программы произведения казахстанских композиторов и оркестровые обработки традиционных кюев. Музыка Курмангазы, Даулеткереев, Нургисы Тлендиева, в камерно-оркестровом звучании приобретает новые художественные краски и позволяет представить национальное музыкальное наследие в современном контексте.

Современный этап развития камерных оркестров характеризуется расширением жанровых границ репертуара. В концертные программы включаются произведения современных академических композиторов, музыка к кинофильмам, а также популярные классические миниатюры. Подобная репертуарная стратегия направлена на привлечение широкой аудитории и обновление форм концертной деятельности. Камерные оркестры стремятся сочетать доступность и художественную глубину.

Особое место в репертуарной политике занимает международная деятельность камерных оркестров Казахстана. Во время гастролей за рубежом коллективы формируют программы, сочетающие мировую классику и национальную музыку. Такой подход позволяет представить казахстанскую музыкальную культуру в контексте мировой традиции и способствует культурному диалогу. Исполнение произведений А. Вивальди, Э. Элгара, Д. Россини наряду с казахскими народными произведениями стало характерной чертой гастрольных программ.

Решающую роль в формировании репертуара играет дирижер и художественный руководитель коллектива. Именно они определяют концепцию концертного сезона, отбирают произведения и выстраивают художественную логику программ. В условиях камерного состава особенно важно учитывать выразительные возможности каждого инструмента и целостность музыкального замысла.

Репертуарная политика ансамбля «Игеру», по свидетельству его художественного руководителя С. Байтерекова, формируется на основе многоуровневой системы отбора, предполагающей последовательное прохождение ряда «фильтров» [1]. Первичным фактором является инструментальный состав коллектива, ограниченный струнным квартетом, двумя духовыми инструментами и фортепиано, что автоматически исключает произведения, требующие иного инструментария. Данный критерий определяет исходный круг сочинений и задаёт рамки дальнейшего отбора.

Второй уровень связан с балансом инструментальных конфигураций внутри концертной программы. При формировании программы учитывается равномерное распределение ансамблевых составов, что исключает диспропорции между крупными камерными формами и сочинениями для солирующих инструментов. Тем самым достигается структурная целостность концертного высказывания.

Существенным фактором является хронометраж концерта, который, исходя из эмпирического опыта ансамбля, ограничивается 65–70 минутами. Такой временной формат рассматривается как оптимальный для восприятия современной академической музыки в условиях культурной среды, где традиции *contemporary music* не имеют длительной истории. Превышение указанного временного предела, по мнению руководителя коллектива, сопряжено с риском аудиального перенасыщения слушателя.

Следующий уровень отбора связан с эстетическими параметрами репертуара. Ансамбль ориентируется преимущественно на умеренно радикальные направления современной академической музыки, избегая крайних форм перформативного искусства, музыкального театра и наиболее радикальных языковых моделей новейшего времени. Такой подход обусловлен как особенностями локального культурного контекста, так и задачами поэтапного формирования слушательского опыта.

Отдельное внимание уделяется распределению исполнительской нагрузки внутри ансамбля. При составлении программы учитывается необходимость сохранения физического и психоэмоционального ресурса музыкантов, поскольку современная музыка предполагает высокий уровень технического и когнитивного напряжения. В этой связи исключаются программы, в которых отдельные исполнители задействованы в большинстве произведений.

Завершающим фактором является доступность нотного материала. Все исполняемые сочинения приобретаются ансамблем легально, что в ряде случаев ограничивает выбор репертуара и исключает произведения, требующие значительных финансовых затрат. Совокупность перечисленных критериев формирует целостную и прагматически выверенную модель репертуарной политики ансамбля «Egeru».

В европейском культурном контексте посещение концерта чаще воспринимается как участие в значимом художественном событии, где приоритетное значение имеют качество исполнительства, стилистическая точность и историко-культурная ценность репертуара. Аудитория в большей степени подготовлена к восприятию камерных форм, современной академической музыки и экспериментальных практик, демонстрируя способность к длительной концентрации внимания, интерес к нюансам музыкального языка и готовность к сложным по структуре и хронометражу программам.

В казахстанском музыкально-культурном пространстве преобладает иная модель слушательского восприятия, в которой концерт зачастую ориентирован на эмоциональное воздействие и развлекательную функцию. Для значительной части аудитории более важными оказываются узнаваемость музыкального материала, выразительность исполнения и визуальная составляющая сценического действия. Современная и авангардная музыка нередко воспринимается с осторожностью, а продолжительные камерные программы требуют дополнительной адаптации слушательского опыта. В условиях продолжающегося формирования института академического слушания процесс восприятия музыки как интеллектуального и эстетического феномена развивается постепенно.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что репертуарная политика камерных оркестров Казахстана формируется на пересечении

образовательных, культурных и прагматических факторов. С одной стороны, она опирается на устойчивую академическую традицию, представленную западноевропейской и русской классикой, с другой – направлена на развитие и актуализацию национального музыкального наследия и современной композиторской практики.

Особую значимость в этом процессе приобретает фигура художественного руководителя, определяющего концептуальные и эстетические параметры репертуара. На примере ансамбля «Игеру» прослеживается модель многоуровневого отбора репертуара, учитывающая инструментальный состав, хронометраж, стилевые ограничения, исполнительскую нагрузку и доступность нотного материала. Подобный подход свидетельствует о формировании в Казахстане профессионально выверенной репертуарной политики, ориентированной на долгосрочное развитие камерно-оркестрового исполнительства и подготовку аудитории к восприятию современной академической музыки.

Литература:

1. Байтереков С. Интервью / беседу провёл Д. Габитов. – 5 октября 2024 г. – Неопубликованный материал.
2. Гастроли студенческого симфонического оркестра Казахской национальной консерватории им.Курмангазы. Караван от 16 Марта 2011. <https://www.caravan.kz/news/gastroli-studencheskogo-simfonicheskogo-orkestra-kazakhskoj-nacionalnoj-konservatorii-imkurmangazy-6815/>
3. Сагимбаев Н. Интервью / беседу провёл Д. Габитов. – 30 сентября 2024 г. – Неопубликованный материал.

Zhakayev ZH.

**TIMBRE AND HARMONIC FUNCTION OF THE FRENCH HORN
IN ORCHESTRAL PRACTICE OF THE 18th CENTURY**

Жакаев Ж.Қ.

**ТЕМБРОВАЯ И ГАРМОНИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ВАЛТОРНЫ
В ОРКЕСТРОВОЙ ПРАКТИКЕ XVIII ВЕКА**

Валторна занимает особое место в системе оркестровых тембров XVIII века. Она является одним из ключевых инструментов, формирующих как гармоническую основу и выразительно-колористический облик классического оркестра. В период становления симфонизма и кристаллизации оркестровой партитуры валторна прошла путь от сигнально-функционального инструмента охотничьего происхождения к важному элементу гармонического и тембрового мышления композиторов венской классической школы.

Несмотря на активное использование валторны в симфонической и оперной практике XVIII века, её роль в оркестре долгое время рассматривалась ограниченно. Чаще всего она анализировалась в рамках историко-инструментоведческих или исполнительских исследований. Лишь в сравнительно недавних работах внимание было обращено на многоаспектность функций валторны. Она стала рассматриваться и как носитель специфическо-

го тембрового символизма, и как гармоническое связующее звено между оркестровыми группами. Существенный вклад в осмысление этих процессов внесли диссертационные исследования и статьи, посвящённые валторне в музыке венских классиков и эволюции её оркестровой партии в XVIII–XIX веках [1–5].

В диссертации А. Ф. Вдова валторна рассматривается не только как исторически обусловленный инструмент. Она предстает активным участником формообразующих и гармонических процессов в симфониях и операх Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена. Автор подчёркивает двойственную природу валторны XVIII века. С одной стороны, её натуральный строй и ограниченный звуковысотный материал определяют устойчивые гармонические функции, прежде всего опору на тонику и доминанту. С другой стороны, именно эти ограничения способствуют формированию характерного тембрового амплуа. Оно связано с образами пространственности, героики и пасторальности [2].

В ряде диссертационных работ, посвящённых эволюции симфонической партитуры, валторна осмысливается как инструмент «переходной зоны». Партия валторны нередко выполняет функцию гармонического каркаса, при этом сохраняя выразительную самостоятельность за счёт тембровой окраски и регистрового положения. Это особенно заметно в оркестровой практике XVIII века, когда композиторы активно используют валторну для расширения гармонического пространства [5].

Диссертация Фурукина А. В. «Натуральная валторна: история, теория, исполнительская практика» посвящена историческому и исполнительскому анализу натуральной валторны, с особым акцентом на её роль в оркестровой практике XVII–XVIII веков [5]. В работе рассматривается эволюцию инструмента от охотничьего сигнального рога до полноценного оркестрового инструмента, особенности его звукоряда, технические ограничения и гармоническую функцию. На основе историко-теоретического анализа Фурукина становится очевидным, что особенности конструкции натуральной валторны напрямую определяют её роль в оркестре XVIII века. В частности, ограниченный звуковысотный ряд и строение инструмента, сформировавшегося на основе охотничьего рога, оказывали решающее влияние на гармоническую и тембровую функцию валторны, формируя специфику её оркестрового использования.

Оркестровая функция валторны в XVIII веке напрямую связана с особенностями её конструкции и происхождения. Натуральная валторна, сформировавшаяся на основе охотничьего рога, сохраняла ограниченный звуковысотный ряд. Он был обусловлен натуральным обертоновым строем и сменой кронов. Это обстоятельство оказывало решающее влияние как на гармоническую, так и на тембровую роль инструмента в оркестре.

В ранней оркестровой практике валторна прежде всего выполняла сигнальные и колористические функции. Её тембр ассоциировался с открытым пространством, охотой и природной стихией. Постепенно эти ассоциации закрепились в музыкальном языке и стали устойчивыми выразительными клише. Вместе с тем расширялась и сфера применения инструмента: валторна всё активнее включалась в гармоническую ткань оркестра.

К середине XVIII века валторна заняла прочное место в составе симфонического оркестра. Чаще всего она использовалась в паре, что позволяло композиторам опираться на устойчивые интервальные сочетания натурального звукоряда. В оркестровой практике венских классиков валторны регулярно выполняют функции гармонической опоры, которые подчёркивают тонические и доминантовые соотношения и усиливают кадансовые зоны.

Ограниченность звуковысотного материала не рассматривалась композиторами как недостаток. Напротив, она способствовала формированию чёткой функциональной специализации инструмента. Валторна часто используется для заполнения срединного регистра. Именно в этом регистре её тембр отличается мягкостью и благородством, благодаря чему инструмент органично связывает струнную и деревянно-духовую группы.

Как отмечается в диссертационных исследованиях, посвящённых оркестровой практике XVIII века, валторна нередко выполняет роль темброво-гармонического посредника. Она не дублирует полностью партии других инструментов, но усиливает гармоническую вертикаль, одновременно окрашивая её специфическим тембром. Такая функция особенно характерна для симфоний Гайдна и Моцарта [1].

Постепенно в оркестровом письме усиливается индивидуализация партии валторны. Инструмент начинает участвовать не только в поддержке гармонии, но и в тематическом развитии. Однако даже в этих случаях его тембровая природа остаётся тесно связанной с гармонической функцией. Валторна редко выходит за пределы устойчивых ступеней лада. Это подчёркивает её роль как стабилизирующего элемента оркестровой фактуры.

В оркестровом письме раннего Йозефа Гайдна медные духовые инструменты играют важную, но строго регламентированную роль. Как показано в диссертации А. К. Демидовой, их использование подчинено задаче структурной и гармонической организации симфонической ткани [3]. В этом контексте валторна занимает особое положение, отличное от других медных духовых.

В ранних симфониях Гайдна медная группа представлена, как правило, валторнами и трубами. Однако их функции существенно различаются. Трубы используются эпизодически и связаны прежде всего с торжественными или репрезентативными образами. Валторны же включаются в оркестровую фактуру значительно более последовательно. Это делает их важным элементом повседневного симфонического письма.

Демидова подчёркивает, что валторна в раннем оркестре Гайдна редко выступает как самостоятельный тембровый солист. Её партия чаще встроена в общую гармоническую вертикаль. Валторны поддерживают устойчивые ступени лада и усиливают кадансовые зоны. Таким образом, инструмент выполняет функцию гармонической опоры, особенно в *tutti*-эпизодах.

Конструктивные особенности натурального валторны определяют характер её оркестрового применения. Ограниченный набор звуков натурального ряда не препятствует активному использованию инструмента. Напротив, Гайдн сознательно опирается на эти ограничения. Валторна закрепляется за функциями тоники и доминанты, что придаёт звучанию оркестра устойчивость и ясность. Это особенно заметно в ранних симфониях, где гармоническая простота сочетается с чёткой фактурной организацией.

Важной особенностью оркестрового письма Гайдна является регистровая роль валторн. Они, как правило, располагаются в среднем регистре. Это позволяет им соединять струнную группу с верхними голосами деревянных духовых. По наблюдению Демидовой, именно валторны часто выполняют функцию «скрепляющего слоя» оркестровой ткани. Их тембр не выдвигается на первый план, но заметно влияет на общее звучание [3].

Концерты для валторны В. А. Моцарта занимают особое место в репертуаре инструмента XVIII века. В них валторна выступает не только как солирующий инструмент, но и как носитель специфического темброво-гармонического мышления эпохи. Важную роль в этом процессе играют каденции. Именно в каденциях наиболее отчётливо проявляются как выразительные возможности инструмента, так и пределы, заданные его натуральной природой.

В статье Г. А. Прибылова каденции рассматриваются как смысловые и концептуальные элементы формы, а не как произвольные виртуозные вставки [4]. Автор подчёркивает, что в концертах Моцарта каденция сохраняет тесную связь с тематическим и гармоническим развитием произведения. Это особенно важно для валторны, чья партия изначально ограничена натуральным звуковым рядом. Каденция становится пространством, в котором эти ограничения осмысливаются художественно.

Гармоническая функция валторны в каденциях проявляется прежде всего через опору на устойчивые ступени лада. Моцарт избегает чрезмерного хроматизма и резких модуляционных сдвигов. Вместо этого он использует каденцию как средство подтверждения тонального центра. Валторна акцентирует тонические и доминантовые соотношения, тем самым закрепляя гармоническую структуру формы. Одновременно каденции подчёркивают тембровую специфику инструмента. В них часто используется средний и верхний регистр, в котором натуральная валторна звучит наиболее ясно и открыто. Это усиливает эффект пространственности и благородства звучания. По наблюдениям Прибылова, тембр валторны в каденциях приобретает особую смысловую нагрузку. Он становится носителем не только виртуозности, но и определённого эстетического идеала, связанного с классической уравновешенностью и ясностью [4].

Важно отметить, что каденции в концертах Моцарта не противопоставляются оркестровой ткани. Напротив, они сохраняют внутреннюю связь с оркестровым контекстом. Гармонические формулы, использованные в каденции, подготавливают возвращение *tutti* и логично вписываются в общую драматургию. Таким образом, солирующая валторна продолжает выполнять стабилизирующую гармоническую функцию даже в момент максимальной индивидуализации.

С точки зрения темброво-гармонической организации каденции можно рассматривать как концентрированное выражение оркестровой роли валторны XVIII века. В них соединяются её устойчивые гармонические функции и ярко выраженная тембровая идентичность. Это подтверждает вывод о том, что валторна в классическом оркестре мыслится не только как оркестровый или сольный инструмент, но как особый носитель гармонического и тембрового равновесия.

В оркестровой музыке Людвига ван Бетховена валторна сохраняет традиционные функции гармонической опоры, но её участие обретает новые измерения. Уже в первых симфониях композитор активно включает валторны в оркестровую ткань, делая их не просто фоном для струнных, а важным гармоническим элементом. В Симфонии № 1 партия валторн поддерживает тонические и доминантовые позиции, усиливая структуру классической оркестровки и создавая плотный звуковой фундамент, даже когда основная тема развивается в струнной группе [5].

Более сложное использование валторн проявляется в Симфонии № 3 «Героическая», где основной мотивационный материал вводится в начале движения не только струнными, но затем подтверждается тембром валторн. В этой симфонии валторны способствуют формированию героического характера темы, органично вплетаясь в драматургию произведения. Такое включение показывает, что Бетховен уже не рассматривает валторну только как «гармоническое заполнение», но как участника тематического развития.

В Пятой симфонии вводные фразы валторн в побочной партии первой части выступают не просто как дополнение, а как инструмент, усиливающий контраст основных образов. Валторны выступают после развития первоначального мотива, помогая связать его с последующим лирическим материалом. Их звучание создаёт мост между угловатым героическим материалом и более мягкими, песенно окрашенными эпизодами.

Особое внимание Бетховен уделяет также среднему регистру валторн, который становится характерным для оркестровой текстуры его симфоний. В этом регистре валторны обеспечивают плотную гармоническую основу, часто выступая в тесной связи с деревянными духами. Такой способ оркестровки помогает выстроить плотный диалог между различными группами инструментов, сохраняя ясность и постоянство гармонического движения.

Кроме симфоний, важно упомянуть, что Бетховен писал для валторны и камерно-инструментальную музыку. Одним из ярких примеров является Соната для валторны и фортепиано F-dur, Op. 17, созданная в 1800 году. В этой сонате композитор не только использует инструмент в сольном ключе, но и экспериментирует с его тембровыми возможностями в камерном контексте.

Анализ оркестровой практики XVIII века показывает, что валторна XVIII века выполняла двойственную функцию. С одной стороны, она была гармоническим «скрепляющим» элементом оркестровой фактуры. С другой стороны, важным носителем тембровой индивидуальности. Ограничения натурального инструмента не препятствовали её выразительности, а наоборот, способствовали формированию характерного тембрового амплуа и устойчивых гармонических функций. Валторна в этот период уже не была просто «фоновой» частью оркестра, а становилась инструментом, с помощью которого композитор мог воздействовать на гармоническую структуру и тембровую окраску произведения. Эволюция оркестровой роли валторны в XVIII веке отражает постепенное усложнение оркестрового письма: от гармонической поддержки к самостоятельной тембровой выразительности, что подготовило почву для более активного и драматически насыщенного использования инструмента в музыке начала XIX века.

Литература:

1. Беленов Л. Д. Партия валторны в контексте эволюции симфонической партитуры XVIII–XX веков: докт. дисс. – Санкт-Петербург, 2017. – 310 с.
2. Вдов А. Ф. Валторна в музыке композиторов венской классической школы: дисс. ... канд. иск. – Казань, 2019. – 198 с.
3. Демидова А. К. Оркестровое письмо раннего Гайдна (на материале симфоний 1757–1774 годов): дисс. ... канд. иск. – Москва, 2014. – 356 с.
4. Прибылов Г. А. Заключительная каденция на рубеже XVIII XIX веков: к началу истории [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/zaklyuchitelnaya-kadentsiya-na-rubezhe-xviii-xix-vekov-k-nachalu-istorii>
5. Фурукин А. В. Натуральная валторна: история, теория, исполнительская практика: дисс. ... канд. иск. – Москва, 2018. – 245 с.

Kerimova Mariyam,

Akparova Galiya

**VIRTUOSO VIOLIN FANTASIES ON THEMES FROM CHARLES
GOUNOD'S OPERA «FAUST»: INTERPRETATION
OF THE FAUSTIAN MYTH**

Керимова М.А.,

Акпарова Г.Т., кандидат искусствоведения, профессор

**ВИРТУОЗНЫЕ СКРИПИЧНЫЕ ФАНТАЗИИ НА ТЕМЫ ОПЕРЫ
Ш. ГУНО «ФАУСТ»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФАУСТОВСКОГО МИФА**

Фаустовская тема занимает особое место в европейской художественной культуре как один из универсальных мифов, воплощающих конфликт личности с миром, пределы человеческого познания и трагическое противоречие между духовными устремлениями и земными страстями. Музыкальное осмысление образа Фауста в XIX веке связано прежде всего с оперой Шарля Гуно «Фауст» (1859), которая стала одним из самых популярных произведений своего времени и источником многочисленных инструментальных переделок и парафраз.

В скрипичном искусстве фаустовская тема приобрела особую значимость. Скрипка, обладающая вокальной природой звучания, широчайшим динамическим диапазоном и виртуозным потенциалом, оказалась особенно подходящей для передачи внутренней раздвоенности героя, его сомнений, страсти и демонического искушения. Не случайно именно в скрипичном репертуаре возникла целая традиция виртуозных фантазий на темы оперы Ш.Гуно «Фауст».

Цель настоящей статьи – рассмотреть интерпретацию фаустовской темы в виртуозных скрипичных фантазиях XIX века и выявить особенности художественного и исполнительского осмысления мифа на примере наиболее значительных произведений жанра.

Фантазия (от греч. *phantasia* – воображение) относится к числу древнейших жанров инструментальной музыки. Её истоки восходят к XVI–XVII ве-

кам и связаны с традицией свободной импровизации. На ранних этапах фантазия была близка таким жанрам, как ричеркар, токката, прелюдия, а позднее – fuga. В XVIII веке жанр вступает в диалог с сонатной формой, особенно в творчестве венских классиков, где фантазия приобретает черты цикличности и тематического единства.

Существенный перелом в развитии жанра происходит в эпоху романтизма. Фантазия становится формой, в которой наиболее ярко проявляется индивидуальность художника, свобода его творческого воображения и субъективное начало. Возникают фантазии на заимствованные темы – прежде всего из популярных опер, а также авторские фантазии синтетического типа. В XIX веке этот жанр приобретает исключительную популярность в инструментальном искусстве, в том числе в виртуозно-концертной практике.

Однако такая разновидность жанра, как виртуозная фантазия на заимствованную оперную тему, до сих пор остаётся недостаточно изученной, несмотря на её ведущую роль в музыкальной культуре XIX века.

Скрипичные фантазии на темы из известных опер стали одним из важнейших направлений виртуозной культуры XIX столетия. Такие исполнители-композиторы, как Никколо Паганини, Анри Вьётан, Генрих Венявский, Пабло де Сарасате, стремились создать произведения, которые могли бы максимально продемонстрировать их техническое мастерство и художественную индивидуальность.

Создание фантазий и парафразов на популярные оперные мелодии было неотъемлемой частью концертной жизни и музыкального издательского дела эпохи. Для широкой публики, не имевшей возможности регулярно посещать оперные спектакли, подобные сочинения становились способом знакомства с «хитами» своего времени. Для виртуозов же они служили эффектным средством самопрезентации на эстраде.

Из всех оперных источников именно «Фауст» Ш. Гуно оказался особенно благодатным материалом для скрипичных обработок. Этому способствовали как исключительная мелодическая выразительность оперы, так и её драматургическая насыщенность, соединяющая лирику, философское размышление и демоническое начало. Важно и то, что в самой опере Гуно скрипка играет символическую роль: в знаменитой арии Фауста «*Salut! demeure*» соло скрипки сопровождает героя, подчеркивая его внутренний монолог.

Среди наиболее известных фантазий на темы оперы Faust для скрипки можно выделить:

Генрих Венявский – Фантазия на мотивы из оперы «Фауст» Ш. Гуно

Ор. 20 (1865);

Пабло де Сарасате – Фантазия на темы оперы Ш. Гуно «Фауст», Ор. 13 (1874);

Анри Вьётан – Фантазия на Темы Оперы Ш. Гуно «Фауст» (1869);

Жан-Дельфен Аляр – Концертная фантазия на темы оперы Ш. Гуно «Фауст», Ор. 47 (1868).

Эти произведения образуют своеобразный цикл интерпретаций фаустовского мифа в скрипичном искусстве XIX века, где каждый автор предлагает собственную художественную модель образа Фауста.

Фантазия Г.Венявского Op. 20 представляет собой не простую парафразу оперных номеров, а самостоятельное драматургическое целое. Композитор выстраивает форму на принципе контрастного сопоставления трагически-сосредоточенного вступления, виртуозно-демонических эпизодов и лирических тем, связанных с образом Маргариты. По словам исследователя «Фантазия Г.Венявского не содержит ни названия, ни текстовой программы. Однако особенности построения позволяют трактовать данное произведение как своего рода «мини-версию» оперы Ш. Гуно» [1].

В качестве ключевых образов Фауста Г.Венявский использует оркестровую тему из Пролога оперы – так называемую тему «Фауста-философа», включающую органнй пункт (символ фатума), интонации *lamento* и восходящие квартовые движения как знак волевого устремления:



Вторая тема связана с речитативом Фауста, скорбящего о старости и тщетности познания. Особое место занимает тема любви Маргариты и Фауста, воплощающая лирический полюс образа:



Скрипка в этой фантазии выступает как «голос Фауста», передающий его внутренний монолог. Частое использование каденционных эпизодов, экстремальных регистров и напряжённой виртуозности придаёт технике смыслообразующий характер: она символизирует чрезмерность человеческих притязаний и трагическую напряжённость пути героя. «Творчество Венявского целиком связано со скрипкой, как творчество Шопена с фортепиано. Он заставил скрипку говорить новым красочным языком, раскрыл ее тембровые возможности, виртуозную, феерическую орнаментальность. Многие выразительные приемы, найденные им, легли в основу скрипичной техники XX века» [2].

Фантазия А.Вьётана отличается более глубокой проработкой музыкального материала и стремлением к симфонической целостности. Композитор включает в драматургию темы из оперы, которые проходят через ряд тональных и фактурных трансформаций. А. Вьётан соединяет виртуозность с развернутым тематическим развитием, что приближает его фантазию к инструментальной поэме. Демонические и лирические сферы не просто чередуются,

а образуют напряжённый диалог, в котором раскрывается драматургия фаустовского мифа.

С высокой степенью точности особенности стиля композитора и исполнительской манеры передаёт исследователь Ю.Чеботарёва в статье «Принципы музыкальной драматургии скрипичных концертов Анри Вьётана как отражение романтической эстетики»: «искусство Анри Вьётана – один из важнейших периодов в становлении и развитии основных тенденций мирового скрипичного искусства. Примененные им в жанре скрипичного концерта принципы симфонизации музыкальной драматургии оказали несомненное влияние на музыкальное искусство последующего времени. Отдавая дань уважения рациональности ушедшего классицизма и эффектности современного композитору романтизма, предвосхищая эклектику и радикализм перемен искусства будущего, Анри Вьётан создал свой индивидуальный стиль. Его творческое наследие объединяет художественные принципы классицизма и



Рис. 1 Титульный лист собрания сочинений А.Вьётана, выпущенного Берлинским издательством Bote & Bock

романтизма, отражает процесс усиления экспрессии и свободы творческого самовыражения» [3].

Пабло де Сарасате, глубоко увлечённый оперой Ш.Гуно, создал две фантазии на её темы, из которых наиболее известной стала Оп. 13 (1874). Произведение начинается торжественными аккордами фортепиано и намёком на арию Фауста «Salut! demeure», проведённую в низком регистре скрипки:



Затем следует виртуозная обработка арии Мефистофеля «Le veau d'or», требующая от исполнителя владения октавами, двойными нотами и искусственными флажолетами.

Дальнейшее развитие связано с темами Садовой сцены и любовного дуэта Фауста и Маргариты, после чего фантазия завершается знаменитым вальсом. В отличие от драматических трактовок Генрика Венявского и Анри Вьётана, у Пабло де Сарасате преобладает эстетика изящества, прозрачности и

танцевальности. Его фаустовская интерпретация лишена трагического пафоса и тяготеет к элегантному концертному блеску.

Фантазия Жан-Дельфен Аляра Op. 47 отражает французскую салонно-концертную традицию. Композитор использует наиболее узнаваемые интонационные сферы оперы Ш.Гуно – лирические темы Маргариты, маршево-героические эпизоды и вальсовые обороты, адаптируя их под виртуозную скрипичную фактуру.

Партия скрипки насыщена беглыми пассажами, двойными нотами, аккордами, каденционными эпизодами и приёмами *brillante*. Фортепиано выполняет оркестрово-редуцированную функцию, подчеркивая концертный масштаб. В интерпретации Аляра акцент смещён в сторону элегантности и технической демонстрации, что соответствует его амплу педагога и виртуоза.

Во всех рассмотренных фантазиях фаустовская тема реализуется через драматическое противопоставление тематических сфер, контраст виртуозно-демонического и лирико-созерцательного начал, активное использование крайних регистров и хроматики.

Резкие динамические контрасты, акцентированная артикуляция, стремительные пассажи, тремоло и флажолеты формируют образ демонического, ассоциируемого с фигурой Мефистофеля. При этом граница между Фаустом и Мефистофелем нередко размывается: романтическая трактовка мифа превращает внешний конфликт в внутреннюю драму личности.

Скрипка становится медиатором между рациональным и иррациональным, а исполнитель – активным соавтором художественного образа, от которого во многом зависит философская глубина интерпретации.

Виртуозные скрипичные фантазии на темы оперы Ш.Гуно «Фауст» представляют собой особую форму музыкального осмысления фаустовского мифа в культуре XIX века. В них литературный сюжет трансформируется в инструментально-исполнительскую драму, где:

- у Генрика Венявского доминирует трагико-драматическая экспрессия,
- у Анри Вьётана – симфоническая целостность,
- у Пабло де Сарасате – эстетика изящества и виртуозного блеска,
- у Жан-Дельфен Аляра – салонно-концертная элегантность.

Скрипка, обладая уникальным выразительным потенциалом, утверждается как один из наиболее адекватных инструментов для передачи внутренней драмы фаустовского героя. Тем самым фаустовская тема в скрипичном репертуаре выходит за рамки иллюстративной парافразы и закрепляется как форма музыкального воплощения универсального мифа, сохраняющего актуальность в разные исторические эпохи.

Литература:

1. Ляхина Т. К вопросу об определении жанровых признаков виртуозной инструментальной фантазии на заимствованную тему (на примере фантазии Г.Венявского на темы из оперы Ш.Гуно «Фауст»). //Актуальные проблемы высшего музыкального образования № 3 (29) 2013. С.8-13.
2. Волшебный смычок Генрика Венявского. <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com/302774.html>

3. Чеботарева Ю. Принципы музыкальной драматургии скрипичных концертов Анри Вьётана как отражение романтической эстетики // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2015. № 4. С. 11-22.
https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=16833»

Xenofontova Darya

MUSIC AS A FORM OF ART IN THE DIGITAL SPACE

Ксенофонтова Д.В.

МУЗЫКА КАК ФОРМА ИСКУССТВА В ЦИФРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Музыкальное искусство на протяжении всей истории человечества выступало важным средством художественного отражения действительности и эмоционального самовыражения. В условиях цифровизации современного общества музыка всё чаще существует в рамках цифрового пространства, формируемого информационными технологиями и сетевыми коммуникациями [1, с. 12–18]. Цифровая среда оказывает влияние не только на технические аспекты музыкального производства, но и на культурное значение музыки в целом. Музыкальные произведения становятся частью повседневной цифровой коммуникации, активно распространяясь через онлайн-платформы и новые медиа [3, с. 71–78]. В связи с этим анализ музыки как формы искусства в цифровом пространстве приобретает особую актуальность.

В традиционном понимании музыка рассматривается как искусство звуковой организации, направленное на эстетическое воздействие на человека. Однако в условиях цифровой культуры данное определение расширяется, поскольку музыкальное произведение всё чаще существует как медиатекст, включённый в цифровую коммуникационную среду [4, с. 102–109]. Цифровая культура характеризуется высокой доступностью и открытостью, что способствует активному включению музыки в процессы массового общения. Музыкальное искусство в цифровой среде стирает чёткие различия между профессиональными и любительскими произведениями, превращаясь в неотъемлемую часть повседневного информационного потока. [2, с. 44–49].

Цифровое пространство представляет собой особую художественную среду, в рамках которой формируются новые способы создания, хранения и распространения музыкальных произведений. По мнению исследователей, именно цифровая среда определяет современные формы бытия искусства и механизмы его восприятия [6, с. 133–140]. Отказ от материальных носителей и переход к цифровым форматам способствовали изменению природы музыкального произведения. Музыка существует в виде цифровых файлов и потоков данных, что обеспечивает её мобильность и практически неограниченную доступность для широкой аудитории [10]. Цифровые технологии оказали значительное влияние на процесс музыкального творчества. Использование цифровых аудиостанций, виртуальных инструментов и программ обработки звука позволяет авторам самостоятельно создавать и редактировать музыкальные произведения без обращения к профессиональным студиям [5, с. 56–61]. Ха-

рактерной особенностью цифрового музыкального творчества является совмещение различных функций. Современный музыкант нередко объединяет роли композитора, исполнителя и продюсера, что меняет традиционную структуру музыкального производства и способствует развитию независимых форм искусства [7, с. 88–94].

Цифровая среда существенно изменила способы распространения музыкальных произведений. Онлайн-платформы и стриминговые сервисы стали основными каналами взаимодействия между музыкантами и аудиторией, формируя новые модели музыкального потребления [9, с. 59–64]. Процесс восприятия музыки в цифровом пространстве также претерпевает изменения. Слушатель получает возможность самостоятельно формировать музыкальное содержание, опираясь на персонализированные рекомендации и алгоритмы подбора, что усиливает индивидуальный характер музыкального опыта [1, 32]. В Казахстане цифровизация музыкального искусства развивается активно как часть общей трансформации культурной сферы. Создаются специальные цифровые платформы, направленные на сохранение и популяризацию национального музыкального наследия, объединяющие традиционные и современные формы творчества [1, 41]. Примером является приложение «QSANDYQ», предоставляющее доступ к архивам музыкальных произведений, образовательным материалам и документальным видео. Оно создаёт динамичное цифровое пространство, где слушатели могут взаимодействовать с культурным контентом и открывать новые жанры [2, 357]. Государственные инициативы также направлены на защиту авторских прав в цифровой среде. С 2025 года планируется запуск платформы для контроля использования музыкальных материалов и выплаты роялти, что позволит музыкантам эффективно управлять своими произведениями в цифровой среде [16]. В образовательной сфере Казахстана усиливается подготовка специалистов, владеющих современными цифровыми инструментами для создания и распространения музыки, что способствует развитию новых жанров и цифровых форм искусства [14]. Цифровые технологии также помогают сохранять национальную идентичность через запись и распространение казахстанской народной музыки, кюев и исполнения на домбре. Социальные сети и глобальные платформы способствуют продвижению казахстанской музыки за пределами страны, соединяя традиции с современными мировыми трендами [15]. Среди проблем остаются неравномерный доступ к цифровым ресурсам в регионах, недостаточная подготовка специалистов и вопросы сохранения аутентичности музыкального наследия в условиях цифрового контекста [16].

Развитие цифровых технологий способствует появлению новых художественных форм, в которых музыка взаимодействует с визуальными, интерактивными и мультимедийными элементами. Электронная музыка, виртуальные концерты и сетевые музыкальные проекты становятся важной частью современной художественной практики [3, с. 71–78]. Особый интерес представляет использование алгоритмов и систем искусственного интеллекта в музыкальном творчестве. Подобные практики расширяют границы традиционного искусства и поднимают вопросы о роли технологий и авторства в художественном процессе [6, с. 133–140]. Несмотря на расширение творческих возможностей, цифровизация музыкального искусства сопровождается рядом проблем.

Одной из наиболее значимых является обесценивание музыкального труда в условиях свободного доступа к контенту и его массового потребления [8, с. 34–38]. Кроме того, перенасыщенность цифрового пространства музыкальной информацией может приводить к поверхностному восприятию произведений и снижению внимания к их художественной глубине. В этой связи актуальной становится задача сохранения культурной и эстетической ценности музыкального искусства [12]. Перспективы развития музыкального искусства в цифровом пространстве связаны с дальнейшим внедрением инновационных технологий. Ожидается рост интерактивных форм музыкального творчества, расширение виртуальных музыкальных пространств и активное использование технологий дополненной реальности [13]. Несмотря на технологические трансформации, музыка продолжает выполнять свою фундаментальную функцию — художественное осмысление действительности и эмоциональное воздействие на человека [12, с. 12–18].

Музыка как вид искусства в цифровой среде отражает изменения, происходящие в современной культуре. Современные технологии меняют методы создания, распространения и восприятия музыкальных произведений, открывая новые возможности для творческой самореализации. При этом сохранение эстетической ценности музыки остаётся ключевой задачей эпохи цифровизации. Сочетание технологических новшеств с культурными традициями формирует дальнейшее развитие музыкального искусства в цифровом пространстве. Цифровые платформы позволяют музыкантам выходить на международную аудиторию и взаимодействовать с поклонниками напрямую. Кроме того, новые технологии стимулируют появление инновационных жанров и форм исполнения. В то же время возникает необходимость в защите авторских прав и обеспечении справедливой компенсации для создателей музыкальных произведений.

Литература:

1. Бекмагамбетова Ж., Бегалинова Г. — Функциональное многообразие музыкально-компьютерных технологий в исполнительском искусстве Казахстана// Central Asian Journal of Art Studies. — 2022. — Т. 7, № 4. — С. 32–49.
2. Бекмагамбетова Ж. А., Бегалинова Г. А. — Музыкальная среда в условиях индустриальной урбанизации Казахстана // Kereuen. — 2024. — Т. 82, № 1. — С. 354–364.
3. Беляева Л. А. Цифровая культура: искусство, коммуникация, общество. — М.: Юрайт, 2020. — 256 с.
4. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Современное искусство и цифровая эстетика. — М.: Канон+, 2019. 304 с.
5. Горюнова О. Цифровое искусство и новые медиа. — М.: Высшая школа экономики, 2021. — 288 с.
6. Иванова Е. С. — Музыка в цифровом пространстве: новые формы и смыслы // Вестник культуры и искусств. — 2021. — № 3. — С. 34–41.
7. Имаё А., Бегембетова Г. — Маркетинговые цифровые технологии и проекты фонда «Арт-Мирай» // Central Asian Journal of Art Studies. — 2022. — Т. 7, № 4. — С. 15–31.
8. Кравченко А. И. Культурология: цифровая эпоха. — М.: Юрайт, 2022. — 320 с.

9. Лисицын И. В. Музыкальная культура в условиях цифровизации общества. — СПб.: Планета музыки, 2020. — 198 с.
10. Manovich L. Cultural Analytics. — Cambridge: MIT Press, 2020. — 312 p.
11. Смирнов А. Н. — Цифровые платформы как среда развития музыкального искусства // Искусство и образование. — 2022. — № 2. — С. 56–63.
12. Taylor T. D. Music, Technology, and the Digital Age. — New York: Routledge, 2019. — 240 p.
13. Kazakhstan's music returns to Meta platforms with licensing deal// Orda.kz. URL: <https://en.orda.kz/kazakh-music-returns-to-meta-platforms-after-new-licensing-deal-7099/> (дата обращения: 27.12.2025).
14. Kazakhstan will develop digital payment tracking system for artists // Tengrinews.kz. URL: https://en.tengrinews.kz/kazakhstan_news/kazakhstan-will-develop-digital-payment-tracking-system-for-266968/ (дата обращения: 04.01.2026).
15. Kazakh national music archive “Assyl Mura” on global streaming platforms (Apple Music, Spotify) // The Astana Times. URL: [<https://astanatimes.com/2025/03/kazakh-national-music-goes-global-on-apple-music-spotify/>] (дата обращения: 02.01.2026).
16. Kazakhstan to launch digital platform for copyright protection for music creators// SilkwayTV.kz. URL: [https://silkwaytv.kz/en/kazakhstan-to-launch-digital-platform-for-copyright-protection_53760/](https://silkwaytv.kz/en/kazakhstan-to-launch-digital-platform-for-copyright-protection_53760/) (дата обращения: 04.01.2026).

Neldybayev Asset

THE DOUBLE REED FESTIVAL IN KAZAKHSTAN: FORMATION, DEVELOPMENT, AND PROSPECTS

Нельдыбаев А.Т.

ФЕСТИВАЛЬ ДВОЙНОЙ ТРОСТИ В КАЗАХСТАНЕ: СТАНОВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, ПЕРСПЕКТИВЫ

В последние десятилетия наблюдается устойчивый интерес к развитию специализированных музыкальных фестивалей, ориентированных на отдельные инструментальные группы и исполнительские традиции. Подобные проекты выполняют не только концертно-просветительскую функцию, но и способствуют формированию профессионального сообщества, расширению репертуара и актуализации малоисполняемых сочинений. Особое место в данной системе занимают фестивали, посвящённые инструментам двойной трости, которые обладают значительным историческим и художественным потенциалом, однако в ряде регионов остаются недостаточно представленными в концертной практике.

Инструменты семейства гобоя и фагота традиционно ассоциируются с академической музыкальной культурой и прежде всего с репертуаром эпохи Барокко и Классицизма. Вместе с тем современная исполнительская практика демонстрирует тенденцию к расширению стилистических границ, активному использованию переложений, кроссоверных жанров и популярной музыки в целях привлечения широкой аудитории. В этом контексте фестивальное движение становится эффективной платформой для диалога между академической традицией и современными формами музыкального бытования.

Настоящая статья посвящена анализу концепции, репертуарной политики и организационных принципов специализированного фестиваля инструментов двойной трости в Казахстане. Особое внимание уделяется вопросам адаптации репертуара, использованию переложений и обработок, а также стратегии формирования слушательской аудитории посредством сочетания академической и популярной музыкальной составляющих. Целью исследования является выявление художественно-педагогического потенциала фестиваля как формы музыкального просвещения и профессиональной коммуникации в современной культурной среде.

Зарубежная практика проведения специализированных фестивалей, посвящённых инструментам семейства двойной трости, демонстрирует разнообразие форматов и целей, включая образовательные, концертные и профессионально-коммуникационные функции. Одним из наиболее заметных направлений является деятельность *British Double Reed Society* в сотрудничестве с Королевской консерваторией Шотландии и Королевским северным колледжем музыки в Манчестере. Фестивали этого типа включают мастер-классы, ансамблевую игру, демонстрацию техники исполнения, лекции по изготовлению тростей, а также концерты с участием профессиональных исполнителей [5, 6].

В США аналогичную роль выполняют мероприятия, такие, как *Chicago Double Reed Festival* и *Midwest Young Artists Conservatory Double Reed Festival*. Эти фестивали объединяют исполнителей всех уровней, от студентов до профессионалов, сочетая образовательные программы, коллективные исполнения, технические занятия и концертные выступления.

Международное сообщество двойной трости координируется через *International Double Reed Society*, основанное в 1971 году. Ежегодные конференции IDRS и проводимые в рамках них конкурсы, например *Fernand Gillet-Hugo Fox Competition*, обеспечивают обмен профессиональным опытом, распространение методических материалов и развитие исполнительского мастерства. Особое внимание уделяется мастер-классам, рециталам, лекциям и выставкам инструментов, что способствует профессиональной интеграции и повышению исполнительской квалификации участников [5, 6].

В образовательной сфере значимыми являются академические симпозиумы, такие как *UGA Bassoon and Oboe Symposium* на базе *Hugh Hodgson School of Music (University of Georgia)*, включающие мастер-классы, ансамблевые занятия и встречи с приглашёнными специалистами. Подобные мероприятия демонстрируют важность академического направления в фестивальной практике и развитие профессиональной среды для исполнителей на инструментах двойной трости [4].

Дополнительно, в ряде стран периодически проводятся тематические фестивали и конкурсы, объединяющие исполнителей на гобое и фаготе, а также отдельные программы в рамках крупных международных музыкальных фестивалей. Это позволяет расширять международный контекст исполнительских практик и интегрировать специализированные программы в более широкую культурную и образовательную среду.

Таким образом, зарубежные фестивали и профессиональные мероприятия, посвящённые инструментам двойной трости, выступают как важная платформа для развития исполнительской школы, расширения репертуара и

формирования международного профессионального сообщества, сочетая образовательные, концертные и исследовательские проекты.

Анализ зарубежной практики проведения специализированных фестивалей инструментов двойной трости показывает, что эффективная организация таких мероприятий требует комплексного подхода, включающего концертную, образовательную и профессионально-коммуникационную составляющие. Международный опыт демонстрирует важность сочетания академической классики с адаптированными современными и популярными произведениями, а также активного вовлечения аудитории через мастер-классы, коллективные исполнения и образовательные программы. Эти принципы нашли отражение в организации фестиваля в Казахстане, где при формировании репертуара и программной политики учитываются как традиции европейской и мировой музыкальной культуры, так и национальные особенности исполнителей и слушателей.

Обратимся к истории появления данного мероприятия в Казахстане. Идея проведения фестиваля возникла в процессе профессионального общения. Абзал Мухитдинов, народный артист Республики Казахстан, дирижёр и музыкальный деятель, ранее инициировал и реализовал ряд музыкальных фестивалей, таких, как «Венская классика» и фестивали барочной музыки (например, «Бах и его современники», *Baroque Music Carnival*), в рамках которых регулярно исполнялись произведения А. Вивальди, И.С. Баха и др. В данных мероприятиях принимали активное участие А. Нельдыбаев (фагот), заслуженный деятель РК Дамиля Махпирова (гобой) наряду с приглашёнными вокалистами. Фестивали проходили на сцене театра «Астана Опера» [1].

В ходе неформального профессионального обсуждения была выдвинута идея организации специализированного фестиваля, аналогичного зарубежным проектам. Было отмечено, что за рубежом существуют фестивали формата *Double Reeds* – фестивали двойной трости, посвящённые исключительно инструментам семейства гобоя и фагота. Подобные мероприятия проводятся, в частности, в Нью-Йорке (США), а также в Италии, где фестиваль реализуется с периодичностью раз в несколько лет. Концепция фестиваля предполагает участие исполнителей на гобое, гобое д’амур, английский рожок, фаготу, контрфаготу, контрабасофаготу, а также фаготино, включая детские исполнительские коллективы. В условиях ограниченной инструментальной базы было принято решение адаптировать формат фестиваля, исходя из имеющихся исполнительских и инструментальных ресурсов.

На начальном этапе реализация проекта вызывала определённые сомнения, связанные с его потенциальной востребованностью и перспективами успешного воплощения. Тем не менее, фестиваль двойной трости в Астане закрепился как регулярное мероприятие с чётко зафиксированными временными рамками. Впервые он был организован весной 2023 года, а последующие фестивальные мероприятия состоялись в апреле 2024 и мае 2025 годов, что свидетельствует о поступательном развитии проекта и его устойчивом положении в культурной жизни столицы [1–3].

Репертуар фестиваля изначально формировался как стилистически разнородный и охватывал широкий спектр музыкальных направлений – от барочной музыки до современной и популярной с обязательным включением

произведений казахстанских авторов. Подобный принцип программирования сохранялся на протяжении всех фестивальных выпусков. Исторически значительная часть репертуара для фагота была создана композиторами эпохи барокко, прежде всего А. Вивальди. Произведения И. С. Баха и Г. Ф. Генделя представлены в меньшем объёме, однако они также регулярно включаются в концертные программы. Обязательным элементом репертуара являются концерты В. А. Моцарта, как в полном исполнении, так и в отдельных частях, а также произведения А. Вивальди.

В рамках фестиваля на сцене театра «Астана Опера» в 2025 году впервые было представлено произведение для двух гобоев и струнного оркестра «Отыар» Серикжана Абдинурова. Сочинение прозвучало в полном объёме, без купюр, в оригинальной авторской редакции, что соответствует первоначальному замыслу композитора (исполнители: Д. Махпирова, кавалер ордена «Курмет» Н. Сапарова). Программой фестиваля также были предусмотрены новые обработки произведений казахстанских авторов, в том числе «Отан ана» Куата Шильдебая, а также фрагмент музыки из кинофильма «Гарри Поттер» американского кинокомпозитора Джона Уильямса, исполненный юными участниками проекта [2].

Существенное место в фестивальной программе заняли сочинения отечественных композиторов, направленные на популяризацию национального музыкального наследия в академическом исполнительском контексте. В частности, были представлены произведения Алиби Абдинурова «Жайдарман» (переложение для двух гобоев) и «Аққу домбыра», демонстрирующие возможности интеграции казахстанской музыкальной традиции в современную концертную практику.

Наряду с произведениями национальных авторов в концертах прозвучали сочинения композиторов мировой классики – А. Вивальди, В. А. Моцарта, А. Марчелло, Р. Уильямса, Л. Лебрёна, П. И. Чайковского, Р. Штрауса, И. Б. Ванхалы, К. М. фон Вебера, И. Н. Гуммеля, Ф. А. Бервальда, Э. Элгара. Завершением концертных программ стало произведение Эннио Морриконе «Гобой Габриэля» из кинофильма «Миссия», функционирующее как элемент расширения слушательской аудитории и актуализации академического репертуара.

Значительное внимание в рамках проведения фестиваля Двойной строки уделяется современным обработкам и переложениям. В частности, планируется расширение программ за счёт произведений с оркестровым сопровождением для малых ансамблей, включая так называемые трио и квартеты с участием оркестра. В репертуар включаются популярные композиции, такие, как Libertango А. Пьяцоллы, Take Five, а также произведения в жанре кроссовера, требующие адаптации и несложной оркестровки, рассчитанной на камерный состав.

Важной частью фестивальной концепции является включение двух–трёх популярных, близких к эстраднему жанру произведений, что способствует расширению аудитории и формированию интереса у неподготовленного слушателя. Подобная практика соответствует международному опыту, в частности фестивалям гобоя, где исполняются обработки популярных песен и хитов второй половины XX века. В репертуар также входят произведения, ассоции-

руемые с массовой культурой, включая обработки музыки групп и исполнителей XX века, а также произведения Э. Морриконе, которые широко представлены в вокальной и инструментальной практике.

Отдельное место в программах занимают оперные арии в переложении для духовых инструментов – гобоя, фагота и контрфагота. Так, на предыдущих фестивалях исполнялась ария Ивана Сусанина из оперы М. И. Глинки в переложении для камерного состава с участием контрфагота. Реализация данного проекта потребовала значительной адаптации оркестровой партитуры, учитывая масштаб оригинального симфонического состава и особенности камерного концертного пространства. Продолжительность произведения и выразительность музыкального материала вызвали заметный отклик у аудитории и способствовали активному вовлечению слушателей. Таким образом, репертуар фестиваля строится на принципе постепенного перехода от академической классики и барокко к элементам жанрового и стилизового «хулиганства», что рассматривается как эффективный инструмент музыкального просвещения и расширения слушательской аудитории.

Проведённый анализ демонстрирует, что специализированные фестивали инструментов двойной трости играют ключевую роль в развитии исполнительской культуры, профессионального сообщества и музыкального образования. Зарубежный опыт показывает эффективность комплексного подхода, включающего сочетание академической классики, современных и популярных произведений, организацию мастер-классов, ансамблевых занятий и образовательных программ, а также активное вовлечение аудитории через концертную и интерактивную деятельность. Такие мероприятия способствуют расширению репертуара, обмену профессиональным опытом и формированию международных связей среди исполнителей на гобое, фаготе и родственниках.

Фестиваль в Казахстане следует этим мировым тенденциям, адаптируя их к локальным условиям, что обеспечивает уникальность и ценность проекта. Основой развития казахстанского фестиваля является сохранение академической и барочной традиции с одновременным внедрением современных и кроссверных форматов, включая популярную музыку и оперные арии в инструментальных переложениях. Такой подход позволяет не только расширять исполнительские навыки музыкантов, но и формировать разнообразную аудиторию, способную воспринимать как академическую музыку, так и современные жанровые эксперименты.

Особое значение имеет педагогическая и образовательная функция фестиваля, реализуемая через мастер-классы, коллективные исполнения и работу с молодыми музыкантами. Этот аспект способствует профессиональному становлению участников, формированию устойчивого исполнительского сообщества и повышению уровня музыкальной культуры в стране. Так, в фестивалях принимали участие выпускники и студенты Казахского национального университета искусств (сейчас – Казахский национальный университет имени К. Байсейітовой), а ныне артисты профессиональных симфонических коллективов: Думан Кушанов (контрфагот), Аян Оразбеков, Шернияз Назаров, Ержан Абдулла, Али Болатбек и др. [3]. Их участие способствовало не только реализации исполнительских навыков, но и укреплению преемственности

профессиональных традиций, а также интеграции молодых музыкантов в практику высокопрофессиональных музыкальных проектов.

Таким образом, развитие фестиваля в Казахстане является стратегически значимым проектом, способствующим укреплению музыкальной инфраструктуры, расширению репертуара и профессиональной подготовки исполнителей, а также формированию культурной идентичности и международного имиджа страны. Применение лучших практик зарубежных фестивалей в сочетании с локальными особенностями создаёт условия для устойчивого роста и дальнейшей популяризации музыки для инструментов двойной трости в Казахстане и за его пределами.

Литература:

1. Акбалаева Ш. Овации поклонников // Вечерняя Астана [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.vechastana.kz/ovaczii-poklonnikov/>
2. Весенняя музыка для больших и маленьких [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://astanaopera.kz/news/1800>
3. Фестиваль «Двойная трость» прошёл в театре «Астана Опера» // Телеканал 24kz [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=BoRP77jlWek>
4. *Bassoon and Oboe Symposium, University of Georgia* [Электронный ресурс] Режим доступа: https://music.uga.edu/uga-bassoon-and-oboe-symposium?utm_source=chatgpt.com
5. *Double Reed Society* [Электронный ресурс] Режим доступа: https://ru.scribd.com/document/358382143/Double-Reed-Society?utm_source=chatgpt.com
6. *International Double Reed Society* [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.idrs.org/idrs-publication-title/the-double-reed/?utm_source=chatgpt.com

*Nurpeissova Madina,
Akaprova Galiya*

UNCONVENTIONAL INSTRUMENTAL DUETS INVOLVING THE VIOLA IN CONTEMPORARY CHAMBER MUSIC

*Нурпеисова М.А.,
Акпарова Г.Т., кандидат искусствоведения, профессор*
**НЕСТАНДАРТНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ДУЭТЫ
С УЧАСТИЕМ АЛЬТА В СОВРЕМЕННОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ**

Альт в камерной музыке традиционно ассоциируется с устойчивыми ансамблевыми моделями – прежде всего со струнным квартетом, фортепианным трио и дуэтами с фортепиано или скрипкой. Вместе с тем в музыкальной культуре второй половины XX – начала XXI века наблюдается активное расширение инструментального мышления, в результате чего формируются нестандартные дуэтные составы, в которых альт взаимодействует с ударными инструментами, электроникой, компьютером, а также с электроакустической средой. Эти ансамбли становятся пространством экспериментального поиска,

направленного на обновление тембровой палитры, драматургических принципов и самой природы ансамблевого диалога.

Цель статьи – выявить основные типы нестандартных инструментальных дуэтов с участием альтя и охарактеризовать их художественные и структурные особенности в контексте эволюции современной камерной музыки.

Одним из наиболее показательных направлений является дуэт альтя с компьютером и электроникой. Здесь партнёр инструмента представлен не традиционным акустическим источником, а виртуальной звуковой средой, формируемой в режиме реального времени. Подобные сочинения радикально переосмысливают понятие ансамбля, превращая его в интерактивную систему «исполнитель – машина».



Рис 1 Альтист Маркус Томпсон и разработчик программного обеспечения Барри Веркоу, оба профессора MIT, сотрудничали в создании произведения «Synapse для альтя и компьютера», которое вошло в альбом Computer Generations (Composers Recordings Inc., 1978); произведение написано в 1976 году.

Знаковым примером является сочинение Барри Веркоу (Barry Vercoe) «Synapse» (1976) для альтя и компьютера. Произведение трактует инструмент и электронную партию как *равноправные музыкальные сущности*, создавая модель диалога между живым исполнителем и синтезированным «оркестровым» звучанием. Важным аспектом здесь становится проблема синхронизации и интерактивности, которая в поздних версиях сочинения решается с помощью современных цифровых технологий.

По информации Massachusetts Institute of Technology (MIT), технические ограничения того времени возлагали нагрузку по синхронизации исполнения на музыканта, что подчёркивает сложность интеграции компьютера как партнёра в живом исполнении [1].

Сходные принципы реализуются в «Prelude No. 1» Ричарда Дудаса (Richard Dudas) (2014) для солирующего инструмента и компьютера, где электронная партия формируется исключительно из звуков, извлекаемых исполнителем, и служит тонким комментарием и гармонической поддержкой. В таких сочинениях альт (или скрипка в адаптациях) становится не только носителем тематического материала, но и *источником акустического «сырья»* для электронной трансформации. Процессы транскрипции и адаптации демонстрируют, как инструментальные жесты могут быть сохранены и расширены в условиях живого электронного исполнения, что непосредственно отражает техническую логику «Prelude No. 1» for Viola and Computer [2].

Особое место занимает «Vent nocturne» (2006) Кайи Саариахо (Kaija Saariaho) для альтя и электроники. Здесь взаимодействие инструмента и элект-

тронной среды подчинено поэтической концепции «дыхания» и «ветра»: тембр альты ассоциируется с человеческим дыханием, а электроника формирует пространственно-акустическое окружение. Двухчастная структура произведения (*Sombres miroirs* и *Soupirs de l'obscur*) раскрывает образно-символическую драматургию, где электронная партия не аккомпанирует, а **расширяет тембровое пространство альты**, создавая эффект растворения его звучания в акустической среде.

for Garth

VENT NOCTURNE

I. Sombres miroirs

Kajja Saariaho

Sempre flessibile, libero $\text{♩} = c.54$

S.P. *ppp* → *mp* → N. → S.P. (III)

Viola

Electronics

5

S.T. → N. → S.T. N. →

mp

8

S.P. → N. → S.P. S.T. →

poco *sfz* *mp* *mf* *p* *pp*

①

slow breathing/viola noises

Для дуэтов альта с электроникой характерны:

- процессуальная форма, основанная на трансформации звуковых состояний;
- приоритет тембра над тематическим развитием;
- активное использование расширенных техник игры;
- особая роль исполнителя как координатора живого и виртуального звучания.

[illegible]

Другую значимую группу образуют дуэты альты с ударными инструментами. Подобный состав принципиально нарушает традиционную модель «мелодия – аккомпанемент» и выдвигает на первый план *диалог тембра и ритма*.

Одним из ранних образцов является «Sonata» for Viola and Percussion (1960) Питера Скулторпа (Peter Sculthorpe). Произведение строится как двойной цикл вариаций, в котором лирическая линия альты противопоставляется энергичной ритмической фигурации ударных.

Здесь перкуссия приобретает не только ритмическую, но и выразительно-драматургическую функцию, становясь рав-

ноправным партнёром солирующего инструмента.

В «*Music for Viola and Percussion*» (1998) Чарльза Нокса (Charles Knox) дуэт организован как одночастная форма, состоящая из шести разделов, объединённых принципом метрических модуляций и арочной тематической архитектуры. Альт и перкуссия выступают как *две равнозначные линии*, формирующие целостную фактурно-ритмическую ткань. «*Music for Viola and Percussion*» была написана для альтистки Эми Левентал и перкуSSIONИСТА Скотта Дугласа.

Современный этап развития данного направления представлен в «*Totemic*» (2020) Иэна Уилсона (Ian Wilson). Произведение, написанное для дуэта альтя и перкуссии, соединяет современные тембровые поиски с переосмыслением ирландской народной мелодики. Здесь дуэт приобретает черты ритуально-символического действия, где альт и ударные создают многослойное звуковое пространство, насыщенное шумовыми эффектами, спектральными красками и фрагментами трансформированной мелодии.

Для дуэтов альтя с ударными характерны:

- контраст мягкой кантилены и перкуSSIONИОННОЙ артикуляции;
- вариационно-процессуальные формы;
- активная метроритмическая изменчивость;
- сближение альтовой партии с перкуSSIONИОННЫМИ приёмами звукоизвлечения.

Особый пласт нестандартных дуэтов связан с обращением к восточным модальным системам и традициям устной музыки. В этих сочинениях альт нередко выполняет функцию медиатора между европейской академической техникой и внеевропейским музыкальным мышлением.

Показательным примером является «*Habil-Sayagi*» (1979) Франгиз Ализаде (Franghiz Ali-Zadeh) – произведение, вдохновлённое искусством мугама и посвящённое виртуозу кеманчи Хабилю Алиеву. Хотя оригинальная версия написана для виолончели и подготовленного фортепиано, в исполнительской практике встречаются адаптации для альтя и электроакустической среды. Мелодический материал опирается на модус *Charjgah*, а форма напоминает импровизационную логику мугама с чередованием речитативных и танцевальных эпизодов. По словам исследователей «произведение «*Habil-Sayagi*» Франгиз Ализаде основано на мелодико-модальных характеристиках азербайджанской мугамной традиции, особенно модуса Чарджгах, и преобразует их в современный камерный музыкальный язык, размывая границы между импровизацией и композиционной структурой» [3].

Альт в таких интерпретациях имитирует звучание восточного смычково-го инструмента, а партнёрская партия формирует тембровую среду, близкую национальным ударным и щипковым инструментам.

Подобные дуэты характеризуются:

- преобладанием модального мелодического развития;
- импровизационной логикой формы;
- вокально-речитативной природой альтовой партии;
- синтезом современных композиционных техник и традиционных интонационных моделей.

Нестандартные дуэты с участием альтя предъявляют к исполнителю особые требования. Альтист должен владеть расширенными техниками игры, уметь работать с электроникой, точно координировать свои действия с электронным или перкуссионным партнёром, а также мыслить формой как процессом звуковых трансформаций.

В таких ансамблях:

- возрастает степень *исполнительской ответственности* каждого участника;

- размывается граница между солистом и аккомпаниатором;

- исполнитель нередко становится соавтором художественного результата, определяя характер тембра, динамики и временной организации.

Ансамблевая драматургия строится не столько на тематическом развитии, сколько на *эволюции звуковых состояний*, тембровых контрастах и процессах взаимодействия различных акустических сред.

Нестандартные инструментальные дуэты с участием альтя представляют собой одно из наиболее динамично развивающихся направлений современной камерной музыки отражающие:

- расширение инструментального и тембрового мышления;

- стремление к интеграции электроники и акустики;

- интерес к межкультурному диалогу и модальным системам;

- переосмысление роли исполнителя и ансамбля.

Альт в этих сочинениях выступает как универсальный медиатор между мелодией и шумом, традицией и экспериментом, акустическим и электронным пространством. Тем самым нестандартные дуэты не только обогащают репертуар инструмента, но и формируют новые модели камерного мышления в музыкальной культуре.

Литература:

1. Event celebrates 25 years of computer music innovation Nyssim Lefford, Media Arts and Sciences Publication Date: May 19, 1999. MIT News on campus and around the world
https://news.mit.edu/1999/ems-0519?utm_source=chatgpt.com
2. Pete Furniss, Richard Dudas **Richard Dudas** *Transcription, Adaptation and Maintenance in Live Electronic Performance with Acoustic Instruments. Proceedings of the Joint ICMC & SMC Conference*, Athens, Greece, 2014. – C.456-462.
https://www.richarddudas.com/publications/?utm_source=chatgpt.com
3. Boosey & Hawkes. Franghiz Ali-Zadeh — Habil-Sayagi (In the Style of Habil).
<https://www.boosey.com/cr/music/Franghiz-Ali-Zadeh-Habil-Sayagi-In-the-Style-of-Habil/6846>

*Nakyspekova Rassima,
Kurmangalieva Meruert*
**SONATA FOR CELLO AND PIANO OP. 6 SAMUEL BARBERA:
CREATION HISTORY AND STYLISTIC FEATURES**

*Накыспекова Р. Ж.,
Курмангалиева М. С., кандидат искусствоведения, профессор*
**СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО ОП. 6 САМЮЭЛЬ
БАРБЕРА: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

Двадцатое столетие запомнилось как эпоха радикального пересмотра привычных норм и устоев, что особенно ярко проявилось в сфере искусства. Музыкальная культура также переживала период тотального слома: исчезала привычная система тональностей, утрачивались классические формы, подвергалось сомнению само представление о звуке, а границы между жанрами и направлениями становились все более условными. Казалось бы, в подобной обстановке удивить слушателя было уже невозможно. Однако такой эффект все же был достигнут.

Американский композитор Самюэль Барбер пошел наперекор общему вектору развития, сделав ставку на верность художественным традициям, которые его современники стремились отвергнуть, зачастую не задумываясь о реакции широкой аудитории. С. Барбер сознательно не пытался соответствовать духу времени, выбирая собственную творческую траекторию, что вызывало резкую критику со стороны части профессионального сообщества, но одновременно обеспечивало ему искреннее признание публики. С. Барбер стал одним из самых значительных представителей американской классической музыки, сумев соединить европейские традиции с национальной музыкальной идентичностью США. Музыкальный критик и композитор Ф. Кларк отмечал: «до самой смерти... Барбер писал вызывающе неоромантическую музыку, и лишь изредка занимался новомодными приемами, такими как атональность. Он был счастлив, и даже горд изобретать колеса, которые вращались на протяжении веков [1, с. 3]. Сам С. Барбер, в свое время, высказался так: «Говорят, что у меня нет стиля вообще, но это не важно. Я просто продолжаю создавать... свою музыку. И я верю, что для этого требуется определенная смелость» [2, с. 3]

С. Барбер родился 9 марта 1910 года в городе Уэст-Честер, штат Пенсильвания, в образованной и музыкальной семье. Его мать была пианисткой-любительницей, отец — врачом, а тётя, Луиза Хомер, являлась известной оперной певицей (контральто). Дядя С. Барбера, Сидни Хомер, был композитором. Уже в возрасте шести лет С. Барбер начал сочинять музыку, а в девять — написал свою первую оперу.

В 1924 году С. Барбер поступил в Институт Кёртиса в Филадельфии, один из самых престижных музыкальных учебных заведений США. Там он изучал композицию, фортепиано и вокал. Среди его педагогов были Розарио Скальеро (композиция) и Изабелла Венгерова (фортепиано). В Институте Кёртиса С. Барбер проявил себя как исключительно одарённый студент, получив признание уже в юные годы.

В 1938 году в концертной программе оркестра Национальной радиовещательной компании под руководством Артуро Toscanini прозвучали два произведения С. Барбера — «Эссе для оркестра», созданное годом ранее, и «Адажио для струнных», написанное в том же году. «Эти композиции и сегодня входят в число наиболее востребованных и регулярно исполняемых сочинений композитора, что подтверждается их устойчивым присутствием в научных исследованиях и популярных публикациях, посвящённых его наследию. Каждому из них посвящены отдельные аналитические тексты, в которых подробно рассматриваются обстоятельства появления произведений и особенности их музыкального языка» [3, с. 2].

Учителем С. Барбера по композиции на протяжении восьми лет являлся Росарио Скальеро. Несмотря на ориентацию на классические принципы музыкальной формы и традиционные технические основы, педагогическая система Скальеро отличалась своеобразием и отходом от общепринятых академических методик. Он сформировал у С. Барбера устойчивый интерес к искусству контрапункта и к изучению наследия композиторов прошлых эпох, делая акцент на анализе партитур и практической работе вместо использования учебной литературы. В процессе обучения под руководством Скальеро композитор значительно расширил свои навыки, овладев более сложными структурными моделями и полифоническими приёмами. В подобной, во многом парадоксальной художественной атмосфере музыка С. Барбера получила характеристику «неоромантической» — не только вследствие очевидного влияния позднеромантической традиции, связанной с именами Брамса, Дебюсси и Сибелиуса, но и благодаря осознанному дистанцированию композитора от авангардных тенденций, которые в тот период активно распространялись как в США, так и в европейской и российской музыкальной среде. Сам С. Барбер неоднократно подчёркивал, что удачное восприятие его ранних сочинений, включая Сонату для виолончели, во многом стало результатом методики Скальеро, позволившей ему развивать индивидуальный художественный язык на основе высокого уровня профессионального мастерства и сформировать репутацию автора самобытной и эмоционально насыщенной лирической музыки.

Соната для виолончели и фортепиано op. 6 была написана С. Барбером в 1932 году. Это время стало важным этапом профессионального становления композитора. Именно в этот период С. Барбер активно осваивал классические формы, полифоническое мышление и строгие принципы тематического развития. Произведение создавалось как учебная, но в то же время самостоятельная художественная работа, в которой композитор стремился продемонстрировать не только техническое владение формой сонаты, но и способность к выразительному тематизму. С. Барбер показал первые две части Сонаты для виолончели своему сокурснику Орландо Коулу, который предложил многочисленные поправки по нотации и фразировке, раскрывая С. Барберу потенциал виолончели. По словам О. Коула: «Во время написания он давал мне страницы, и мы играли их вместе, обсуждая, что устраивает, а что нет, и я вносил свои предложения». Соната была положительно воспринята профессиональным сообществом и вскоре заняла прочное место в концертном репертуаре. Хотя Соната для виолончели и фортепиано С. Барбера была напи-

сана в 1932 году, в ней проявляется множество стилистических черт романтизма XIX века, одновременно сочетающихся с признаками музыкального модернизма XX столетия.

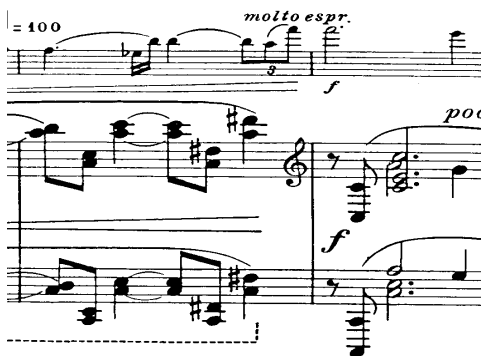
Соглашаясь с ведущими исследователями творчества С. Барбера — Барбарой Хейман и Натаном Бродером, — Ховард Поллак отмечает: «Распространённое определение С. Барбера как романтического или неоромантического композитора представляется вполне оправданным», указывая при этом на выразительную направленность его музыки, проявляющуюся в частом использовании эмоционально окрашенных и вокально ориентированных обозначений (*appassionato*, *cantando* и др.) [4, с. 21]. В этой сонате проявляются характерные для раннего периода С. Барбера черты: мелодическая выразительность, лиризм и ясность гармонического строя, которые сохраняются в последующих произведениях композитора [5].

Трёхчастная Соната для виолончели ор. 6 включает *Allegro ma non troppo* в первой части, необычную вторую часть *Adagio – Presto – Adagio* и финал *Allegro Appassionato*. Как отметил Орландо Коул: «Барбер превосходно использовал возможности виолончели, особенно её нижний регистр, создав очень «виолончельное» и выразительное произведение, раскрывающее лучшие качества инструмента» [6].

В первой части *Allegro ma non troppo*, С. Барбер сразу же задаёт драматический тон произведению с самого первого жеста. Виолончелист постоянно «скачет» вверх, охватывая почти три октавы с использованием интервалов малой сексты и увеличенной квинты. Фортепиано отвечает на это с нарастающим напряжением: сначала с одnogолосыми прыжками каждой рукой, затем — с двумя нотами, расположенными в тесной малой секунде. Следующий ответ расширяет интервал до малой терции, а финальный — с обеими руками, образующими увеличенную кварту. Переменное напряжение, создаваемое гармоническими интервалами как по вертикали, так и по горизонтали, дополнительно усиливается высокими регистрами виолончели. Именно с этих двух тактов С. Барбер запускает драматургию всего произведения.

Драма пронизывает всю сонату. С. Барбер, комментируя исполнение Сонаты виолончелистом Феликсом Салмондом, писал: «Это звучит как совершенно другое произведение — я забыл, что хотел, чтобы оно звучало именно так — драматично. И он играет с огнём» [7, с. 1]. Драматизм создаётся не только через гармоническое напряжение, но и через распределение энергии во времени и уровни интенсивности. Именно это формирует характер и динамику фразы. Впечатление драматизма во многом определяется изменением энергии отдельных фраз и жестов.

При переходе в партии виолончели от последней ноты в такте 2 к началу такта 3, *molto espressivo*, высокое ля-бемоль можно исполнить с множеством разных характеров, уровней энергии и темпа. В партии фортепиано на данный момент указана пауза, поэтому этот звук хорошо слышен. Так как же подойти к исполнению? Дать ноте быструю энергию или медленную? Медленная энергия здесь придаст вступительной фразе ощущение прихода, где этот момент станет наслаждением великолепной победой. «Быстрая энергия создаст лишь временное чувство прибытия, так как стремление продолжается». [7, с. 2].



Пример 1

Продолжая в традиционном ключе, С. Барбер использует терцетную форму во второй части своей Сонаты для виолончели и фортепиано. «То, что начинается как выразительное и очень вокальное медленное движение, уступает место лёгкому и игривому *scherzando*, которое само по себе является миниатюрной сонатной формой» [4, с. 36].

Как показано во втором примере, виолончели даётся *mp espressivo*, преимущественно по шагам, а склонность С. Барбера к линейному гармоническому движению заметна в аккордовом сопровождении фортепиано. Начало в ми-бемоль мажоре: антецедентная фраза (первая фраза, задающая вопрос, незавершённая) охватывает такты 1–3, за ней следует konsekventная фраза (вторая фраза, дающая ответ, завершённая) в тактах 4–7 с каденцией на субдоминанте ля-бемоль. Затем идёт трёхтактовое расширение и переход к аккорду до-мажор в такте 10 [4, с. 40].

Из спокойной тишины аккорда до-мажор начинается вторая часть, представляющая собой значительный контраст. Лёгкая, *scherzando*-проработка письма безусловно соотносится со стилем XIX века, особенно Мендельсона — сходство, также отмеченное Орландо Коулом.

Хотя движение обозначено как *Presto*, музыка звучит лишь умеренно быстро, с метрономной отметкой 160 на пунктирную четверть (для сравнения: пропорциональная отметка для стандартного исполнения увертюры к «Сну в летнюю ночь» Мендельсона может быть 180–190). В рукописной копии партитуры С. Барбер записал эту секцию в размере 12/4 (вместо опубликованного 12/8). Хотя С. Барбер любил свою «красивую цепочку четвертных нот», Коул смог убедить его, что восьмые ноты будут легче для чтения.

Несмотря на краткость, эту секцию можно анализировать как сонатную форму. Начальная тема представлена виолончелью в тактах 11–13, при этом в такте 12 встречается особенно сложный ритм триолей внутри триоли. Сразу после этого в тактах 14–15 появляется вторая тематическая идея в партии фортепиано; обе идеи чередуются по мере продвижения музыки к до-мажору.

Пример 2

В третьей части *Allegro appassionato*, С. Барбер завершает сонату самым обширным и контрастным движением, снова используя сонатную форму, но при этом применяя несколько более современных приёмов. Снова присутствует обширная вариация и разработка тем, уже знакомых по предыдущим движениям, включая ритмическое удлинение и мелодическую фрагментацию; более удивительным является быстрота смены и контраста между темами.

«Кроме того, С. Барбер использует тональные соотношения эффектным образом, особенно в первой теме, делая отсылку к первой части неожиданным образом, что тонко повышает целостность произведения. Эти два аспекта помогают придать более современный баланс тому, что часто воспринимается как очень романтическое произведение» [4, с. 46].



Соната для виолончели и фортепиано Op. 6 С. Барбера представляет собой уникальное сочетание традиционной сонатной формы и ярко выраженных личностных художественных особенностей композитора. В каждом из трёх движений — от выразительного *Adagio* первого движения до энергичного и контрастного *Allegro appassionato* третьего — прослеживается мастерское использование гармонии, ритмики и мелодической линии, создающее богатую драматическую палитру.

Таким образом, соната Op. 6 не только отражает индивидуальный стиль С. Барбера и его подход к инструментальной драматургии, но и остаётся значимым примером американской камерной музыки первой половины XX века, объединяя в себе традицию и инновацию, драму и лиризм.

Литература:

1. Кривцова А. С. Сэмюэл Барбер — американский наследник музыкальной романтической традиции // *Вестник музыкальной науки*. — 2020. — Т. 8, № 3. — С. 74. — DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10047.
2. Saines J. *The rough guide to classical music*. L., N.Y.: Rough Guides, 2010., 674 p.
3. Кривцова А. С. Музыкальное эссе в творчестве Сэмюэла Барбера: генезис и специфика жанра // *Opera musicologica*. — 2021. — Т. 13, № 2. — DOI: 10.26156/OM.2021.13.2.002.
4. Vest P. J. *A practical study of Samuel Barber's Sonata for Cello and Piano, Op. 6: [dissertation]* / Paul Joseph Vest. — Memphis: The University of Memphis, 2014. — Doctor of Musical Arts. — 137 p.
5. Adrienne M. Mascho *The Romantic American: Research and Analysis of Samuel Barber's Cello Sonata, op. 6* - Seoul NU, 2024, 84 p.
6. Barbara B. Heyman *Samuel Barber: The Composer and His music* - Oxford University Press, 2020, 664 p., p. 110.

7. Diehnelt, Kim. Barber: Sonata for violoncello and piano, Op. 6-Coaching Notes [Электронный ресурс] / Kim Diehnelt. — 4стр. — Режим доступа: https://www.academia.edu/22606678/Barber_Sonata_for_violoncello_and_piano_Op_6_Coaching_Notes

Saut Zhandos
Bekmoldinov Nartay Sagmbekuly
Kurmangazy Kazakh National Conservatory, PhD, Almaty, Kazakhstan *Nurmoldin*
Syrim Zhumabekovich
T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan
**THE TIMBRE CAPABILITIES OF THE BAYAN AND
THEIR IMPACT ON THEATRE MUSIC**

Сауыт Ж.,
Бекмолдинов Н.С.,
Құрманғазы атындағы
Қазақ ұлттық консерваториясы, PhD
Нурмолдин С.Ж.,
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
**БАЯННЫҢ ТЕМБРЛІК МҮМКІНДІКТЕРІ ЖӘНЕ
ОЛАРДЫҢ ТЕАТР МУЗЫКАСЫНА ЫҚПАЛЫ**

Соңғы онжылдықтарда әлемдік музыкалық өнерде тембрлік ойлаудың белсенді дамуы байқалып, композиторлар мен орындаушылар дәстүрлі аспаптардың жаңа дыбыстық қырларын ашуға ұмтылуда. Бұл үрдіс Қазақстанның кәсіби музыка мәдениетіне де тән, әсіресе камералық-инструменталдық шығармалар мен сахналық жанрларда тембр музыка драматургиясының жетекші компоненттерінің біріне айналып келеді. Қазіргі баян өнері де дәл осындай ізденістер аясында қарастырылып, баянның тембрлік палитрасы, регистрлік, фактуралық және артикуляциялық мүмкіндіктері кеңейтілген экспрессивтік құралдар жүйесі ретінде сипатталады. Зерттеушілер баянның халықтық-аспаптық интонациялармен, академиялық және эстрадалық стильдермен, түрлі ансамбльдік құрамдармен еркін тоғыса алатын универсалдық мүмкіндігін атап өтеді. Театр өнері контекстінде баянда жүзеге асатын тембрлік шешімдер ерекше мәнге ие, өйткені сахналық музыкада дыбыс тек әуендік-ырғақтық құрылым ретінде ғана емес, кеңістік пен уақытты, кейіпкер психологиясын, символдық-мағыналық өрісті бейнелеудің маңызды құралы ретінде қызмет етеді. Қазақ театр музыкасының дамуында халықтық ән-күй интонациялары, домбыра, қобыз, сырнай секілді аспаптардың дыбыстық бейнесі жетекші рөл атқарып келгенімен, баянның да ұлттық колоритті заманауи театр тіліне көшіругегі үлесі біртіндеп айқындала түсуде. Осы тұрғыдан алғанда, баян тембрінің театр музыкасы жүйесіндегі орнын анықтау, оның сахналық көркемдік-бейнелік қызметін талдау, отандық театр тәжірибесіндегі қолданылу үлгілерін сипаттау – қазіргі музыкалық өнер мен өнертану ғылымы үшін өзекті

мәселелердің бірі болып саналады. Зерттеудің мақсаты – баянның тембрлік мүмкіндіктерін театр музыкасының драматургиялық құрылымымен байланыстыра қарастырып, оның эмоциялық, символикалық және стильдік функцияларын кешенді түрде айқындау. [1, 14-б.].

Баян қазіргі кәсіби музыка кеңістігінде тембрлік палитрасы аса бай, құрылымдық тұрғыдан икемді, орындаушылық мүмкіндіктері кең аспаптардың бірі ретінде қарастырылады. Заманауи баян-аккордеонның регистрлік жүйесі дыбыс биіктігі мен қалыңдығын, тембрлік бояуын, динамикалық деңгейін нәзік саралап басқаруға мүмкіндік береді, осының нәтижесінде аспап бір мезгілде әрі мелодиялық, әрі гармониялық, әрі фактуралық орталық қызметін атқара алады. [3, 110-б.]. Тембрлік жағынан баян акустикалық табиғаты бойынша тілшелі-құймалы дыбыс алу механизміне сүйенеді, бұл оның дыбысын «дем алатын», интонациялық тұрғыдан «әндететін» сипатқа ие етеді. Баян дыбысының ерекше «дауысқа ұқсастығы» әртүрлі регистрлік комбинациялар арқылы сопрано, альт, тенор, бас тембрлерін модельдеуге, хор фактурасын елестетуге, сондай-ақ халықтық аспаптар мен оркестрлік топтардың бояуын инодарлауға мүмкіндік береді. Орындаушылық техника тұрғысынан алғанда, баянға тән басты ерекшеліктердің бірі – мех жүргізу арқылы дыбыстың динамикасы мен фразалық дамуын үздіксіз қалыптастыру мүмкіндігі. [5, 65-б.]. Мехтің ашылып-жабылуы тек күш-қуат пен дыбыс күшін реттеп қана қоймай, фразаның «тынысын», кульминациялық өрлеу мен бәсеңдеуді, ішкі психологиялық шиеленісті бейнелеудің жетекші құралына айналады. Сонымен қатар, заманауи баян техникасында түрлі мехтік эффектілер – тремоло, вибрато, рикшет, глиссандо, акценттелген итермелі қозғалыстар кеңінен қолданылады, бұл аспаптың тембрлік-шумдық аясын айтарлықтай кеңейтеді.

Баян фактурасының көпқырлылығы да оның орындаушылық мүмкіндіктерін айқындайды: аспап бір мезгілде көпдауысты полифонияны, аккордтық фактураны, бас-сүйемел үлгілерін, остинатолық құрылымдарды, фигурациялық өрнектерді еркін біріктіре алады. Бұл қасиет баянды жеке соло аспап ретінде де, камералық ансамбль құрамында да, оркестрлік текстурадағы жетекші немесе қосымша дауыс ретінде де тиімді пайдалануға жағдай жасайды. [2, 103-б.]. Театр музыкасы үшін баянның аталған тембрлік және орындаушылық қасиеттері ерекше мәнге ие. Баян дыбысының жұмсақ та қанық бояуы лирикалық, психологиялық терең сахналарда кейіпкердің ішкі монологын, мұң-наласын, сағыныш сезімін беруге қолайлы болса, ашық, энергиясы жоғары регистрлік-динамикалық режимдер комедиялық, би элементтері басым, мерекелік көріністердің көңіл күйін күшейтуге мүмкіндік береді. Сонымен қатар, баян фактурасындағы халықтық әуен-ырғақ үлгілерін, ұлттық интонацияларды қолдану арқылы қазақтың дәстүрлі музыкасына тән кең тынысты күйлік ойлауды, әншілік әуезділікті сахналық кеңістікке көшіруге болады. Осылайша, баянның тембрлік-регистрлік құрылымы, мех жүргізу пластикасы, фактуралық-текстуралық байлығы оны театр музыкасы жүйесінде әмбебап әрі жоғары экспрессивтік әлеуетке ие аспап ретінде танытады. [3, 100-б.]. Бұл әлеуетті саналы түрде пайдалану композитор мен режиссерге сахналық әрекетті музыкалық-дыбыстық деңгейде тереңдетуге, ал

орындаушы-баяншыға кейіпкер психологиясын, сахналық кеңістік пен уақытты дыбыстық бейнелер арқылы әсерлі жеткізуге мүмкіндік береді.

Театр музыкасы кеңістігінде тембр ұғымы тек дыбыстың сыртқы бояуы ғана емес, сахналық уақыт пен кеңістікті, кейіпкер психологиясын, драматургиялық шиеленісті ұйымдастыратын мағыналық категория ретінде қабылданады. [3, 107-б.]. Заманауи зерттеулерде тембрлік шешімдер музыкалық драматургияның құрылымдық негіздерінің біріне айналып, образдық-семантикалық өрісті қалыптастыруда жетекші рөл атқаратыны атап өтіледі. Қазақтың қазіргі академиялық және театрлық музыкасында тембрлік драматургияға ерекше назар аудару үрдісі айқын байқалады, мұнда ұлттық дүниетаным мен мифопоэтикалық бейнелер көбіне нақты дыбыстық-тембрлік кешендер арқылы көрініс табады. Д.Бержапраковтың «Umai», «Камлание» сияқты камералық шығармаларын талдауға арналған еңбектерде тембр-модуляциялық кеңістік сакральды уақыт пен архаикалық ритуалдық әрекетті музыкалық тұрғыда «қайта жаңғыртатын» басты драматургиялық фактор ретінде көрсетіледі. [4, 101-б.]. Театр сахнасындағы баян тембрі дәл осындай тембрлік драматургия логикасына табиғи түрде кірігеді. Лирикалық көріністерде баянның жұмсақ, орта және жоғары регистрлердегі «әндеткіш» дыбысы кейіпкердің ішкі монологын, психологиялық толғанысын, нәзік сезім иірімдерін жеткізудің пәрменді құралы бола алады. Мехтің икемді жүргізілуі арқылы ұзын тынысты фразалар, динамикалық «толқындар», кульминациялық өрлеулер сахналық әрекеттің эмоционалдық өрісін кеңейтеді, көрерменді кейіпкер күйіне тереңірек енгізуге итермелейді. Естелік, өткенге оралу, қашық кеңістік әсерін тудыратын эпизодтарда баян көбіне сахна сыртындағы (оффстейдж) дыбыс ретінде, не әлді-әлсіз естілетін «алыстан жеткен үні» ролінде қолданыла алады. Мұндай шешімдерде баянның түсірілген динамикасы, тар регистрлік аумақ, жеңіл вибрато мен кенеттен бәсеңдейтін фразалар эстетикалық-акустикалық тұрғыда «жуылған», бұлыңғыр естелік бейнесін қалыптастырады. Тембрлік жағынан бұл – дыбыстың нақты орнықты тембрінен гөрі, естеліктің, сағыныштың, уақытпен алшақтаудың символдық дыбыстық нышаны. Халықтық орта, жәрмеңкелік немесе ауылдық кеңістікке қатысты сахналарда баянның халықтық-би әуендерімен, марштық-ойындық ырғақтармен, домбыра немесе қобыз әуенімен имитациялық диалог құруы арқылы ұлттық колорит айқындалады. Мұнда баян тембрі көбіне халық аспаптары тобына жақындастырылып, фактурада күйлік остинато, қарапайым гармониялық айнымалылық, синкопаланған ырғақтар, «жыр-терме» сипатындағы мелодика қолданылады. Нәтижесінде баян ұлттық аспаптармен қатар, қазақы тұрмыс пен ортаға тән көңіл күйді, мерекелік немесе тұрмыстық ахуалды жеткізетін маңызды экспрессивтік құрал ретінде көрінеді. [2, 110-б.].

Мистикалық, сакральды сипаттағы сахналарда баян тембрі эксперименттік тәсілдер арқылы қолданылуы мүмкін: диссонанттық интервалдар, кластерлік құрылымдар, мехтің үздік-үздік «тынысы», регистрлердің кенет ауысуы, шумдық эффектілер (шыңылдата тарту, флажолетке ұқсас бояулар) дыбыстық «ритуалды кеңістік» жасайды. Мұндай тембрлік шешімдер Бержапраковтың «Umai» шығармасындағыдай, архаикалық мифологиялық бейнелерді, уақыттан тыс кеңістікті, «дыбыстық трансты» елестету үшін қолданылатын тәсілдермен типологиялық тұрғыда

сабақтас келеді. Театр музыкасы контексінде баян тембрінің негізгі функцияларын бірнеше бағытта жүйелеуге болады:

- эмоциялық-психологиялық функция – кейіпкер күйін, сахналық ахуалды, ішкі монологты бейнелеу;
- кеңістік-уақыттық функция – естелік, алыстағы дыбыс, сахна сыртындағы әрекет, тарихи немесе мифологиялық кеңістік әсерін жасау;
- ұлттық-стильдік функция – қазақтың дәстүрлі интонацияларын, халықтық орта мен тұрмысқа тән бояуды сахнада тембрлік деңгейде қайта құру;
- символикалық-ритуалдық функция – мистикалық, сакральды көріністерде архаикалық бейнелер мен ритуалдық ойлауды заманауи тембрлік тіл арқылы жеткізу.

Баянның жоғарыда аталған тембрлік функциялары композитор мен режиссерге спектакльдің музыкалық драматургиясын тереңдетіп, дыбыстың өзі арқылы мағыналық-семантикалық қабатты байытуға мүмкіндік береді, ал орындаушы-баяншыға сахналық образдың белсенді әріптесіне айналу кеңістігін ашады. Отандық театр тәжірибесінде баян көбіне драмалық спектакльдердің музыкалық көркемдеуінде, поэтикалық композицияларда, музыкалық-пластикалық қойылымдарда қолданылады. Бірқатар репертуарлық спектакльдерде баян сахнада тірі орындау құралы ретінде актерлермен тікелей әрекеттесіп, кейіпкер образының «музыкалық дауысына» айналады, кей жағдайда ол жекелеген кейіпкердің тұрақты лейтмотивін жүргізетін аспаптық сыңар рөлін атқарады. Театрлық қойылымдарда жиі кездесетін модельдердің бірі – баянды пролог және эпилог эпизодтарында қолдану үлгісі. Мұндай жағдайда баянда орындалатын қысқа әуендік-тембрлік формула спектакльдің негізгі идеялық эмоциялық өзегін тұспалдап, көрерменді алдағы сахналық әрекетке дайындайды, ал финалда сол формуланың өзгерістермен қайталануы драматургиялық доғаны тұйықтап, болмыс-оқиғаға авторлық көзқарасты білдіреді. Тағы бір үлгі – баянның би, ойын, халықтық көрініс эпизодтарын сүйемелдеуіндегі рөлі, мұнда аспап ұлттық-тұрмыстық ортаға тән көңіл күй мен динамикалық қозғалысты тембрлік-ырғақтық деңгейде бекітеді. Қазіргі тәжірибеде баян кейде мультимедиялық проекциялармен, жарық драматургиясымен және пластикалық шешімдермен тығыз байланыста қолданылады. Бұл жағдайда баян тембрі тек дербес дыбыстық қабат ретінде емес, бейнежазба, мәтін, хореографиямен біріге отырып, интегративті көркем кеңістік жасайды; дыбыс пен жарықтың, қозғалыстың синхронды дамуы арқылы сахналық уақыттың ішкі ырғағы айқындалады.

Баян аспабының тембрлік және орындаушылық мүмкіндіктері оны заманауи театр музыкасының әмбебап әрі жоғары экспрессивтік әлеуетке ие құралы ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Регистрлік-динамикалық ауқымның кеңдігі, мех жүргізудің пластикасы, фактуралық-текстуралық байлық пен ұлттық интонациялармен табиғи үйлесімділік баян тембріні сахналық лирикадан бастап, халықтық орта, мистикалық-ритуалдық көріністерге дейінгі әртүрлі драматургиялық жағдайларда тиімді қолдануға жағдай жасайды. Театр музыкасы контексінде баян тембрі

эмоциялық-психологиялық, кеңістік-уақыттық, ұлттық-стильдік және символикалық-ритуалдық функцияларды атқара отырып, спектакльдің музыкалық драматургиясын тереңдетуге, кейіпкер бейнесін ішкі-дыбыстық деңгейде даралауға қызмет етеді. Осы әлеуетті шығармашылық және педагогикалық практикада жүйелі жүзеге асыру отандық театр музыкасының тембрлік мәдениетін байытып, қазақтың ұлттық музыкалық дәстүрі мен заманауи сахналық өнер арасындағы сабақтастықты нығайтуға ықпал етеді

Әдебиеттер:

1. Бержапраков Д. Тембр как средство реконструкции древнего ритуального действия в камерной музыке Казахстана XXI века («Камлание»).
2. Berzhaprakov D., Dzhumalieva T. The Role of Timbre-Modulation Space in «Umai». Cajas Journal.
3. Stylistic Directions of Accordion-Bayan Music in Modern Art. Linguistics and Culture Review, 2023.
4. Music in context: an exploration of music and dramaturgy.
5. Kazakh Traditional Musical Culture: Worldview Universals.

Khairulla Aibek

Kuzbakova Gulnara

**«MACBETH. SCACCO AL RE»: ENGAGING CHILDREN'S
AUDIENCES IN OPERA
(THE CASE OF TEATRO REGIO DI PARMA)**

Хайрулла А.Б.

Кузбакова Г.Ж., өнертану кандидаты, доцент

**«MACBETH. SCACCO AL RE»: БАЛАЛАР АУДИТОРИЯСЫН
ОПЕРА ӨНЕРІНЕ ТARTY ТӘЖІРИБЕСІ
(ПАРМА КОРОЛЬДІК ТЕАТРЫНЫҢ МЫСАЛЫНДА)**

XXI ғасырдың алғашқы ширегінде опера өнері өзінің төрт ғасырлық тарихындағы ең маңызды трансформациялық кезеңді бастан кешуде. Бұл өзгерістердің негізгі драйверлерінің бірі — жаңа аудиторияны, әсіресе жас ұрпақты тарту қажеттілігі. Дәстүрлі опера аудиториясының орташа жасы жоғарылап келеді, ал жастар бұл жанрға қызығушылық танытпайды. OPERA America ұйымының 2024 жылғы зерттеуіне сәйкес, опера театрларының негізгі аудиториясының орташа жасы 60 жасты құрайды, бұл жанрдың болашағы туралы маңызды сұрақтар туғызады [10, б. 12].

Опера өнерінің қазіргі жағдайы күрделі және көп қырлы. Бір жағынан, бұл жанр әлемдік мәдени мұраның ажырамас бөлігі ретінде өз маңыздылығын сақтап отыр. Әлемнің ірі опера театрлары — Ла Скала, Метрополитен-опера, Вена мемлекеттік операсы, Ковент-Гарден — жыл сайын миллиондаған көрермендерді қабылдайды. Екінші жағынан, цифрлық технологиялар дәуірінде өскен жас ұрпақ үшін дәстүрлі опера форматы тым статикалық және қол жетімсіз болып көрінуі мүмкін.

Бұл мәселенің өзектілігі бірнеше факторлармен түсіндіріледі. Біріншіден, опера — синтетикалық өнер түрі, ол музыканы, драматургияны, сценографияны, хореографияны біріктіреді. Балаларды операмен таныстыру — оларды кешенді эстетикалық қабылдауға баулудың тиімді жолы. Екіншіден, көптеген зерттеулер музыкалық білімнің балалардың когнитивті дамуына, эмоционалдық интеллектіне және әлеуметтік дағдыларына оң әсер ететінін дәлелдейді. Үшіншіден, жас көрермендерді тарту — опера театрларының ұзақ мерзімді тұрақтылығын қамтамасыз етудің стратегиялық міндеті.

Еуропалық опера театрлары бұл мәселені шешуде әртүрлі тәсілдерді қолданады: балаларға арналған арнайы қойылымдар, білім беру бағдарламалары, интерактивті экскурсиялар, мектептермен серіктестік. Алайда бұл бастамалардың ішінде Парма Корольдік театрының тәжірибесі ерекше орын алады. Театр Джузеппе Вердидің туған жері — Парма қаласында орналасқан, сондықтан ол композитордың мұрасын насихаттауда ерекше жауапкершілік сезінеді.

Верди фестивалі (Festival Verdi) — 2001 жылдан бастап жыл сайын өтетін халықаралық іс-шара, ол Вердидің операларын қоюға және зерттеуге арналған. Фестиваль аясында балаларға арналған арнайы жобалар іске асырылады, олардың ішінде «Macbeth. Scacco al Re» ерекше орын алады. Бұл жоба Вердидің ең драматикалық операларының бірін — «Макбетті» — балаларға түсінікті тілде, ойын форматында ұсынады.

Зерттеудің өзектілігі сонымен қатар Қазақстан контекстінде де маңызды. Отандық опера театрлары — Астана Опера, Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театры — жас көрермендерді тарту мәселесімен бетпе-бет келуде. Шетелдік тәжірибені зерделеу және бейімдеу отандық опера өнерінің дамуына үлес қоса алады.

Зерттеудің мақсаты — Парма Корольдік театрының балаларға арналған опера жобаларының педагогикалық және театрлық ерекшеліктерін талдау, олардың опера өнерін демократияландыру контекстіндегі маңызын анықтау. Зерттеу материалы ретінде Парма Корольдік театрының ресми құжаттары, бағдарлама буклеттері, фестиваль баспасөз релиздері және театр әкімшілігінің интервьюлері пайдаланылды. Зерттеу әдістері: салыстырмалы талдау, кейс-стади және контент-анализ.

Теориялық негіз ретінде мәдени демократияландыру концепциясы қолданылды. Х. Бахши мен Д. Тросбидің пікірінше: «Innovation in audience reach is one of the main categories of innovation among cultural institutions» [Аудиторияға қол жеткізудегі инновация — мәдени мекемелер арасындағы инновацияның негізгі санаттарының бірі] [1, б. 2078].

Балаларға арналған опера өнерінің тарихы XVII ғасырдан басталады. Ең алғашқы ағылшын операларының бірі — Генри Перселлдің «Дидона және Эней» (1689) — Лондонның Челси ауданындағы қыздар интернатының оқушыларымен орындалған. Алайда балаларға арнайы жазылған операларды заманауи түсінікте XX ғасырда ғана көруге болады.

XXI ғасырда бұл бағыт жаңа серпін алды. 2019 жылы Санта-Фе операсы басқарған жеті американдық компания «Opera for All Voices» консорциумын құрды. R. Rinaldi жазғандай: «The consortium aims at commissioning composers to create new material for audiences of all ages» [Консорциум барлық жастағы

аудиторияға арналған жаңа материал жасау үшін композиторларға тапсырыс беруге бағытталған] [8, б. 25]. Бұл консорциумның негізгі идеясы — балаларға «сұйылтылған» өнер емес, толыққанды көркем туындылар ұсыну.

«Macbeth. Scacco al Re» (итальян тілінен аударғанда «Макбет. Патшаға шах») — Дж. Вердидің «Макбет» операсы негізінде жасалған интерактивті балалар спектаклі. Спектакль Парманың Герцогтық сарайында (Palazzo Ducale) өтіп, 7 жастан асқан балаларға арналған. Жобаның авторы және режиссері — Джакомо Наппини, музыкалық жетекшісі — Тройан Накаде.

Спектакльдің концепциясы Шекспир трагедиясын командалық ойынға айналдыруға негізделген. Театрдың сипаттамасына сәйкес: «I personaggi dell'opera si tramutano nei pezzi di un'enorme partita di scacchi» [Опера кейіпкерлері алып шахмат ойынының фигураларына айналады] [9]. Бұл тәсіл бірнеше педагогикалық принципті біріктіреді: ойын арқылы оқыту, иммерсивті тәжірибе және конструктивистік білім беру теориясы.

Вердидің «Макбет» операсының негізгі қойылымы мен «Macbeth. Scacco al Re» балалар спектаклі арасында елеулі айырмашылықтар бар. Негізгі опера 2,5-3 сағатқа созылып, опера театрының үлкен залында 1000-нан астам көрерменге арналса, балалар спектаклі 60-90 минутқа созылып, Герцогтық сарайда шағын топтарға арналған. Драматургиялық тұрғыдан негізгі операда Вердидің толық партитурасы (4 акт), барлық ариялар, дуэттер, хор сахналары, күрделі психологиялық тартыс, қараңғы трагедиялық атмосфера, кісі өлтіру және есінен адасу сахналары бар. Балалар спектаклінде музыканың таңдамалы үзінділері ғана пайдаланылып, сюжет шахмат ойыны арқылы жеңілдетілген, ал қорқынышты сахналар алынып тасталған немесе символикалық түрде берілген.

Көрермен қатысуы тұрғысынан да айырмашылықтар айқын. Негізгі операда көрермен пассивті түрде орындықта отырып көреді, сахна мен зал арасында қашықтық сақталады. Балалар спектаклінде керісінше, балалар командаларға бөлініп, арнайы карталар мен тапсырмалар алады, жасырылған фигураларды тауып, ойын барысын өзгертуге мүмкіндік алады, алып шахмат тақтасында қозғалады. Шахмат метафорасы күрделі кейіпкерлерді балаларға түсінікті етеді: Патша Макбет — шектеулі қозғалыс пен әлсіздік символы, Ханшайым Леди Макбет — билік пен манипуляция символы, Банко — адал дос пен қорғаушы фигура, ал сиқыршылар — ойын ережелерін өзгертетін күштер ретінде бейнеленеді.

Парма Корольдік театры балалар мен жасөспірімдерге арналған кешенді білім беру бағдарламасын — RegioYoung жобасын іске асырады. Бұл бағдарлама театрдың аудитория дамыту стратегиясының негізгі құрамдас бөлігі болып табылады және жас көрермендерді опера өнерімен таныстырудың көп деңгейлі жүйесін ұсынады.

RegioYoung бағдарламасы бірнеше бағытты қамтиды.

Біріншіден, жыл сайынғы арнайы тапсырыс берілген опера қойылымдары. Театр жас аудиторияға бағытталған түпнұсқа шығармалар жасау үшін композиторлар мен режиссерлерге тапсырыс береді.

Екіншіден, Верди фестивалі аясындағы балалар жобалары. «Macbeth. Scacco al Re» осындай жобалардың бірі болып табылады.

Үшіншіден, мектептермен серіктестік бағдарламалары. Театр жергілікті және аймақтық білім беру мекемелерімен ынтымақтастық орнатып, оқушыларға арналған арнайы көрсетілімдер ұйымдастырады.

Төртіншіден, отбасылық іс-шаралар. RegioYoung отбасылардың бірге қатысуына арналған арнайы форматтарды ұсынады.

Кесте — Жас көрермендерге арналған қойылымдар үлесі

Театр / Модель	Жас аудитория %	Ел/Аймақ
LA Opera	25%	АҚШ
Teatro Regio di Parma	23.4%	Италия
Royal Opera House	18%	Ұлыбритания
Opera Europa орташа	15.4%	Еуропа
Metropolitan Opera	15%	АҚШ
Фестивальдар орташа	6.3%	Еуропа

Ескертпе: Opera Europa деректері негізінде [6]

Заманауи опера өнерінің маңызды тенденцияларының бірі — иммерсивті театр элементтерін пайдалану. Иммерсивті театр дәстүрлі сахналық кеңістікті жояды және көрермендерді спектакльдің өзіне батырады. Көрермендер актерлермен өзара әрекеттеседі және қоршаған ортамен байланысады. Л. Ченг пен Б.В. Леунгтің зерттеуі көрсеткендей: «Immersive media was found to be more interactive and motivational than the conventional approach» [Иммерсивті медиа дәстүрлі тәсілге қарағанда интерактивті және ынталандырушы екені анықталды] [2, б. 190].

Опера өнері тарихи тұрғыдан элитарлық мәдениетпен байланыстырылған. Қымбат билеттер, формалды киім коды, күрделі сюжеттер — осының бәрі көптеген адамдарды операдан алшақтатады. Алайда қазіргі кезде бұл стереотиптерді жоюға бағытталған көптеген бастамалар бар. Верди фестивалі осындай бастамалардың бірі. 2016 жылдан бастап фестиваль «Verdi Off» бағдарламасын іске қосты — бұл жүзден астам тегін іс-шаралар. Visit Emilia ресурсында атап өтілгендей: «Verdi Off addresses citizens and visitors, families, young people and children, hospices and hospital patients, prisoners» [11].

Парма Корольдік театрының «Macbeth. Scacco al Re» жобасы дәстүр мен инновацияның үйлесімділігінің мүмкін екендігін көрсетеді. Бұл спектакль классикалық опера мұрасын — Вердидің «Макбет» операсын — жас аудиторияға қызықты және түсінікті формада жеткізеді. А. Sutherland атап өткендей: «Opera companies wishing to expand their audience base are likely to see children's programmes as integral to their outreach» [Өз аудиториясын кеңейткісі келетін опера компаниялары балалар бағдарламаларын ақпараттық жұмыстың ажырамас бөлігі ретінде қарастырады] [3, б. 245].

Зерттеу нәтижелері келесі қорытындылар жасауға мүмкіндік береді:

1. «Macbeth. Scacco al Re» жобасы классикалық опера мұрасын жас аудиторияға жеткізудің тиімді моделі болып табылады. Шахмат метафорасы күрделі драматургияны балаларға түсінікті етеді.

2. Иммерсивті театр мен геймификация элементтерінің біріктірілуі балалардың операға деген қызығушылығын арттырады. Иммерсивті нарық 2030 жылға \$473.9 млрд-қа жетеді [5].

3. Верди — әлемде ең көп қойылатын опера композиторы (21.5% нарық үлесі). Оның шығармалары балаларға арналған бағдарламалар үшін идеал материал [7].

4. Еуропалық театрлар пандемиядан қалпына келуде. Жас аудиторияға арналған бағдарламалар осы қалпына келуге үлес қосуда [6].

5. Бұл тәжірибе Қазақстан опера театрлары үшін де үлгі бола алады.

Әдебиеттер:

1. Bakhshi H., Throsby D. Innovation in Arts and Cultural Organisations // Structural Change and Economic Dynamics. — 2012. — Vol. 23, No. 4. — P. 2067–2090.
2. Cheng L., Leung B.W. Exploring the Use of Immersive Virtual Reality for Cantonese Opera Education // Music Education Research. — 2023. — Vol. 25, No. 2. — P. 180–195.
3. Sutherland A. The Role of Children's Choruses in Opera Companies // British Journal of Music Education. — 2010. — Vol. 27, No. 3. — P. 245–260.
4. Metropolitan Opera. HD Live in Schools [Electronic resource]. — URL: <https://www.metopera.org/discover/education/hd-live-in-schools/> (accessed: 22.01.2024).
5. Mordor Intelligence. Immersive Entertainment Market Report 2024–2030. — 2024.
6. Opera Europa. Annual Survey 2024 [Electronic resource]. — URL: <https://opera-europa.org/> (accessed: 01.01.2026).
7. Operabase. Global Opera Statistics [Electronic resource]. — URL: <https://www.operabase.com/statistics/en> (accessed: 01.01.2026).
8. Rinaldi R. Opera for All Voices // OPERA America Magazine. — 2019. — P. 24–27.
9. Teatro Regio di Parma. Macbeth. Scacco al Re [Electronic resource]. — URL: <https://teatregioparma.it/en/opera/macbeth-scacco-al-re/> (accessed: 15.01.2024).
10. Understanding Opera's New Audiences. — OPERA America, 2024. — 60 p.
11. Visit Emilia. Festival Verdi [Electronic resource]. — URL: <https://www.visitemilia.com/en/festival-verdi/> (accessed: 18.01.2024).

Sharmanova SerikguL,

Yeginbayeva Toizhan

SHABAL BEISEKOVA AS A STUDENT OF THE KAZAKH OPERA STUDIO AT THE MOSCOW CONSERVATORY (1936–1941): AN ARCHIVAL STUDY

Шарманова С.Т.,

Егинбаева Т.Ж., өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор

ШАБАЛ БЕЙСЕКОВА — МӘСКЕУ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ ЖАНЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ОПЕРА СТУДИЯСЫНЫҢ БІЛІМ АЛУШЫСЫ РЕТІНДЕ (1936–1941): АРХИВТІК ЗЕРТТЕУ

Қазақ опера өнерінің кәсіби деңгейде қалыптасуы ХХ ғасырдың алғашқы жартысындағы мәдени-саяси өзгерістермен және ұлттық кадрларды арнайы даярлау жүйесінің құрылуымен тікелей байланысты. Осы кезеңде

Мәскеу консерваториясы жанындағы Қазақ опера студиясының қызметі қазақ ұлттық опера мектебінің қалыптасуына шешуші ықпал еткен маңызды тарихи-мәдени құбылыс ретінде бағаланады. Аталған студия қазақ даласынан дарынды жастарды іріктеп, оларды еуропалық академиялық вокал мектебінің талаптарына сай кәсіби даярлауға бағытталған бірегей орталық болды. Бұл студияның жұмысы 1936 жылы бастау алады. Мәскеу консерваториясының архивінен алынған тізімдемеге сүйенсек, Мәскеу консерваториясы жанындағы қазақ опера студиясында келесі студенттер білім алғанын көруге болады: Абдулина Кашифы Калды (26 мамыр 1935 - 23 қазан 1940), Абдуллин Муслим (01 қараша 1937 – 15 наурыз 1939), Абдуллин Ришат (03 қазан 1937 – 25 қараша 1939), Акатов Жуматай (15 қыркүйек 1936 – 15 сәуір 1939), Альшеров Рахия (19 наурыз 1936 – 18 ақпан 1937), Ахимбеков Риза Бесеуч (31 желтоқсан 1937 – 16 қазан 1938), Байтекеева Айша (1937 – 17 маусым 1939), Бейсекова Шабал (01 қыркүйек 1938 – 2 ақпан 1940), Давлетова Насиха (01 қыркүйек 1936 – 28 желтоқсан 1936), Джетписбаева Фатима (1937 – 16 наурыз 1939), Есенгулов Агадай (1938 – 28 қазан 1939), Карахаджаева Сафура (1937 – 01 қыркүйек 1939), Кошкумбаев Магавия (1936 – 26 ақпан 1940), Кулукбаев Манаш (1937 – 20 наурыз 1940), Мактагулов Мусабай (01 қыркүйек 1937 – 01 қараша 1940), Мусабенкова Айкен (13 тамыз 1935 – 16 ақпан 1937), Омарова Галлия (қыркүйек 1935 - 1940), Рамазанова Галья (19 сәуір 1936 - 1940), Рафикова Динарзада Насыровна (01 қыркүйек 1938 – 29 шілде 1940), Рыскалиев Таным (26 шілде 1937 – 27 наурыз 1938), Тагаев Кашиф (01 қыркүйек 1938 – 09 шілде 1940), Темирбеков Абдул (11 қыркүйек 1937 – 15 қараша 1937), Укежанова Зулъгиря (1936 – 05 июль 1940), Уралбекова Бадарья (1937 – 05 қаңтар 1940), Юнусова Разия (1936 – 15 шілде 1940), Бикчентаева Магмура Галеевна (-), Газиев Шариф (26 қыркүйек 1940 -), Кулатаев Ибабий (- 29 қараша 1937), бұл қатарда Байғали Досымжанов және Кәукен Кенжетаев те болу керек, бірақ архив қызметкерлерінің айтуынша Кәукен Кенжетаевтың жеке құжаттары жоғалып кеткен, Байғал Досымжановқа қатысты ол кісі бұл тізімдемеде жоқ, бірақ жеке құжаттары сақталған. Осы орайда әлі бір талай студенттердің есімдері аталмай қалды деген болжам жасай аламыз. Бұл есімдердің көбін қазақ мәдениетіне үлесін қосқан жандар деп айта алмаймыз. Мәскеу консерваториясы жанындағы Қазақ опера студиясына қабылданған студенттердің оқу траекториясын талдау олардың басым көпшілігі толық бесжылдық оқу мерзімін аяқтай алмағанын көрсетеді. Студияның оқу бағдарламасы бес жылға жоспарланғанымен, архивтік құжаттарда студенттердің бір бөлігінің оқуын ерте тоқтатқаны немесе мерзімінен бұрын елге қайтарылғаны анық байқалады. Оған бірнеше факторды келтіріледі: ауа райының ауысуына байланысты студенттердің денсаулығына қатысты бейімделе алмауы, тілдік барьер, белгісіз себептерге байланысты жастардың елге оралмауы. Сонымен қатар, студияда білім алған студенттерді Қазақстан тарапынан қаржыландыру жүйелі түрде жүргізілгеніне қарамастан, бұл үдерістің нәтижелілігі күткендей болмағаны байқалады. Материалдық қолдаудың бар болуына қарамастан, жоғарыда аталған әлеуметтік-тұрмыстық, психологиялық және тілдік факторлар студенттердің оқуын толық аяқтауына кедергі келтіріп, нәтижесінде дайындалған кәсіби кадрлар саны жоспарлағандай нәтиже

бермеді. Бұл деректер Е. Брусиловскийдің «Пять тетрадей» еңбегінде келтіріледі.

Аталмыш студияда 1938 – 1940 жылдар аралығында білім алған, қазақ опера өнерінің дамуына елеулі үлес қосқан тұлғалардың бірі – Қазақстанның халық әртісі, көрнекті опера әншісі Шабал Бейсекова. Алайда оның Мәскеу консерваториясы жанындағы Қазақ опера студиясындағы оқу кезеңі мен кәсіби қалыптасу жолы отандық музыкатану ғылымында арнайы архивтік құжаттар негізінде жүйелі түрде зерттелмеген.

Мақаланың өзектілігі Мәскеу консерваториясының архивінен алынған, бұрын ғылыми айналымға енгізілмеген бірегей дереккөздерге – жеке парак, жеке ісі құжаты, үлгерім ведомстволары мен мінездемелерге сүйене отырып, Шабал Бейсекованың кәсіби қалыптасу жолын жаңаша ғылыми тұрғыда пайымдауда жатыр. Бұл архивтік материалдар әншінің небәрі бір жарым жылдық оқу мерзімі ішінде жоғары кәсіби деңгейге жеткенін және Абай атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театрына ерте шақырылуының нақты себептерін анықтауға мүмкіндік береді.

Мәскеу консерваториясы жанындағы Қазақ опера студиясының меңгерушісі Берманның 1939 жылы жазған ресми хаты архивте сақталған. Бұл хат Шабал Бейсекованың оқу барысындағы кәсіби деңгейін, жеке қасиеттерін және ерте кәсіби мойындалуын нақты көрсететін құнды дерек болып табылады.

Хатта Берман атап өткендей, Шабал Бейсекова бір жарым жыл көлемінде ғана білім алса да, оның дауысы, музыкалық ойлауы және сахналық мәдениеті жоғары кәсіби талаптарға толық сай келген. Атап өтетін жайт Шабал Бейсекова опера студиясына түсер алдында Алматы қаласындағы музыкалық училищенісін тәмәмдаған болатын. Мәскеу консерваториясы жанындағы қазақ опера студиясының меңгерушісі Берманның ҚазақССР мәдениет басқарма басшысына жолдаған хатының толық нұсқасын ұсынамыз: «Осеню 1938/39 учебного года на Казахское отделение московской Государственной Консерватории была зачислена тов. Бейсекова Шабаль. Иstekший учебный год показал, что в лице Бейсековой Казахское отделение имеет певицу с большим будущим. Великолепный голос, незаурядное актерское дарование, прекрасное отношение к работе, дисциплинированность и прилежание, - уже с первых месяцев учебы обратили на себя внимание дирекции консерватории. К началу нынешнего 1939 - 40 уч.года Бейсекова по невыясненной причине не приехала в Москву и не приступила к занятиям. Я считаю своим долгом и долгом Управления по делам Искусств Каз.ССР принять все необходимые меры для направления Бейсековой в Москву и продолжения ею музыкального образования. Мне неизвестны причины, по которым она прекратила занятия - они могут быть выяснены только Вами на месте. Однако, я убежден, что интересы Казахского Музыкального Искусства требуют создания Бейсековой соответствующих условия для продолжения учебы. Обращаюсь к Вам по поручению Дирекции Московской Государственной Консерватории с настоятельной просьбой принять все зависящие от Вас меры для возвращения в Москву студентки Бейсековой, которая будет, мы в этом убеждены, достойным украшением Казахского оперного театра». Бұл хатқа жауап ретінде Қазақ ССР тарапы

Мәскеу консерватория басшылығы Гольденвейзер мырзаға былай жауап береді: «Бейсекова до конца сезона остается в театре».

Бұл мәлімет Шабал Бейсекованың оқу процесіндегі қысқа мерзім оның кәсіби әлеуетінің төмендігінен емес, керісінше, ерекше дарындылығы мен өндірістік сахнаға тартылу қажеттілігінен туындағанын айғақтайды.

Архивтік хаттағы тағы бір маңызды тұсы – Бейсекованың педагогтар тарапынан ерекше бағаланғаны және оның оқу бағдарламасын тез меңгеру қабілеті. Берман атап өткендей, студенттің дисциплинасы, сахналық қозғалысқа икемділігі және музыкалық интерпретацияға талпынысы оның болашақ опера орындаушысы ретінде тез қалыптасуына мүмкіндік берген.

Берман хатына сүйене отырып, Шабал Бейсекованың қазақ опера өнеріндегі ерте кәсіби мойындалуының феномені анық көрінеді. Бұл феномен тек жеке дара таланттың айқын көрінісі ғана емес, сонымен қатар, Мәскеу консерваториясы жанындағы Қазақ опера студиясының кәсіби дайындық жүйесінің тиімділігін де дәлелдейді. Студия мен Берманның ресми бағасы Шабал Бейсекованың өнері мен кәсіби деңгейін институционалдық тұрғыда мойындаудың тарихи дәлелі ретінде ғылыми айналымға енгізілген.

Мәскеу консерваториясы жанындағы Қазақ опера студиясының архивтік құжаттары Шабал Бейсекованың кәсіби қалыптасуы мен қазақ опера өнеріндегі орны туралы маңызды ғылыми деректерді береді. Архивтік материалдар – личный листок, личное дело, үлгерім ведомстволары және Берманның ресми хаты – оның оқуын бір жарым жылда аяқтағанына қарамастан кәсіби деңгейінің жоғары екенін, оқуын жалғастырмауының кәсіби жетіспеушіліктен емес, Абай атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театрына нақты рөлге ерте шақырылғандықтан болғанын дәлелдейді.

Шабал Бейсекова Мәскеу вокалдық мектебінен алған академиялық білімін ұлттық музыкалық дәстүрмен үйлестіріп, сахналық мәдениеті мен орындаушылық қабілетін ерте көрсете білді. Оның педагогтар мен студия меңгерушісі Берман тарапынан берілген мінездемелері кәсіби даралығын, музыкалық талғамын және сахналық бейімділігін толық мойындағанын айғақтайды. Бұл деректер Шабал Бейсекованы қазақ опера өнеріндегі «ерте кәсіби мойындалған феномен» ретінде қарастыруға мүмкіндік береді.

Мақалада қарастырылған архивтік деректер Шабал Бейсекованың кәсіби дамуы мен орындаушылық ерекшеліктерін ғылыми тұрғыда талдауға, сондай-ақ қазақ операсының алғашқы кәсіби буынының қалыптасуын түсінуге мүмкіндік береді. Шабал Бейсекова ұлттық опера өнерін дамытуда шешуші рөл атқарған, және оның сахналық қызметі мен кәсіби деңгейі бүгінгі қазақ операсының тарихында ерекше орын алады.

Осы зерттеу қазақ опера өнерінің тарихын архивтік деректер негізінде қайта қарастыруға, сондай-ақ XX ғасырдың 30–40 жылдарындағы кәсіби вокалдық даярлық жүйесінің тиімділігін ғылыми дәлелдермен көрсетуге мүмкіндік береді. Шабал Бейсекованың феномені тек жеке таланттың айқын көрінісі емес, сонымен бірге ұлттық опера өнерінің кәсіби қалыптасуының тарихи-мәдени факторы ретінде маңызды болып табылады.

Әдебиеттер:

1. Жұбанов А. К. Өн-күй сапары. Алматы: Ғылым, 1976
2. Гаитбаева Г.А. Башкирская оперная студия при Московской государственной консерватории (1932–1949): опыт исторической реконструкции. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Уфа, 2021
3. Брусиловский Е. Г. Пять тетрадей. Воспоминания. Простор, 1997. №10. 6.86-113
4. Порфирьева Е. В. Национальные национальные оперные студии при Московской консерватории и их место в советской музыкальной культуре. Учебное пособие, Казань, 2016
5. ММК архиві. Опись личных дел студентов Казахского отделения, 1935-1940
6. ММК архиві. Шабал Бейсекованың жеке парағы, жеке іс құжаты, анықтамалар, бағалау тізімдемесі
7. ММК архиві. Мәскеу консерваториясы жанындағы қазақ опера студиясының меңгерушісі Берманның Қазақ ССР-ның мәдениет бөлімінің басшысына жазған хаты

III СЕКЦИЯ

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

*Bakhty Botagoz
Yeshmuratova Anar*

DIRECTORIAL CONCEPT AND ACTING PERFORMANCE ISSUES IN THE PRODUCTION “YOUNG ABAI”

*Бахты Б.Е.
Ешмуратова А.К. PhD доктор*

“ЖАС АБАЙ” ҚОЙЫЛЫМЫНДАҒЫ РЕЖИССЕРЛІК КОНЦЕПЦИЯ МЕН АКТЕРЛІК ОРЫНДАУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Абай Құнанбайұлы – философиялық толғамдары мен ой пайымдауының тереңдігімен тарихта қалған ұлы тұлғалардың бірі. Оның рухани мұрасы мен қоғамдық ойға қосқан үлесі қазақ халқының мәдени-эстетикалық санасының қалыптасуымен тығыз байланысты. Сондықтан, Абай бейнесін сахналық кеңістікте жасау – тек бір тарихи тұлғаны бейнелеу емес, белгілі бір дәуірдің әлеуметтік, рухани болмысын көркемдік тұрғыда қайта пайымдау болып табылады. «Барлық театрлардың илегені бір терінің пұшпағы – ақын тақырыбы болғанымен, көркемдік нәтижелері сан қилы» [1, 506] – деген пікір тақырыптың өміршең екенін дәлелдейді. Абай Құнанбайұлының сахналық бейнесін жасау үрдісінде қазіргі таңда режиссерлер түрлі әдіс-тәсілдерді қолдана отырып, ақын болмысын жан-жақты ашуға ұмтылуда. Қазақ театр өнерінде ақынның бейнесін кескіндеу мәдени-тарихи маңыздылыққа ие, күрделі шығармашылық үрдіс болып саналады.

Осы көркемдік ізденістер аясында, Сәкен Сейфуллин атындағы Қарағанды облыстық академиялық қазақ драма театры сахналаған «Жас Абай» қойылымы өзіндік идеялық мазмұнымен ерекшеленді. Қоюшы режиссері – Нұрлан Жұманиязов. Қойылымда Абайдың балалықтан рухани парасаттылыққа өту кезеңі негізгі драматургиялық арқауға айналған. Н.Жұманиязов қойылымның жаңалығын былай деп көрсетті: «Абайдың жас кезі, 16-17 жас шағындағы әлемі әлі сахналанбаған сияқты. 70 жылдары музыкалық бағытта қойылғаны бар. Опера театрында қойылғаны, Семей театрында қойылғаны. Бірақ одан кейінгі Жас Абай деген соңғы жылдары болған жоқ. Ерекшелігі сол шығар» [2]. Бұл режиссерлік шешім Абай тұлғасының қалыптасу эволюциясын, оның ішкі дүниесіндегі күрделі өзгерістерді көрсетуге бағытталған. Көркемдік тәсілдердің дәстүрлі түрде қойылу себебін – өткен заманды өзгеріссіз, сол қалпында бедерлеу мақсатынан туған деп есептейміз.

Қойылымның өте қарқынды, дүрбелеңге толы басталуы – Абай өмір сүрген ортаның күрделі, әрі қақтығыстарға толы болғанын бейнелейді. Қодар мен Қамқаның оқиғасы, жер дауы, Бөжей мен Құнанбай арасындағы тартыс, жалпы қоғамдағы әлеуметтік қайшылықтар – барлығы жас Абайдың санасында терең із қалдырған оқиғалар ретінде көрініс табады. Бұл сахналар кейіпкердің балалық аңғалдығынан ересектікке өту үдерісін, өмір

шындығымен бетпе-бет келуін айқындайды. Режиссер оқиғаларды хронологиялық баяндаудан гөрі, олардың кейіпкер санасына тигізген психологиялық әсеріне мән береді.

Жылжымалы декорациялардың қолданылуы оқиға орны мен уақыттың ауысуын шартты түрде белгілеумен қатар, сахналық әрекеттің динамикасын күшейтеді. Театртанушы М.Жаксылықова: «Тарихи тақырыптың аясын, эпикалық ауқымын беру мақсатымен қазақтың кең даласын перспективалық шешіммен ұсынып, сахнадағы айналмалы шеңберге Шыңғыс тауының бір жотасын бейнелепті. Ал оның төбесіне орналасқан қақпаны суретші үлкен оймен жасағанын байқадық. Ол қақпа – Құнанбайдай қажы мен Абайдың түрлі белестерден өтіп, өрге, қияға жеткен нұрлы жолы. Осылай суретші Е.Тұяқов сахнадағы декорацияны тек өтіп жатқан оқиғаның фоны ретінде қарамай, көркемдік мазмұнын да ашуға ден қойған» [3, 246] - деп атап өтеді. Бұл сценографиялық шешім қойылымның философиялық астарын тереңдетіп, кеңістік пен уақытты символдық деңгейде ұштастырады.

Көпшілік актерлердің ойыны оқиғаның өрбуін, қоғамның тыныс-тіршілігін жинақталған бейнеде жеткізе алды. Актерлік ансамбль сахналық тұтастықты сақтап, әлеуметтік орта мен жеке тұлға арасындағы байланыстарды айқын көрсетті. Әсіресе, билер кеңісі, жер дауы сынды сахналардың тартысты өтуі мен динамикалық дамуына ұмтылды.

Абай рөлін – актер Ахай Жұмамұрат орындады. Қойылым басында актер поэзияны көтеріңкі көңіл күймен, жұмсақ үнмен орындауы арқылы елге, туған жерге деген сағыныш пен қуанышты айқын сездірді. Ол Абайды – ойынпоз, әзілқой етіп кескіндеп, еркін қимыл-қозғалысымен жастық жалынды нанымды жеткізе білді. Әжесіне еркелік қылықтары кейіпкер жасына сай, әрі психологиялық тұрғыдан дәл шықты. Бұл сахналар Абай болмысының адамдық, табиғи қырын ашып, көрерменге жақындата түсті.

Тоғжанға деген қарым-қатынасында актер ынтық ғашықтық сезімді бейнелеуге ұмтылды. Бұл сахнаға әннің қосылуы – ғашықтардың сезімін көркем түрде жеткізу үшін қолданылған режиссерлік шешімдердің бірі. Ән – тек эстетикалық құрал ғана емес, екі кейіпкер арасындағы ішкі диалогты білдіретін элемент ретінде көрінеді. Дегенмен, қойылымдағы лирикалық желі толық ашыла алмады. Абай мен Тоғжан арасындағы махаббат драмасы терең психологиялық деңгейге жете қоймай, сыртқы көрініс аясында қалып қойды. Осы тұрғыда «Актрисалардың сахнадағы біркелкі жүріс-тұрысы, сезімдерді құр жүгіруімен, таптауырын болған «классицистік» ым-ишарамен жеткізуі бүгінгі театр үшін аздық ететінін ескерген жөн» [3, 236] - деген пікір орынды. Әннен кейінгі Тоғжан кейіпкерінің зарлы үнмен, сахнада жүйесіз қозғалыста болуы сезім нәзіктігін толық ашуға кедергі келтірді.

Зере бейнесі – актриса Жансүгірова Нұржібектің орындауында мейірімді, көңілі кең әже ретінде есте қалды. Немересіне деген аналық махаббат пен уайым қатар өріліп, актрисаның ішкі психологиялық дәлдігі арқылы көрінді. Еркелетумен қатар ақыл айтуы, көңілінің босап кетуі – кейіпкер бойындағы терең толғанысты аша алды. Бұл бейне қазақ сахнасындағы әже образдарының жинақталған, көркем үлгісіне айналды.

Ұлжан бейнесін орындаған актриса Гүлнәр Базарбаева кейіпкерін салмақты, байыпты, жарқын жүзді етіп көрсетуге ұмтылды. Серіктестерінің

іс-әрекетін мұқият бақылап, әр сөзін қалт жібермей тыңдауы – аналық сабыр мен парасаттылықты жеткізді. Бұл образ Абайдың рухани қалыптасуындағы тағы бір маңызды тірек ретінде көрінді.

Құнанбай рөліндегі – актер Б.Қияқбай кейіпкердің түр-тұлғасын байсалды, сенімді етіп кескіндеді. Оның қимыл-қозғалысы еркін, сөзі нық, әрі мығым. Ел бастаған Құнанбайға тән болмыс-мінезді актердің психофизикалық әрекеттерінен аңғаруға болады. Е.Готовский: «Тело словно уничтожается, сжигается, и перед зрителями предстает только серия зримых импульсов» [4, 8 б] - деп, актердің физикасын жанның көрінісі деп қарастырған. Қодар мен Қамқаға шығарылған үкімнің Құнанбайға оңай түспегенін, ел арасындағы өсек пен қаңқу сөздің оны есеңгіретіп, ішкі күйзеліске ұшырауын – актер орнында тұра алмай, тынысының тарылуы арқылы, яғни жоғары да атаған психофизикалық тәсілді қолдану арқылы орындағанын аңғарамыз. Одан кейінгі сөздерінен сөгу сипат алып, үкімді шорт кесіп, өктем әміршінің бейнесін жеткізді.

Өкесінің қатал шешімі Абай жанына ауыр соққы болып тигенін актердің жанұшыра әрекет етуінен байқаймыз. Өкесінің аяғына жығылуы – жас кейіпкердің әділетке деген үмітінің соңғы талпынысы ретінде қабылданады. Келесі сахнада Абайдың ауруының асқынуы, өң мен түстің арасындағы арпалыс күйі кейіпкердің жаны мен тәнін шартты түрде бөлу арқылы көрсетіледі. Энн Богарт: «In the articulation begins a new organization of the inherited landscape» [5, 26] , «I like to think of staging, or blocking, as a vehicle in which the actors can move and grow» [5, 45б] - деп, сахналық мизансценаны көркемдік мақсатта ғана емес, белгілі бір мағынаны жеткізетін алаң ретінде қарастырған. Яғни, актер ойынында мизансцена қозғаушы құрал екенін ескерсек, бұл тәсіл рухани дағдарысты, ішкі қайшылықты терең жеткізуге бағытталған. Абайды емдеуге жырауды шақыртып, қобызбен жыр орындату – символдық мәнге ие көркемдік шешім. Жырды тыңдау барысында кейіпкердің өзге әлемге енуі оның тус күйге ауысқанын білдіреді. Сол арқылы Абай үшін шығармашылықтың орны ерекше екендігін, ішкі жан дүниесі өнермен үндесіп жатқанын жеткізеді.

Бұл оқиғадан кейін әке мен баланың диалогының берілуі драматургиялық тұрғыдан орынды. Құнанбайдың сырттай қатал болғанымен, баласына деген алаңдаушылығы мен ішкі жылулығы сөз саптауынан аңғарылады. Абай да өз кезегінде ішкі күйін ашық жеткізіп, әке мен бала арасындағы қақтығыс түсіністікке ұласады. Шапан жабу әрекеті екі жақтың рухани жақындасуын, мейірім мен сыйластықты символдық тұрғыда көрсетті.

Құнанбай мен Бөжей арасындағы араздық қойылымның шарықтау шегіне айналады. Бөжеймен шиеленіскен сахнада Б.Киекбаев Құнанбайдың қаһарына мінген, азулы, сұсты күйін бедерлеуге ұмтылды. Әр сөзін шегелей орындап, «Соқ!» - деп бұйыруы және сол үрдісті салқын, міз бақпай бақылауы Құнанбайдың қатқыл мінезін аша түсті. Бұл дауды Абайдың тоқтатуы – кейіпкердің парасат биігіне көтерілгенін айқындайды. Үлкендердің Абай сөзіне құлақ асуының да философиялық мәнге ие екенін аңғарамыз. Әкенің балаға сенімі ұрпақтар сабақтастығын, дәуірдің ауысын білдірді. «Қалың елім, қазағым» поэзиясы арқылы Абайдың мұрат-мақсаты, халыққа деген жанашырлығы анық көрініс табады. «Эстетикалық шындықпен бейнеленген

көрнекті адамның іс-әрекеті, күрес жолы идеялық нысаны, әсіресе жас ұрпақ, кейінгі толқынға үлгі, өнеге» [6] – деген пікір, бұл қойылымның көркемдік-идеялық мағынасымен астасып жатыр. Абай орындаған жалынды сөздер ақынның жастарға, болашаққа артқан үмітін жеткізеді.

«Әрбір қойылым өзіндік идеясы мен көтеретін мәселелерімен ерекшеленеді» [7, 86] – деген пікірді ұстана отырып, С.Сейфуллиннің атындағы Қарағанды облыстық академиялық қазақ драма театры сахналаған “Жас Абай” қойылымы Абайдың рухани эволюциясын жүйелі түрде ашуға бағытталуымен, Құнанбай бейнесіндегі Б.Киекбаевтің актерлік тың ізденістерімен, жалпы қойылымның мазмұндық идеясымен ерекшеленгенін тұжырымдаймыз. Қақтығыстардың молдығы, сахналық әрекеттің қарқынды өрбуі кейіпкердің ішкі дүниесіндегі толғаныстарды сыртқы әрекетпен ұштастыра отырып көрсетеді. Осы арқылы спектакльде жеке тұлғаның қалыптасуындағы әлеуметтік орта факторы айқындалып, тарихи жағдайдың адам санасына ықпалы театр тілімен нанымды жеткізіледі. Бұл – спектакльдің әлеуметтік-философиялық мазмұнын күшейтетін маңызды көркемдік артықшылық.

Сценография мен сахналық кеңістікті ұйымдастырудағы символдық шешімдер қойылымның идеялық жүгін арттыра түсті. Шартты кеңістік, айналмалы құрылым, қаппа бейнесі сияқты визуалдық элементтер Абай мен Құнанбай тағдырын, рухани жолын жинақтап көрсететін көркем метафораларға айналды. Мұндай шешімдер спектакльді тек тарихи баяндау деңгейінде қалдырмай, оны философиялық ойға жетелейтін сахналық туынды дәрежесіне көтереді.

Актерлік ансамбльдің тұтастығы мен басты рөлдерді орындаушылардың психологиялық дәлдігі спектакльдің көркемдік сапасын айқындайды. Абай, Құнанбай, Зере, Ұлжан образдары арқылы қойылымда ұрпақтар арасындағы рухани сабақтастық, әке мен бала, үлкен мен кіші арасындағы моральдық жауапкершілік мәселелері терең қозғалады. Әсіресе Құнанбай мен Абай арасындағы қарым-қатынас спектакльдің идеялық өзегіне айналып, қатал билік пен гуманистік ойдың тартысы ретінде көрініс табады.

Спектакльдің финалдық шешімі – Абайдың халық бірлігіне үн қатуы, ел ішіндегі қақтығысты тоқтатуы – кейіпкердің рухани кемелденуінің белгісі ретінде қабылданады. Бұл тұста Абай жеке тағдыр шеңберінен шығып, қоғамдық ой иесі деңгейіне көтеріледі. Құнанбайдың ұлының шешімін қолдауы арқылы қойылым ұрпақтар сабақтастығын, тарихи жалғастықты және болашаққа деген сенімді идеялық тұрғыда түйіндейді.

Қорытындылай келе, «Жас Абай» қойылымы қазақ театрындағы тарихи тұлғаны сахналау дәстүрін жаңа көркемдік ізденістермен байыта отырып, Абай Құнанбайұлының бейнесін адамдық, рухани, философиялық қырларымен ашуға ұмтылған маңызды шығармашылық еңбек болып табылады. Бұл спектакль қазақ театр кеңістігінде Абай тақырыбының тереңдігін, оның әр кезеңде жаңа мағыналық қырынан қайта пайымдалатынын дәлелдейді. Сонымен қатар, қойылым қазіргі көрерменді өткен тарихқа үңілдіре отырып, бүгінгі қоғам үшін де өзекті болып табылатын әділет, жауапкершілік, бірлік, рухани жаңғыру мәселелері жөнінде ойлануға жетелейді.

Әдебиеттер:

1. Ежи Гротовский. К бедному театру. – Союз театральных деятелей Российской Федерации, перевод с английского. Л. И. Мельникова.
2. Еркебай, А. С. Абай бейнесі мен оның шығармаларының заманауи сахналық интерпретациясы // Евразийская наука и искусство. - 2023. (№ 2).
3. Ешмуратова, А., Бахты, Б. Тарихи драмалық қойылымдардың қоғамдық маңыздылығы // Arts Academy ғылыми журналы. – 2025. № 2(14). 5-20 бб.
4. Қазақ сахна өнері. Тәуелсіздік кезеңі. Алматы: «КИЕ» лингвоелтану инновациялық орталығы, 2009. - 488 б.
5. Нұрғали, Р. Драма өнері. Алматы: Санат, 2001.
6. Орынбасар, С. «Жас Абай» қойылымы // Сарыарқа. 2020. URL: <https://saryarqatv.kz/kz/news/15386>
7. Bogart, A. A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre. New York: Routledge, 2001.

Achilov Ismail

CURRENT ASPECTS OF COMPOSITION IN EASEL PAINTING

Ачилов Исмаил

*ученый профессор искусствоведения,
член Союза художников СССР и РК, член – корреспондент
Академии художеств РК*

**АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СОСТАВЛЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ
В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ**

В процессе ведения работ над композицией в произведениях изобразительного искусства, в частности станковой живописи, первостепенное значение имеет творческая идея и замысел картины.

Творческая идея. Венцом занятий станковой живописи является составление композиции и затем ее цветовое выполнение на плоскости холста. В художественном творчестве осуществление самой идеи в живописи, конечно, зависит от ее сложности и размеров и нестандартного мышления в процессе изображения картины. Тому есть объективные причины, потому что имеются разные способы создания творческой картины. Для одной задуманной темы, для ее решения, нужны композиционные карандашные поиски. Затем натурные изобразительно-вспомогательные материалы: наброски, зарисовки, живописные этюды, наглядные пособия - иллюстрации, костюмный материал, книги, фотографии и т.д. Это наиболее распространенный способ в изобразительном искусстве.

Другой способ связан с увиденным и наблюдаемым в жизни мотивом, или запомнившаяся интересная сцена с людьми, то есть тематическая картина, или же сложный композиционный пейзаж. Чтобы выполнить практически задуманную композицию, в этом случае тоже требуется натуральный изобразительный материал.

Далее тематика портрета человека, а также групповой портрет, который пишется в одном случае сразу на холсте, только с натуры. В другом случае пишутся живописные этюды с живой модели или с пейзажа. Потом выполняют рисунки, зарисовки, пользуются фотографиями и на их основе пишут портрет, групповой портрет или пейзаж.

Следующий способ, когда изображают только по воображению. Кроме вышесказанного, есть еще один редкий способ, когда без подготовки (не имея композиционных поисков), по воображению на плоскости бумаги или же холста, сразу приступают компоновать композицию задуманной творческой идеи. Определив в графическом решении рисунок и композицию, приступают писать красками на холсте или на бумаге. Приведенные примеры из практики реально имеют место в станковой живописи в изобразительном искусстве, и это, надо полагать, не полный перечень в творчестве каждого живописца.

Идея создания творческой композиции связана с идейно-творческим началом в изобразительном искусстве. Идея - это основная мысль произведения, которая определяет содержание выполненной работы, то есть раскрытие темы в исполненном материале. Ведь через композицию автор выражает свое отношение и понимание к прекрасному в жизни. В каждой композиции художник выбирает удачную точку зрения, это очень важно для любой картины. Чтобы идею осуществить через композицию, необходимо участие следующих важных составляющих в творчестве, как *идея, интуиция и анализ, контрастность, цельность композиции, психология восприятия цвета*.

Интуиция и анализ. Интуиция представляет собой первый этап художественного творчества - это интуитивный этап, тогда как следующий этап требует анализа выполненного. В итоге объединение двух этапов (интуиции и анализа) позволяет создать хорошо скомпонованное, завершенное произведение.

Анализ - это тот путь, когда живописец начинает оценивать то, что он сделал, полагаясь на чувства. Способность к творческой интуиции, в первую очередь, связана с одаренностью человека. Надо полагаться на интуицию и стремиться развивать в себе это важное качество.

Анализ развивает логическое мышление человека, тем самым способствует объективному рассматриванию процесса своего творчества. Разбирая сделанное интуитивно (чувственно), автор определяет цветовое выполнение композиции картины и профессиональные средства исполнения.

Проанализировав созданное по интуиции, живописец может найти дальнейшее продолжение пути к заключительному этапу, которое ведет к законченности выполняемой им работы. Известно, что искусство в основном воспринимается чувством, а объясняется всегда с помощью анализа.

Контрастность. В живописи под контрастом подразумевается световое и цветовое понятия, скажем, цветовой и тоновой контрасты. Цветовой контраст - отличие цветов в живописи по светлоте друг от друга. Тональный контраст следует понимать как сравнение светлого и темного. В изобразительной деятельности - выявление выразительности образов, контрастных размеров, форм, величин, ритмов, света и тени - состояния освещенности, близкого и дальнего планов.

Цельность композиции. Под цельностью надо понимать неделимость композиции с центром внимания и подчинения всех элементов центру. В композиции создается конструктивный принцип, все детали объединены в одно целое, и это служит основой картины.

Цельность произведения требует не просто связи и взаимной зависимости всех элементов композиции, но и закономерного и естественного единства. Цельность в композиции зависит от подчиненности второстепенного главному, то есть все должно создавать гармонию, представляя единую целостность композиции.

Психология восприятия цвета. Видимость цвета зависит в основном от степени его освещенности во время изображения натуры. Степень освещенности предмета непременно влияет на цветовую яркость. Важно уметь передать в живописи рефлексы в контражуре и качественные цветовые и тоновые распределения на предметах и драпировках. А именно в передаче объема падающих теней в системе взаимных отражений цветов. Так, например, в поста-

новке натюрморта с лимонами, надо увидеть и понять пропорции световых частей, полутона на двух желтых лимонах, собственную тень на лимонах, общую тень с рефлексом на двух лимонах, падающую тень от лимонов на драпировку и отражение от двух лимонов на драпировку и, конечно же, отражение драпировки на два лимона.

Изображение масляными красками лимонов в контражуре представляет определенную сложность. При рассматривании наглядно видно, что сверху - меньшая часть лимонов освещена в контражуре, то есть свет и полутон. Большая часть лимонов находится, естественно, в тени: это собственная тень, общая или полная тень и, в ней присутствует отражение от холодной драпировки в качестве рефлексов на лимонах. Поэтому свет и полутон на лимонах и драпировках разумно писать в живописи пастозно - густо и полупастозно - полугусто. Собственную тень, общую или полную тень, это большая часть лимонов с рефлексамы следует писать цветом и тоном жидко. Потому что, этот способ письма, как известно, наиболее удобный в передаче фактуры лимонов в живописи. Например, лессировкой единойжды или лессировкой - методом поэтапного наслаивания. В процессе наслаивания одного слоя краски на другой, надо каждому слою определенное время для того, чтобы просохнуть слою на холсте. Это первое покрытие жидким цветом и тоном всей поверхности холста совместно с фоном за окном. На втором сеансе выявить в живописи цветом с применением тепло - холодных отношений и тоном общие световые части и полутона и к тому же взаимные отражения цветов и тонов на лимонах и драпировках: пастозно - густо и полупастозно - полугусто и соответственно жидко.

В третьем сеансе предстоит писать в живописи лимоны практическим способом, то есть лессировкой с окружением, где необходимо выявить лимоны в натюрморте в световоздушной среде. На четвертом сеансе предстоит лепка форм лимонов: светом, цветом тепло-холодными отношениями и тоном. Передать в живописи общее состояние натюрморта в контражуре с выявлением светового и цветового сочетания в гармонии, то есть колорита натюрморта.

На завершающем сеансе следует передать материальность лимонов, их пространственное расположение на изображаемом холсте и взаимные отражения цветов. Обобщение с выявлением рефлексов. Живописная цельность натюрморта в контражуре.

Постановка I. В двух различных практических постановках прослеживается психология восприятия цвета в контражуре. Учебный натюрморт ставится на подоконнике, освещение дневное - солнечное, против света (в контражуре) два желтых лимонов и синяя драпировка. Желтые лимоны представляют собой хроматические цвета. На голубую или синюю драпировку надо поставить два лимона или два желтых яблока не на одной линии, при этом один лимон, или яблоко, должен быть несколько впереди, то есть ближе к зрителю.

Условие выполнения натюрморта в живописи против света. Чтобы от двух лимонов и голубой драпировки падали взаимные цветовые отражения, например: от желтых лимонов отражения желтые на голубую драпировку, и от голубой драпировки голубое отражение на желтые лимоны. Тогда есте-

ственно произойдет следующее: на желтых лимонах появится холодное отражение от голубой драпировки. В свою очередь на голубой драпировке появится теплое отражение желтого цвета от двух желтых лимонов. Это и есть взаимные отражения цветов. Взаимные отражения цветов, естественно дополняя цветковые изобразительные качества натюрморта и усиливая тем самым живописную сторону, придают восприятия эмоциональный и цветовой настрой в процессе работы в живописи над натюрмортом.

Постановка 2. Теперь предстоит составить другой натюрморт: в белом фарфоровом бокале три желтых цветка или несколько подснежников. Белый бокал с подснежниками на красной драпировке и выполнить с аналогичной задачей, как в первом натюрморте в контражуре.

Белый цвет бокала относится к ахроматическому цвету, в связи с этим белый цвет в свою очередь является бесцветным, а красный цвет драпировки относится к хроматическому цвету. Поэтому, взаимные отражения цветов, относительно их качества отражения, конечно же, будут разными. В этом натюрморте явно видна степень насыщенности красного цвета драпировки. Так как отражение красной драпировки в результате ее насыщенности будет видно на белом бокале более плотно и красочно. Тогда как отражение белого бокала на красной драпировке, естественно, будет гораздо слабее.

Если провести сравнительный анализ двух можно сделать соответствующий вывод: в первом натюрморте желтые лимоны (теплого цвета), хроматический цвет, и взаимные отражения цветов в натюрморте совершенно очевидны. Во втором натюрморте белый бокал, входящий в состав ахроматического цвета. И красная драпировка, которая освещена в контражуре, имея степень светлоты, темноты и насыщенности входит в состав хроматического цвета. Поскольку хроматические цвета более насыщены по сравнению с белым цветом, то их отражения в определенной среде будут весьма насыщены и поэтому хорошо заметны. Освещение в двух постановках натюрмортов дневное - солнечное против света. На выполнение - 12 часов.

Ахроматические цвета - бесцветные, они не имеют цветового тона и отличаются друг от друга по признаку светлоты и их количество цветов ограничено. К ним относятся: белые, серые и черные краски.

К *хроматическим цветам* относятся цвета красок, обладающие цветовым тоном. они изменяются не только по светлоте, но и по признаку насыщенности, например: красный, желтый, оранжевый, синий, зеленый и т.д. К хроматическим цветам относятся все цвета, кроме белых, серых и черных.

Колорит. Цвет в свою очередь является важным изобразительным средством в создании картины. Колорит в картине, надо понимать, как система в сочетании цветов в гармонии. Система цветов в живописи является закономерной в том плане, что она обладает единством и целостностью и поэтому следует понимать в качестве цветового единства. Колорит - один из важных компонентов художественного образа. Колорит может быть в картинах в различных цветовых сочетаниях. Это в целом оправдано с задуманной идеей, в какой цветовой гамме будет решена сама картина. Поэтому идея и колорит картины должны быть в единстве, согласованы.

Следовательно, творческие произведения могут быть написаны в станковой живописи в различных гаммах. К примеру: в теплой гамме, в холодной

гамме. В коричневой гамме, в серой гамме, в затененной гамме, а также в тепло - холодных гаммах и т. д. Далее в контрастной гамме или в спокойной гамме и представлять собой художественную выразительность картины. Колорит - это совокупность системы световой и цветовой среды в сочетании в живописи, и композиции, в картине. Цвет в живописи воспринимается в зависимости от окружающих цветов и окружения. Цвет в основном подчинен тональному отношению. Тональные отношения, прежде всего, это подчинение всех цветов единству среды в картине. Цвет в живописи всегда участвует в создании художественного образа совместно с остальными цветами в системе световой и цветовой среды. Поэтому совокупность системы световой и цветовой среды, в живописи сочетаясь, всегда представляет собой колорит.

Последовательность составления станковой композиции.

Композиция и ее задачи. Каждая учебная композиция по своему внутреннему определению должна быть продумана. Потому что задуманная идея должна соответствовать самой теме. Уравновешенность и сочетание в совокупности световой и цветовой среды между собой должны составлять гармонию и цельность композиции картины. Преподаватель предлагает в каждом семестре учебного процесса темы композиций. Одна тема заданная, которая состоит из трех конкретных тем. Другая - свободная. Обучающийся уровня бакалавриата, магистратуры, докторантуры имеет право выбрать по своему желанию любую одну из трех тем или же, свободную тему. Далее следует разрабатывать сюжет темы в 5 - ти маленьких карандашных вариантах в форэскизах в разных размерах с применением 5 - ти графических видов рисунков: в линейном, в линейно - плоскостном, в линейно - конструктивном без полутени, в тонально - штриховом с полутенью, и в живописно - пространственном рисунке с фоном. Затем удачный вариант композиции форэскиза следует выполнить не менее в трех цветовых эскизах: в теплой, холодной и в тепло-холодной гаммах. Далее по утвержденному цветовому эскизу увеличенный размер композиции komponуется в определенном размере на плоскости бумаги или так называемом картоне и выполняется последовательно в 5 - ти выше перечисленных графических видов рисунков с корректировкой с натуры выполненных для композиции конкретных видов рисунков. Выполненный рисунок композиции на картоне переводится на белую плоскость холста и в ней уточняются пропорции рисунков. Следует помнить, корректировка на холсте определяется двумя видами рисунков: линейным рисунком и линейно - плоскостным рисунком.

Задача карандашных поисков композиции состоит в основном в определении разнообразной компоновки в разных размерах в форэскизах. Ведь каждый вариант по своему структурному составлению должен отличаться между собой. Решение композиции, сюжетно - тематической части и размера выполняемого живописного эскиза в цвете связаны с идеей данной темы. Компонуя форэскизы, можно развить в вариантах интересное в графическом плане составление композиции, применяя при этом в каждом поиске характерный вид рисунка, то есть первоначально начинать компоновать в линейном рисунке вариант карандашного поиска, затем в линейно - плоскостном рисунке, в линейно - конструктивном рисунке, тонально - штриховом рисунке, в живописно - пространственном рисунке с фоном.

Академическая методика поэтапного ведения станковой композиции, начиная с поисков карандашных маленьких размеров форэскизов является необходимым и важным процессом, где каждый желающий познает методику составления творческой композиции.

Практически выполняя рисунок выбранной темы композиции на большом формате, параллельно предстоит делать с натуры: наброски, зарисовки, рисунки, этюды. В свою очередь они являются творческим изобразительным материалом, их можно применять в рисунке во время составления композиции. Только в плане цветового решения картины на холсте возможна такая ситуация, когда следует придерживаться выбранного цветового форэскиза или применить другую цветовую гармонию в картине.

Составление композиций в рамках учебного процесса, применяя как графические, так и живописные художественно - изобразительные средства представляют стратегию творческого пути живописца. При этом каждому художнику предстоит овладеть практическими навыками живописного письма в композиции, в совокупности с цветом, светом, тепло - холодными цветовыми отношениями, пятном, тоном, лессировкой, рефлексом, колоритом и передачей световоздушной среды, а также целостным восприятием колорита в картине.

Литература:

1. Ачилов И.Ш. Инновационные методы преподавания живописи, композиции и выпускных квалификационных работ в бакалавриате и магистратуре по специальности «Живопись». Учебное пособие, Нур-Султан, 2022 - 288 с.
2. Дейнека А.А. Учитесь рисовать: Беседа сизусающими рисование. - М.: Академия художеств СССР, 1961 - 226 с.
3. Крымов Н.П. Художник и педагог. - М.: Академия художеств СССР, 1960 - 200 с.

*Musaev T.R.,
Amanzholov S.A.*

ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES IN THE VISUAL ARTS

Мусаев Т.Р.

*ФГАОУ ВО «Государственный университет просвещения», г.Москва, РФ
Аманжолов С.А.*

доктор педагогических наук, профессор

ФГАОУ ВО «Государственный университет просвещения», г.Москва, РФ

ТЕХНОЛОГИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Последнее десятилетие ознаменовалось стремительным развитием технологий искусственного интеллекта. Изобразительное искусство, казавшееся многим бастионом исключительно человеческого творчества, не стало исключением. Появление генеративных моделей, вызвало широкий общественный

резонанс и спровоцировало дискуссии о природе творчества, авторском праве и будущем художественных профессий.

Надо признать, что первоначальная реакция художественного сообщества на эти технологии была преимущественно негативной. Это вполне объяснимо: любая технологическая революция порождает страхи и сопротивление, особенно когда особенно касается аспекта профессиональной идентичности. Однако по прошествии нескольких лет активного использования нейросетей в творческой деятельности становится очевидным, что ситуация значительно сложнее и многограннее, чем представлялось изначально.

Пожалуй, наиболее частым со стороны художников является страх потери работы. И действительно, некоторые сегменты рынка визуального контента испытывают давление со стороны генеративных технологий. Речь идёт прежде всего о наёмной работе: дизайне утилитарных продуктов и отрисовке заказов. Дизайн был важным источником дохода для многих художников. Но опасение можно частично развеять. Рынок визуального контента не является статичным [6]. Параллельно с автоматизацией определённых видов работ возникает спрос на новые компетенции: создание промптов, пост-обработку сгенерированного контента, встройку сгенерированных изображений в сложные проекты.

Вторая по популярности группа опасений – проблема этики и права. Современные генеративные модели обучаются на огромных массивах изображений, собранных из интернета, зачастую без явного согласия их авторов. Это порождает обоснованные вопросы: имеют ли художники право контролировать использование своих работ для обучения коммерческих систем? Должны ли они получать компенсацию? Не является ли генерация изображений «в стиле» конкретного художника формой плагиата или недобросовестной конкуренцией? Эти вопросы на данный момент не имеют ответа, так как этика и правовая практика в вопросах регулирования публичных нейросетей ещё не успела выработаться. Проблема действительно существенна и требует системного решения на государственном и международном уровне [2].

Наконец, третья группа опасений носит более философский, экзистенциальный характер. Многие художники воспринимают способность воплощать визуальные образы как глубоко личное свойство, связанное с их идентичностью. Появление машин, способных за секунды генерировать изображения, которые среднестатистический зритель не отличит от созданных человеком, переживается как своего рода обесценивание этой способности. Подобные переживания понятны и заслуживают сочувствия. Но вместе с тем хочется сказать, что ценность произведения искусства никогда не сводилась исключительно к техническому мастерству исполнения. Она определяется в первую очередь замыслом, контекстом, способностью вызывать эмоциональный отклик. Нейросеть способна имитировать визуальный результат (создавать симулякр) [1], но не способна заменить творческий процесс как опыт, переживаемый человеком. Показательно, что аналогичные опасения высказывались при появлении фотографии, кинематографа, цифровой графики. Каждый раз пессимистические прогнозы о «смерти искусства» не оправдывались. Напротив, новые технологии расширяли палитру выразительных средств и создавали новые формы художественной практики [4].

В целом параллель с изобретением фотоаппарата в 19 веке кажется очевидной. Когда в 1839 году Луи Дагер представил публике своё изобретение, реакция художественного сообщества была неоднозначной. Французский живописец Поль Деларош, согласно легенде, заявил: «Отныне живопись мертва!» Многие видели в фотографии угрозу портретному и пейзажному искусству. Авторам действительно пришлось пересмотреть своё видение, каким искусство должно быть. Дискуссии о том, является ли фотография искусством или просто механической фиксацией реальности, продолжались десятилетиями. Критики указывали, что фотограф не создаёт изображение, а лишь «запечатлевает» то, что уже существует. Фотография слишком «лёгкая», она не требует многолетнего обучения, необходимого для того, чтоб стать живописцем. Сегодня эти аргументы выглядят архаично. Фотография давно признана полноценным видом искусства, имеющим собственную эстетику, историю и теорию. Мы понимаем, что фотограф не просто «нажимает кнопку» - он выбирает сюжет, композицию, момент съёмки, освещение, ракурс, а затем ещё и уделяет достаточно много внимания пост-обработке фотографии.

Генеративное творчество также постепенно превращается в отдельный вид искусства. Под генеративным искусством понимается художественная практика, в которой создание визуальных образов осуществляется посредством взаимодействия человека с генеративными нейросетевыми моделями. Ключевым инструментом этого взаимодействия является промпт - текстовое (а в некоторых системах также визуальное) описание желаемого результата. Важно подчеркнуть, что роль человека в этом процессе не сводится к одному лишь «нажатию кнопки». Создание эффективного промпта - это навык, требующий развития. Практик генеративного искусства должен как минимум должен выстроить чёткий образ того результата, который он хочет получить, для чего он уже должен обладать хорошей насмотренностью. Далее он должен понять архитектуру и «привычки» используемых им моделей, владеть специфическим языком описания визуальных характеристик, а также уметь «обучать» модели и разбираться в аппаратной части компьютера, если он решит использовать не публичные онлайн-модели, а локальные, использующие мощности компьютера пользователя. Более того, промпт - это лишь отправная точка. Типичный рабочий процесс включает многочисленные генерации, отбор наиболее удачных результатов, использование функций улучшения, а нередко и пост-обработку в традиционных графических редакторах. Всё это также требует насмотренности, эстетического вкуса, визуальной грамотности, понимания композиции и колористики.

Генеративное искусство уже начинает формировать собственную эстетику, отличную как от традиционной живописи, так и от фотографии или цифровой графики. Несовершенные модели, в силу особенностей своей архитектуры, склонны создавать изображения с определённой текучестью форм, неожиданными метаморфозами объектов, странными пространственными соотношениями. Эта специфика может восприниматься как «дефект», но может и целенаправленно использоваться для создания сюрреалистических, фантазмагорических композиций.

О становлении генеративного искусства как самостоятельного направления свидетельствует и его постепенное институциональное признание. Рабо-

ты, созданные с использованием нейросетей, выставляются в галереях и музеях. Уже возникают отдельные конкурсы для работ, сгенерированных нейросетью.

Также технологии искусственного интеллекта можно и нужно рассмотреть, как вспомогательный инструмент, который можно применить в уже сложившихся видах изобразительного искусства [5]. Испоко веков художники прибегали к разнообразным инструментам, облегчающим работу над произведением. Некоторые мастера использовали камеру-обскуру, например, Леонардо да Винчи, Ян ванн Эйк, Ян Вермеер и Каналетто. С изобретением фотографии художники получили новый ещё более мощный инструмент. Использование фотореференсов стало общепринятой практикой задолго до цифровой эпохи. Многие признанные мастера открыто признавали, что работают с фотографиями: это не считалось «мошеничеством» или умалением художественных достоинств их работ. Цифровые технологии расширили арсенал вспомогательных средств. Графические редакторы позволили быстро экспериментировать с композицией, цветовыми решениями, пропорциями. Трёхмерное моделирование дало возможность создавать постановки со сложным освещением и ракурсом, недоступным в натурной съёмке. Всё это воспринимается современным художественным сообществом как легитимные инструменты, не подменяющие творческого акта, а облегчающие его техническую сторону. С учётом сказанного, применение нейросетей на подготовительных этапах создания живописного произведения выглядит логичным продолжением сложившейся практики.

Одно из наиболее очевидных применений - генерация визуальных идей. Художник, работающий над концепцией будущей картины, может использовать нейросеть как инструмент для набрасывания эскиза. Формулируя различные промпты, он получает множество эскизов, которые могут подсказать неожиданные композиционные решения и цветовые сочетания. Важно подчеркнуть, что в данном случае сгенерированное изображение не является финальным продуктом. Оно служит лишь отправной точкой, референсом, источником вдохновения. Художник переносит заинтересовавшие его элементы в свою работу, трансформируя их в процессе традиционного живописного исполнения. Конечный результат принадлежит художнику ничуть не меньше, чем картина, написанная с натуры или по фотографии [3]. Особенно ценным этот подход представляется при работе над фантастическими, сюрреалистическими образами. Создание достоверных референсов для таких сюжетов традиционными средствами крайне затруднительно. Нейросеть же способна визуализировать практически любой вымысел, предоставляя художнику материал для дальнейшего творческого переосмысления.

Другое практическое применение — расширение и модификация имеющихся референсов. Допустим, художник располагает фотографией с удачным ракурсом, но неподходящим освещением. Современные нейросетевые инструменты позволяют «перерисовать» освещение, изменить погодные условия, время суток, сезон. Функция «Inpaint» даёт возможность добавить или удалить элемент референса. Можно «достроить» фрагмент фотографии, изменить костюм персонажа, добавить архитектурные детали или природные объекты. Всё это существенно экономит время художника по сравнению с поис-

ком или созданием идеального референса традиционными способами. Инструменты типа «ControlNet» позволяют генерировать изображения с сохранением заданной композиции, позы фигуры, глубины пространства. Это означает, что художник может набросать грубый эскиз своей идеи, а затем получить проработанный визуальный образ, точно соответствующий задуманной композиции. Некоторые художники используют нейросети для создания вариаций своих собственных работ, анализируя альтернативные пути развития изобразительного решения. Это своеобразный диалог с машиной, в котором она выступает «собеседником», предлагающим неожиданные интерпретации уже существующего авторского замысла.

Применение нейросетей как вспомогательного инструмента поднимает вопрос прозрачности [3]. Должен ли художник, использовавший нейросетевой референс, как-либо обозначать это? Меняет ли это «статус» произведения? На мой взгляд, здесь также абсолютно уместна аналогия с другими вспомогательными средствами. Мы не требуем от художника указывать, что он использовал фото или работал с натурщиком. Нейросеть, при её использовании на подготовительном этапе, относится к той же категории вспомогательных инструментов. Разумеется, ситуация иная, если значительная часть итоговой работы напрямую воспроизводит генеративное изображение. В таком случае речь идёт уже не о вспомогательном инструменте, а о соавторстве с машиной (или о плагиате, если брать крайний случай). Границы здесь размыты, и со временем, вероятно, выработается этика, определяющая приемлемую степень использования генеративного контента.

Показательно, что многие профессиональные художники уже интегрировали нейросетевые инструменты в свою практику. Но следует отметить, что большинство подобных практик не афишируется. Это объяснимо: в условиях всё ещё неоднозначного отношения публики к нейросетям художники предпочитают не акцентировать внимание на технических аспектах своей работы. Однако в профессиональных сообществах обмен опытом использования генеративных инструментов становится всё более открытым.

Искусственный интеллект также открывает для художника возможность освоения других смежных профессий, где ранее он мог сталкиваться с непреодолимым препятствием. Например, художник мог иметь прекрасные идеи для анимационного проекта, но не иметь достаточных ресурсов для воплощения проекта в реальность. Анимация всегда являлась крайне дорогим и трудозатратным видом творчества, часто доступным только крупным компаниям, имеющим серьёзные источники финансирования.

Нейросетевые технологии фактически сносят эти барьеры. Например, если раньше каждый кадр отрисовывался специально нанятым человеком, то теперь художник может «отдать» ключевые кадры нейросети и получить практически идентичный результат бесплатно. Продвинутое системы позволяют создавать полноценные анимированные клипы на основе изображений и текстовых описаний. Фактически, если у художника достаточно амбиций, он может в одиночку конкурировать с целой анимационной студией. Генерация 3D-моделей на основе изображений или текстовых описаний также открывает возможности художникам, не владеющим навыком 3D-моделирования. Создатель концепт-арта теперь может получить трёхмерную реализацию своего

персонажа, не нанимая для этих целей отдельных людей. Художник, благодаря нейросетям, может создавать произведения в виде компьютерных программ и игр, не обладая при этом никакими навыками программирования. Искусственный интеллект может писать код для несложных проектов вместо программиста.

Благодаря снижению барьеров входа возникают новые гибридные творческие практики. Художник может одновременно выступать живописцем, аниматором, дизайнером и разработчиком, создавая такие мультимедийные проекты, которые раньше требовали бы командной работы нескольких специалистов. Это может привести к интересному сдвигу в понимании профессиональной идентичности. Традиционная модель предполагала узкую специализацию: художник-станковист, графический дизайнер, 3D-моделлер. Новая модель является куда более широкой – художник, который является в первую очередь носителем идеи, а не узкого технического навыка и владеет спектром инструментов для реализации своей идеи. Разумеется, узкая специализация не исчезнет совсем. Для высококачественных результатов в любой области по-прежнему требуется доусовершенствование результата [3]. Однако порог создания «достаточно хорошего» результата понижается тем, что автоматизируется и существенно удешевляется часть механического труда. Многие узкие специалисты, долгое время работающие на реализацию идей заказчика будут вынуждены переосмыслить свою творческую практику и переключиться на поиск своих идей и смыслов. Нейросеть становится толчком к рефлексии.

В целом, нейросетевые технологии следует рассматривать не как угрозу изобразительному искусству, а как расширение его возможностей. Подобно тому как фотоаппарат не отменил живопись, генеративные модели не отменяют традиционные формы художественного творчества. Однако они неизбежно трансформируют сферу искусства. Художникам следует не бояться этих изменений, а активно осваивать открывающиеся возможности. Адаптация к новым условиям требует открытости, готовности к обучению и критического мышления. Художник, освоивший генеративные инструменты и понимающий их возможности и ограничения, будет находиться в более выгодном положении, чем тот, кто игнорирует эти технологии или относится к ним заведомо враждебно.

История искусства – это история постоянного поиска новых выразительных средств и творческих методов. Нейросеть – очередная глава в этой истории.

Литература:

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. – М. Издательский дом «ПОСТУМ», 2015.
2. Гурова М. Право интеллектуальной собственности: авторское право на труды искусственного интеллекта - Имущественные отношения в РФ. – 2021
3. Дружинина А. Художник и нейросеть: конфликт, диалог, сотрудничество? - Вестник культурологии. - 2024.
4. Москалюк В. Искусство в эпоху нейросетей: открытия и вызовы современной цивилизации - Известия УрФУ. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. - 2025

5. Соколова Е. Искусственный интеллект и искусство: от инструмента к соавтору - Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств
6. Якушина Н. Арт-рынок в эпоху цифровизации: новые тенденции и перспективы - Экономика и социум. - 2021.

*Besen Jumajan
Izhanov Baikonyr*

THE REPRESENTATION OF HISTORICAL ART MONUMENTS IN THE CONTEMPORARY CONTEXT

*Бешен Ж.,
Ижанов Б.И. педагогика ғылымдарының кандидаты*
**ТАРИХИ СӘУЛЕТ ЕСКЕРТКІШТЕРІНІҢ ЗАМАНАУИ
КЕСКІНДЕМЕДЕГІ КӨРІНІСІ**

Тарихи-мәдени ескерткіштер адамзат өркениетінің уақыт бойындағы дамуының көрінісі болып табылады. Әрбір ғимарат, көне қала, храм немесе кесене – белгілі бір халықтың рухани болмысы мен дүниетанымының айнасы. Кескіндеме – осы мұраны сақтаудың ең көне әрі әсерлі құралдарының бірі.

Әлемдік өнер тарихында архитектуралық ескерткіштерді бейнелеу – ерекше бағыт. Египет пирамидаларынан бастап Еуропа готикасына, Шығыс медреселеріне дейінгі нысандар кескіндеменің ажырамас бөлігіне айналды. Қазақстан аумағындағы тарихи сәулет ескерткіштері – халық мәдениетінің, рухани дүниетанымының айғағы. Олар ұлттық тарихтың материалдық куәсі. Заманауи кескіндеме өнерінде бұл ескерткіштерді жаңа көркемдік тілмен бейнелеу – бүгінгі суретшілердің шығармашылық ізденістеріндегі маңызды бағыттардың бірі.[1]

Заманауи кескіндеме өнерінде тарихи сәулет нысандарын жаңа көркемдік тәсілдермен, стильдік ерекшеліктермен бейнелеу үрдісі белсенді дамып келеді. Суретшілер тарихи ғимараттарды реалистік, модернистік, символикалық, абстрактілі бағыттарда қайта интерпретациялау арқылы олардың мәнін жаңа қырынан ашады. Бұл құбылыс ұлттық мәдениеттің көркемдік жаңғыруын нығайтып, тарихи мұраны бүгінгі көрерменге жақындатуда маңызды рөл атқарады.

Осының бәрі зерттеу тақырыбының өзектілігін айқындайды. Тарихи сәулет ескерткіштерінің заманауи кескіндемедегі көрінісін талдау – ұлттық мәдениет, өнер теориясы, композиция, көркемдік интерпретация салаларының тоғысындағы кешенді зерттеуді талап ететін өзекті ғылыми мәселе.

Қазақстан аумағында ортағасырлық қалалар, кесенелер, мешіттер, бекіністер және тұрғын үй кешендері кең таралған. Олардың ішіндегі ең ірісі — Қожа Ахмет Ясауи кесенесі, ЮНЕСКО-ның Бүкіләлемдік мұра тізіміне енген ескерткіш .

Қазақстан аумағы ежелгі өркениеттердің тоғысқан жері ретінде өнер мен сәулеттің сан түрлі үлгілеріне бай. Қожа Ахмет Ясауи кесенесі, Жошы хан кесенесі, Айша-бибі, Қарахан, Баласағұн қалашығы, Түркістан мен Тараздың

тарихи ғимараттары, Жетісу мен Сыр бойының көне қалалары – көркемөнерде жиі бейнеленетін нысандар [2, 128 б].

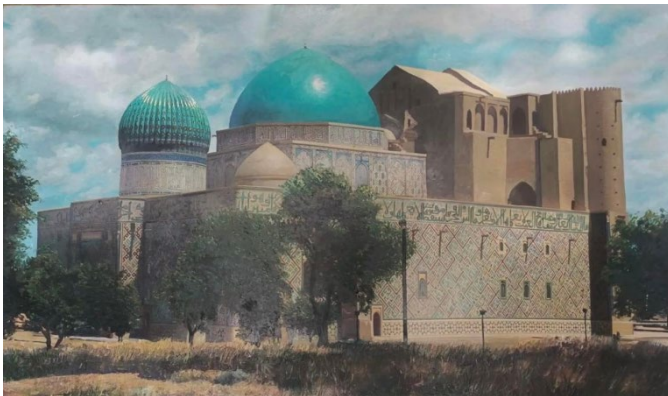
Бұл ескерткіштер тек тарихи дерек ғана емес, сонымен бірге қазіргі көркем ойдың басты символдарының біріне айналған. Кескіндемедегі олардың көркемдік бейнесі ұлттық мәдени сабақтастықты жаңа деңгейде танытады.

Қазақ кескіндемесінің негізін салған Қастеев шығармаларында ұлттық тұрмыс, табиғат және сәулет элементтері кеңінен кездеседі. Оның Алматы, Түркістан, Шымкент өңірлерінің тарихи орындары бейнеленген пейзаждары Қазақстан көркемөнерінің алтын қорын құрайды. Әбілхан Қастеев шығармашылығында ұлттық архитектураның маңызы зор. Оның пейзаждарында қазақ ауылдары, қаланың көне ғимараттары мен монументтері көркемдік нақышпен бейнеленеді. [3]

Қазіргі кезеңде тарихи сәулет ескерткіштерін жаңа көркемдік тілмен бейнелейтін суретшілер қатары артты. Түркістанды, Ясауи кесенесін, Сауран мен Отырарды бейнелеген туындыларда бұл айқын көрінеді.

Қазіргі суретшілер нысандарды ұлттық болмыстың символы ретінде қарастырады. Мысалы, Қожа Ахмет Ясауи кесенесінің күмбезі — руханият, тарих пен жалғастық белгісі. Жас буын суретшілері түстер контрастын, фактураны, форманы өзгерте отырып, сәулет арқылы идеялық образ жасайды. Кескіндеме тарихи сәулеттің тек көрінісі емес, оның идеялық-рухани мәнін қайта ашатын құрал. Тарихи ескерткіштер қазіргі өнерде ұлттық еркшеліктің өзегіне айналып отыр. [4, 428-429б]

Заманауи кескіндемеде тарихи ескерткіштерді бейнелеуде бірнеше бағыт айқын көрінеді: Реалистік бағыт – сәулет ескерткіштерін табиғи пішінімен, кеңістіктегі жарық-көлеңке шешімімен бейнелейді; Импрессионистік тәсіл – тарихи нысандардың әсерлік, жарықтық сипаты алға шығады; Модерн және постмодерн бағыттары – символикалық, концептуалдық интерпретациялар; Абстракционизм – сәулеттің пішіндік құрылымдары арқылы эмоциялық образ жасалады. Бұл бағыттар тарихи тақырыпты кеңінен ашып, әр суретшінің авторлық көзқарасын қалыптастырады.



«Қожа Ахмет Ясауи кесенесі» Омар Бабажанов

Қазіргі күні Түркістан тақырыбы бойынша көптеген туындыны өмірге әкелген суретшінің бірі Омар Бабажанов. Оның «Қожа Ахмет Ясауи кесенесі» атты туындысы бар. Бұл картинада Қожа Ахмет Ясауи кесенесінің сәулеттік болмысы мен монументалдық сипаты ең алдымен көркемдік назардағы объект ретінде алынған. Реализмге жақын стиль қолданылған. Кесененің архитектуралық ерекшеліктері дәл әрі кең ауқымда көрсетілген. Табиғи орта (ағаштар, көк аспан) тарихи мұраның табиғатпен үйлесімділігін айқындайды. Туындыда адамдар жоқ, бұл – ғимараттың биік рухани мәніне басымдық берілгенін көрсетеді.

Түстік шешімі, қанық көк және жасыл-көк реңктер күмбездердің көркемдік доминантасын құрайды. Қабырғалардағы ашық құм реңкі - тарихи материалдың табиғи түсін береді. Табиғат элементтеріндегі жасыл реңктер сәулетпен үйлесіп, картинаға тыныштық береді. Аспан - ашық көк, бұл кесененің асқақтығын күшейтеді. Жалпы палитра нақты, табиғи, монументалды әсер қалдырады.

Ұлттық бейнелеу өнеріміздің көкжиегін кеңейтіп, биікке көтеріп жүрген жас талантты суретшілер жетерлік, соның бірі – Қазақстан Суретшілер одағының мүшесі, тарихи сәулет ескерткіштер тақырыптарына қалам тербеп жүрген қылқалам шебері Бейбіт Бертаев.



«Отырар қақпасы» Бейбіт Бертаев

Оның «Отырар қақпасы» атты еңбегін ерекше айтуға болады. Тарихымыздағы осы бір жан құлазытар оқиғаны суретші бояу тілімен әсерлі бейнелеген. Картинадағы бір қабырғасы құлаған қақпа, шөккен түйе, әр жерде шашылған арбаның сынықтары мен доңғалағы... адамды мұңды ойға батырады.

Оның «Отырар қақпасы» шынайы өмірдегідей емес, сәл аңызға сүйемелденіп салынды. Қақпа мен қабырғалар ашық сары, сарғылт, қызғылт сары реңктермен боялған. Бұл түстер күн сәулесінің әсерін, құмды даланың

атмосферасын жеткізеді. Ол – тарих пен уақыттың символы. Аспан мен фон – салқын түстер: Аспан көк, күлгін, көкшіл түстермен бейнеленген. Бұл фон жылы түсті қақпаны алға шығарып, контраст береді. Жер – табиғи жер реңдері: Жер және топырақ қоңыр, сары-қоңыр, ашық қызыл және жасыл түстермен беріледі. Бұл түстер дала табиғатын шынайы жеткізеді. Түйенің көрпесі, арба, дөңгелек және шөптер сияқты ұсақ элементтер қанық қызыл, күлгін, қара және жасыл түстер арқылы бөлектелген.

Қорта айтсақ тарихи сәулет ескерткіштерінің заманауи кескіндемеде көрініс табуы — ұлттық мәдениеттің заманауи өнердегі жалғастығының айқын дәлелі. Суретшілер тарихи архитектураны реалистік, символдық және модернистік бағыттарда интерпретациялай отырып, мәдени мұраның жаңа көркемдік мәнін ашады.

Әдебиеттер:

1. Roberts D. The Holy Land and Egypt. London, 1855.
2. Байпақов Қ. Қазақстанның ежелгі қалалары: тарихи-археологиялық зерттеулер. – Алматы: Атамұра, 2005. – 368 б.
- 3 Қастеев Ә. атындағы Мемлекеттік өнер музейі. Коллекция // <https://www.gmaku.kz>
- 4Түркістан. Халқаралық энциклопедия. Алматы, 2000-656 б

*Minbayeva Gaukhar,
Soltanbayeva Gulnar*

ANALYSIS OF PRIVATE BRANDS THAT PROMOTE KAZAKH NATIONAL CLOTHING

*Минбаева Г.О.,
Солтанбаева Г.Ш., профессор, техника ғылымдарының кандидаты.*
**ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КИІМІН ДӘРІПТЕЙТІН ЖЕКЕ
БРЕНДТЕРГЕ ТАЛДАУ**

Қазіргі таңда елімізде ұлттық мәдени мұраны дәріптеу қарқынды насихатталып жатыр. Ол туралы 2023 жылдың наурызында бекітілген мәдени саясаттың мазмұнынан көруге болады. Осы бағыт аясында сән дизайны саласы бойынша көптеген мәселелер қарастыруға алынған. Мемлекет тәуелсіздігін алғаннан кейін, бұл тақырыпта көптеген сұрақтар туындады. Төл мәдениетіміздің тұғырын асқақтату мақсатында ұлттық нышандарды жаңғырту қолға алынды. Елімізде қазақ ұлттық киімдерін дәріптеумен айналысып келе жақтан көптеген тұлғалар бар. Жеке брендті төңірегінде ұлттық киімдерді дайындаудан бастап, оларды халыққа ұсынуға сән көрсетілімдерінде таныстырылады. Жылдан жылға жаңа есімдердің тұсаукесер салтанаты өткізіліп жатыр. Алайда, бұл салада тамырын тереңге жайған тұлғалар да жетерлік. Олардың алға қойған мақсаттарының бірі – қазақ ұлтының қолданысына сай заманауи үлгідегі киім ассортиментін дайындау және оны шет елдерге таныстыру болып келеді. Соңғы он жыл шамасында сән үйлері еліміздің атынан сән көрсетілімдерінде қатысып жатыр.

Бастапқы кезендерде тек нақты сілтемелерге сүйенеді. Қазақтың ұлттық ою-өрнектері арқылы ерекшеленетін сырт киімдер топтамасы қарастырылған болса, одан кейін бұйымды өңдеу технологиясымен көзге түскен еді. Сырт киімдерде жиі қолданылатын сыртып тігу, көктеу, кестелеу өнеріне сүйене отыра ұлттық нақыштарды көрсету көбейді. Аталған белгілерден бөлек, жаңа форматтағы маталардың түрлерінің жаңғыруы көзге түсті. Олардың ішінде айна тылқы, вельвет, велюр маталарының қосалқы топтамаларын қолдана отыра, сырт киімдерді модельдеу кеңінен таралды. Кестемен айналысатын мамандар шеберлік класстар ашып шәкірттерін бұл өнерге баулыды. Сұраныстың артуы жеке кәсіп ашуға деген жжана бағыт-бағдарларды ескере отыра кәсіпкерлік қолға алауға ұмтылды. Тек қана, кестелеу өнері ғана емес, этно стилизация санаттары көбейе бастады. Шет елдің киім үлгілеріне қазақи нышандарды енгізу және ұлттық колоритке сай қолдану қарқынды дамуда. Сән саласы жаңа есімдерді қарсы алуда және жаңа нұсқалардың пайда болуына түркті бола алды. Қазаққа тән мәдениет тұрғыысынан құнды ескерткіштерге деген белсенділікті ұстанған жөн.

Қазақ эстрадасының әртістері соңғы жиырма жылда өз шығарамашылық кештерінде қазақи нақыштармен әшекейленген бұйымдарды тұрақты тұтынып келеді. Өзінің ұстанымдарын халыққа таныстыруда дегенмен, Кеңес Одағы билігінде де таныта білген тұлғалар өте көп, олардың бірі – Роза Бағланова мен Шара Жиенқұлова. Өз өнері арқылы дәстүр мен мәдениетті ұштастыра білді. Осы бағыт төңірегінде ұлттық мәдениет бұқара халыққа тікелей әсер ете бастады. Осы оқиғалардың өрбуіне әкелген басты алғышарттардың болып табылатын бірегейлік пен ынтымақтастық ескеріле отырды.

«Сәнді тек сән ретінде қабылдау қате ұстаным», - деп әлеуметтану саласының қайраткері Гофман А. Б. «Сән және адамдар» атты еңбегінде Оноре де Бальзактың дәйек сөзіне негізделі сілтеме жасайды. Бұл сөздердің мағынасы терең тамыр жайған, астарллы тұжырымдамаға ие. Сәнді тек заман талабына бейімделгіш сала ретінде қарап қоймай, нақты бір қоғамның айнасы ретінде танытуға болатынын меңзейді [1]. Осы орайда, қазақтың ұлттық киімін насихаттауда өз ұсыныстарымен танылған мамандарға туралы сөз қозғауға болады. Өз кәсібін мәдени нышандарды жаңғыртуға арнаған кәсіптерге тоқталсақ, «NurShah», «Tarbiya», «Кункей» сән үйлерін айтуға болады. Нұржамал Нұрпейісова «NurShah» брендінің негізін 2001 жылы қалаған. Бастапқыда, жеке тапсырыстар негізінде кәсіпті бастаған, кейінірек дайын бұйымдар ассортиментін толықтырып, көлемін ұлғайтқан болатын. 2010-2015 жылдар аралығында шет елдерге өз туындыларын ұсынды. Қазақ эстрадасының майталмандары Қарақат Әбілдина, Айгүл Иманбаева, Айнұр Тұрсынбаева секілді әртістер өз концерттерінің сахналық образдарына аталмыш брендтің киім үлгілеріне тапсырыс беруде. Киім үлгілерінің топтамасы күнделікті және салтанатты іс-шаралар арналған костюмдер жиынтығынан құралады (1-сурет)



1-сурет - Нұржамал Нұрпейісова «NurShah» брендінің киім үлгілері

Ендігі кезекте, дизайнер Нұржамал Нұрпейісова салтанатты кеш жиынтықтарында айна тылқы, бархат, велюр маталарынан камзол, бешпет, шапандардың өңіріне моншақ тастармен әшекейлеген кестелерге назар аударуға болады. Одан бөлек, қарапайым көрінгенмен, құрылымы жағынан әсем пішімдегі топтамаларын қарастыра аламыз. Бұл топтамалар әр түрлі пішімдерде орындалса да, қазақи нақыштарға жасалған стилизацияларды байқауға болады [2]. Мысалы, киім үлгілеріндегі қосымша қабат ретінде қолданылған шілтер матасы, бұйымның төгіліп тұруына әсер ететін жеңілділікті бейнелейді. Бұйымдар сұлбасында таза қазақи белгілер байқалмағанымен, стилизация арқылы киімнің пішу үлгілері, ұсақ бөлшектермен жұмыста қазақылыққа берілетін екпіндерге көңіл бөлінген. Бұл сала аясында біршама тер төккен, жұмысқа ат салысқан жобалардың жемісін, кішігірім кәсіптен үлкен цех ашуға дейінгі уақыт төңірегінде байқалады.

Екінші қарастырылатын бренд - «Tarbiya» (2-сурет). Негізін қалаушысы - Тарбия Айдымбаева. Өзінің кәсібін 1990 жылдардың соңында шағын кәсіркерліктен бастаған. Уақыт өте келе сақтардың көне мұраларына қызығушылық танытып, өз коллекциясын бұқара халыққа ұсынады. Кейінірек, дайын бұйымдарға негізделген бутиктер желісін ашады. Брендтің

негізгі екпіні сырт киімдерге артылған. Ер және әйел адамдарға арналған киімдер жиынтығы қарастырылады. Салтанатты іс-шараларға топтамасымен Қазақстан атынан ұлттық киім үлгілдерімен сән төптамаларын ұйымдастыруға жауапты болды. 2025 жылдың үшінші ширегінде Корея Республикасында Қазақстан елшілігі бастауымыз жоспарланған іс-шарада өз туындыларын таныстырды.



2-сурет - «Тарбиға» брендінің киім топтамасы

Брендтің киім үлгілерін шет елден келген меймандарға сый ретінде тарту жасайтынын әлеуметтік желілерде байқауға болады. 2025 жылдың қарашасында Эстонияның бірінші ханымы сән үйіге қонақ болғаны белгілі болды. Қарапайым халыққа да қол жетімді ассортимент арқасында тұтынушылардың саны артуда [3]. Бренд ұстанымы қазақ ұлтына тән нышандарды өз туындылары төңірегінде қоғамға ұсыну негізінде қарастырылады. Дәстүрлі пішімдердің жиынтықтарына заманауи үлгілерді таныстырып жатыр. Яғни, қолданысына сай ашық түстер үйлесім қолдана отыра, жаңа сарындағы киімдерді көрсету сән үйінің басты қағидасы болып келеді. Қазақ ұлттық киім үлгілерін жаңа интерпретацияда ұсыну арқылы заманауи материалдарды тәжірибеден өткізіп жатыр.

Қосымша айта кетерлік, киім топтамаларынан бөлек, тақияның бірнеше үлгілерін табуға болады. Аса қатты көңіл бөлінетін жайт, олар бізге үйреншікті велюр маталарынан емес, заманауи үлгідегі маталарды қолданады.

Ал күнделікті тұтынуға болатын ер адамдар шапандарының үлгілерінде ашық және қою түстердің үйлесімдер қарастырылады. Бұл топтамалардан қазақтарда жиі кездесетін жиектемелі өрнектер мен қою түсті қолдану ерекшеліктерін аңғаруға болады. Шапандар ұзартылған тік жаға мен орташа ұзындықтағы бұйым өлшемі заманауи үлгідегі киімдер екенін көруге болады.

Үшінші таңдалған шебер ол – Тілек Сұлтан атты дизайнер. ЮНЕСКО қауымдастығының төрелігінен өткен маман. Ескі қазақ ұлттық материалдық мәдениетті дәріптейтін маман. Бастапқы аталған дизайнерлерден айырмашылығы – өз шығармашылығын ескі бұйымдардың дайындалу технологиясын дәлме-дәл қайталап, оны сақтауға ұмтылады. Бұрынғы үлгілер негізінде бұйымның көшірмесін жасай алады. Өзінің қайта жандандырған нұсқаларына сүйене отырып, әртүрлі мәдени іс-шараларда дәстүрлі бұйымдарды таныстырып келе жатыр.

Өз кезегінде Тілек Сұлтанға әйел және ер адам киім үлгілеріне жеке тапсырыс жасау арқылы қажет бұйымның түріне қол жеткізе аласыз. Жеке семинар жиындарында аталмыш бұйымдарды көзбе-көз тамашалауға мүмкіндік береді. Кестелеу өнерін де шебер өз қолымен әзірлейді. Бұл үрдіс мата қиындысын арнайы қалыпқа керу арқылы орындалады. Кейін оны тігу технологиясына сәйкес дайындайды. Киім-кешектен бөлек, арнайы кестеленген тақия үлгілерімен таныса аласыз [4].



3-сурет - Тілек Сұлтан әзірлеген қазақтың ұлттық киімдері

Бұл соңғы өткен мәдени іс-шара таныстырылған қыз-келіншектер мен әйелдерге арналған киім үлгілері. Бұл жиынтықтар соңғы XVIII-XIX ғасырлар төңірегінде қолданыста болған костюм жиынтықтарын Түркістанда таныстырған болатын. Атап айтатын болсақ, костюмдер жиынтығы мен қолданыста болған өңірлер жайлы ақпаратпен бөлісті. Осыған ұқсас шеберлік сағаттарын өзге мамандармен бірігіп, зерттеу мақсатында көршілес мемлекеттерде салыстыру жүргізеді (3-сурет).

Қазіргі уақытта сұранысқа ие болып жүрген брендтердің бірі – «Кункей» (4-сурет). Оның негізін қалаушы – Наурзалина Сабина. 2022 жылы алғашқы сән үйін Ақтөбе қаласында ашқан. Шет елдерге өзінің топтамасымен сән көрсетілімдерін ұйымдастырып келеді. Киім үлгілері екі санатта қарастырылады. Біріншісі – күнделікті, екінші салтанатты жиындарға арналған. Әйел адамдар киім ассортиментімен ерекшеленеді. Сән үйі жеңіл киімнен бөлек сырт киім топтамасын қарастырады. Нақтырақ тоқталсақ, сырылған шапандар мен көкірекшелер, әйелдерге арналған камзол дар мен жилеттер жиынтығына бай болып келеді. Бренд Қазақстанда өткізілетін әр іс-шарада жаңа үлгідегі туындыларын көрерменге таныстырып келеді. Сұраныс белсенділігін ескере отыра, аталмыш дизайнердің сұранысқа ие екенін байқауға болады [5]. Күнделікті киім ассортиментінен мысал ретінде жеңіл матадан өңделген сәнді әрленген жейде қарастырылады. Яғни, қарапайым жейденің пішімін күрделендіру арқылы жаңа бейнеде қолдану мүмкіндігі бар екеніне көзімізді жеткізуге болады. Бұл бұйымда сұранысқа ие заманауи үлгіде стилизация жасалған. Киім топтамаларының көбеюі сұраныстың өзектілігіне дәлел бола алады.



4-сурет – «Кункей» сән үйінің киім үлгілері

Сән үйлерінің жиынтықтары қазіргі таңда атаулы сайыстардың көркі ретінде таныстырылып жүр. Бірнеше жыл ішінде өз бастамаларының шыңына жеткен адамдардың басты тірегі ұлттық колорит аясында жаңа сарындардың тамырын жайған кезең болмақ.

Қорыта келе, аталмыш қолөнер иелерінің туындыларын қарастыра отыра мәдени мұрамыздың жаңа бағыттарда дәріптеу жұмыстарының қарқынды жүзеге асырылуын байқай аламыз. Әр ұста өз туындыларын таныстыруда, ұлттық нышандырды жеке шығармашылығында қолданып келеді. Қазақ ұлттық киімдердің күнделікті өмірдегі қолданысы өскелең ұрпақтың мәдени мұрамызға деген жаңашыл көзқарасты қалыптастыруға мүмкіндік беретін айтуға болады. Заманауи үлгідегі киім сұраныстарды талдау арқылы қазіргі

қоғамдағы адамдардың талғамына пысықтау жасалды. Қазақтың ұлттық киімін дәріптейтін дизайнерлерінің нарықтағы белсенділігін болашақтағы сән саласының жаңа туындыларына талдау нарықтағы киім сұранысының маңыздылығын көрсетті.

Әдебиеттер:

1. Гофман А. Б. // Мода и люди. – Москва: Наука, 1994. – 8 с.
2. «NurShah» сән үйінің ресми сайты. URL: <https://nurshah.kz/>
3. «Tarbiya» сән үйінің ресми парақшасы.
URL: https://www.instagram.com/tarbiya_brandkz?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==
4. Тілек Сұлтан ресми парақшасы.
URL: https://www.instagram.com/sultan.tilek_kz?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==
5. «Кункей» сән үйінің ресми парақшасы.
URL: https://www.instagram.com/kunkei_sabina?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==

*Myrzanbetova Ramilya,
Izhanov Baikonyr*

**THE USE OF TEXTILES AND HIGH-TECH MATERIALS IN
THE AESTHETICS OF THE HIGH-TECH STYLE**

Мырзанбетова Р.,

Ижсанов Б.И., кандидат педагогических наук, профессор

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕКСТИЛЯ И ВЫСОКОТЕХНОЛОГИЧНЫХ
МАТЕРИАЛОВ В ЭСТЕТИКЕ СТИЛЯ ХАЙ-ТЕК**

В данной работе утверждается, что ткани и современные материалы играют ключевую роль в определении эстетики архитектуры хай-тека. Это достигается посредством анализа их практических функций и влияния на визуальную выразительность стиля. Норман Фостер, знаковая фигура в архитектуре, придал новый импульс хай-теку за счет использования передовых материалов, сделав его более привлекательным как для промышленных, так и для общественных проектов. Хай-тек создал новое художественное направление, превратив технологию в основополагающий творческий принцип своего подхода к проектированию.

Методология исследования основана на анализе научных трудов по архитектуре, дизайну и материаловедению, а также на сравнительном изучении реализованных архитектурных и художественных объектов, выполненных в стиле хай-тек. В работе применён междисциплинарный подход, объединяющий теоретические положения архитектуры, инженерии и искусствоведения. Используются методы систематизации, классификации и анализа современных текстильных и высокотехнологичных материалов.

Архитектура хай-тека зародилась в конце XX века, став важной вехой в архитектурном дизайне и художественном творчестве. Этот стиль требует де-

монстрации передовых технологий через открытые конструктивные элементы, промышленные материалы и функциональный дизайн. Сочетание традиционных текстильных материалов с современными в рамках этого стиля порождает новые технические и визуальные аспекты, которые, по мнению экспертов, заслуживают тщательного изучения.

Термин «хай-тек» изначально появился в журналистском контексте, но позже был формализован как концепция британскими историками архитектуры Д. Уоткином и Ч. Дженксом. Согласно Чарльзу Дженксу, эстетика хай-тека представляет технологические компоненты как художественные элементы; эту концепцию он раскрывает в своей книге «Архитектура прыгающей Вселенной» (1995).[1] Он предположил, что в архитектуре хай-тека технология становится видимой, трансформируясь в элементы художественного дизайна.

Норман Фостер и Ричард Роджерс, наряду с Ренцо Пиано, являются одними из важнейших архитекторов, использовавших новейшие материалы для создания современных промышленных и гражданских зданий.

Стиль сформировался под влиянием модернизма, конструктивизма и инженерной архитектуры. Однако именно хай-тек первым возвел технологию в ранг художественного принципа.

Основные используемые материалы: алюминий и нержавеющая сталь; высокопрочное стекло; поликарбонат и композитные панели; полимерные покрытия; технический текстиль.

Р. Роджерс выдвинул тезис о том, что создание эстетики будущего требует одновременного развития материалов (Rogers R., Architecture. A Modern View, 1983). [2] Эта идея легла в основу выбора как жестких, так и гибких материалов, таких как ткани, мембраны и сетки, которые демонстрировали превосходные инженерные свойства.

Критерии выбора материалов: Прочность; Химическая стойкость; Легкость; Способность принимать сложные формы.

Роджерс представил этот принцип как «функциональную артикуляцию материала».

В середине XX века значительно выросло производство нескольких новых типов волокон: полиэстер, нейлон, неопрен, кевлар, стекловолокно, тефлоновые покрытия (PTFE).

Исследователь Р. Хемминг отмечает: «Текстильные мембраны стали важнейшей инновацией, положившей начало революции в архитектуре после 1960-х годов». [3]

Отличительные свойства этих материалов: сверхлегкость; высокая прочность на разрыв; огнестойкость; устойчивость к погодным условиям; пластичность.

В хай-теке текстильные материалы стали использоваться как основной конструктивный компонент, отходя от традиционного применения в декоративных целях. Мембранная архитектура стала примером технологического прогресса.

Наиболее часто используемые материалы: стеклоткань с покрытием PTFE (тефлон + стекловолокно); ETFE (этилтетрафторэтилен). Используется в виде пневматических «подушек» (объемных пленочных конструкций). При-

мер: Проект «Эдем»; ПВХ-мембраны. Эти материалы используются как временные решения для возведения павильонов и навесов. Весь спектр текстильных материалов соответствует требованиям стиля; использование текстиля в интерьерах ограничивается его практическими функциями.

Применяемые ткани: Trevira CS (огнестойкий полиэстер) — используется для штор, панелей и офисных перегородок; Сетчатые технические ткани — для обивки мебели и эргономичных кресел; Неопрен — для элементов мягкой мебели; Акустические панели из микрофибры — для звукоизоляции студий.

Дж. Хескетт указывает, что «синтетические материалы превратили текстиль из декоративного материала в инженерный» (Heskett J., Industrial Design, 1980) [4].

Влияние хай-тека за пределами архитектуры: Арт-инсталляции. Художники используют: светопроводящие волокна; мембранные оболочки; флуоресцентные ткани; 3D-текстиль. Особенно известны текстильные инсталляции, вдохновленные исследованиями Фрая Отто, где текстиль работает как “организм” — натянутая структура, реагирующая на свет и форму [5].

Мода и дизайн. Дизайнеры Айрис ван Херпен и Хуссейн Чалаян создают коллекции из: Термопластичных тканей; Материалов лазерной обработки; Композитных текстильных структур. Хотя это область моды, но она так же отражает художественную философию: материал — носитель технологий.

Р. Роджерс заявлял: «Честная демонстрация конструктивных элементов в сочетании с применением материалов создает красоту» [6].

Текстиль в хай-теке воплощает эту концепцию: Он не скрывает структуру; Подчеркивает технологические качества формы; С помощью этих материалов решаются инженерные задачи (защита, акустика, терморегуляция, регулирование света).

В результате текстиль становится ключевой частью концепции высокоэффективного дизайна (high-performance design), ориентированного на максимальную производительность.

В эстетике хай-тека текстиль занимает особое место, превратившись из декоративного элемента в инженерный материал, способный решать сложные технические задачи. Развитие синтетических тканей, а также мембранных структур и композитных волокон открыло новые дизайнерские возможности для архитектурных и художественных творений в рамках этого стиля.

Современный хай-тек всё чаще ориентируется на экологически устойчивые решения. Высокотехнологичный текстиль используется для создания адаптивных фасадов, солнцезащитных систем и энергоэффективных оболочек зданий. Инновационные «умные» материалы способны регулировать освещённость, теплопроводность и акустические характеристики пространства, что делает текстиль важным инструментом не только эстетического, но и экологического проектирования.

Хай-тек утвердил новый основополагающий принцип: материал должен служить главным смысловым элементом произведения, а не быть скрытым от глаз. Развитие технического текстиля, мембран и передовых волокон привело к значительным изменениям в архитектуре, дизайне интерьера и искусстве XXI века.

В XXI веке развитие цифровых технологий проектирования, таких как BIM-моделирование и параметрический дизайн, существенно расширило возможности применения текстильных и мембранных материалов в архитектуре хай-тека. Компьютерные расчёты позволяют прогнозировать поведение гибких конструкций, оптимизировать форму и снизить материальные затраты. В результате стиль хай-тек становится частью концепции устойчивой архитектуры, где высокие технологии сочетаются с энергоэффективностью и рациональным использованием ресурсов.

Таким образом, использование текстиля и высокотехнологичных материалов в эстетике стиля хай-тек является одним из ключевых факторов формирования его художественного и инженерного облика. Текстиль утратил исключительно декоративную функцию и превратился в полноценный конструктивный и функциональный элемент архитектуры и дизайна. Развитие мембранных структур, композитных волокон и синтетических тканей открыло новые возможности для создания выразительных, технологичных и устойчивых пространств. Стиль хай-тек утвердил принцип, согласно которому материал становится носителем смысла и визуального образа, отражая синтез науки, технологии и искусства.

Литература:

1. Hemming R. Fabric Structures in Architecture. – Oxford, 2012.
2. Heskett J. Industrial Design. – London: Thames & Hudson, 1980.
3. High-Tech Architecture: Modernity and Innovation // Architectural Review. – 1985.
4. Jencks Ch. The Architecture of the Jumping Universe. – London, 1995.
5. Otto F. Tensile Structures. – Cambridge, 1973.
6. Rogers R. Architecture. A Modern View. – London, 1983.

Khamitova Darina,

Dadyrova A.A.

A RESEARCH OF MONUMENTAL PAINTING IN THE VEIN OF THE LEGEND OF «DANCING BIRCHES» FROM BURABAY

Хамитова Д.А.,

*Дадырова А.А., философия ғылымдарының кандидаты, қауымдастырылған
профессор (доцент)*

БУРАБАЙДЫҢ «БИШІ ҚАЙЫҢДАР» АҢЫЗЫ ЖЕЛІСІНДЕГІ МОНУМЕНТАЛДЫ КЕСКІНДЕМЕГЕ ЗЕРТТЕУ

Барлық дәуірлерде мифтер мен аңыздар халық мәдениетінің маңызды бөлігі болып келген. Олар ұрпақтан ұрпаққа жалғасып, өткеннің естелігін сақтауға, дүниетанымды қалыптастыруға және қоғамның құндылықтарын бейнелеуге көмектескен.

Соңғы жылдары өткенге қатысты туындыларға қызығушылық арта түсті. Бұл заңдылық, өйткені өнердегі бағыттар өзгермелі болғанымен, өткенді, өз тамырын тануға деген ұмтылыс әрдайым адамды баурап келген. Ал туған

өлке тарихын өнер арқылы тану – ерекше қызығушылық тудырады және осы зерттеудің негізі болып табылады.

Өнер үшін мұндай сюжеттер әрдайым шабыт көзі саналады, себебі оларда нақты табиғат көріністері мен символдық бейнелер тоғысады және оларды кескіндеме тілі арқылы ашуға болады. Бүгінгі таңда мәдениет жаһандану жағдайында дамып келе жатқандықтан, ұлттық бірегейлікті сақтау мәселесіне ерекше көңіл бөлінуде.

Халық аңыздары мен мифтері тек рухани мұраның бір бөлігі ғана емес, сонымен қатар жаңа көркем ізденістерге негіз болып отыр. Оларды заманауи өнерде қайта пайымдау дәстүрді сақтауға және сонымен бірге оған өзекті мән беруге мүмкіндік береді.

«Биші қайыңдар» аңызы – Қазақстанның мәдени жадында ерекше орын алатын туынды. Оның мазмұнында табиғат сұлулығы, мифологиялық дүниетаным және адамдық сезімдердің нәзік иірімдері көрініс табады. Біз үшін бұл тақырып айрықша маңызды, өйткені мен Көкшетау өңірінің тумасымын, ал Бурабай – туған өлкемнің ажырамас бөлігі.

Сол себепті «Биші қайыңдар» аңызы менің дипломдық жобамның негізіне айналды, өйткені ол жеке және ұлттық бастауларды біріктіріп, көркемдік тұрғыдан кең мүмкіндіктер ашады.

Қазіргі заманда ұлттық тамырларға қайта оралу, халық аңыздары мен мифтеріне деген қызығушылықтың арту үрдісі байқалады. Бұл ауызша шығармашылық түрлері ата-бабаларымыздың дүниетанымын ғана емес, олардың рухани құндылықтарын, өткеннің естеліктерін де сақтайды.

Жаһандану жағдайында мәдени түп-тамырға жүгіну – ұлттық бірегейлікті және ұрпақтар сабақтастығын қалыптастырудың маңызды тетігі.

Бурабай шипажайының «Биші қайыңдары» аңызы қазақ мәдени мұрасының ерекше бөлігі болып табылады. Онда табиғаттың мифологиялық қабылдануы, сұлулыққа деген көзқарас және адам сезімдерінің драматизмі тоғысады. Бұл сюжетке көркем тұрғыдан жүгіну бүгінгі күні өзекті, себебі ол халық аңызын сақтап қана қоймай, оны қазіргі бейнелеу өнерінде жаңа тұрғыда түсіндіруге мүмкіндік береді.

Мифтер мен аңыздарға арналған шығармалар әр халықта өзіне тән ерекшелігімен, қайталанбас көркемдік өрнегімен қызықты. Сол сияқты «Биші қайыңдары» аңызы да өзінің әсемдігімен, мазмұндылығымен және көркемдік қуатымен дараланады.

Осылайша, аңыздарды көркем шабыт көзі ретінде зерттеу және қазақ аңызына негізделген көркем туынды жасау дәстүрді сақтауға және оны жаңа көркем деңгейде қайта пайымдауға жол ашады.

Қазақ фольклоры мен табиғат бейнелері бейнелеу және қолданбалы өнерде кеңінен көрініс тапқанымен, Бурабайдың «Биші қайыңдары» аңызы монументалды композицияларда сирек қолданылады.

Тақырыпқа қатысты зерттеулер үзінді түрінде ғана қарастырылған және қазіргі монументалды өнерде толық көркем интерпретациясы жоқ. Осыған байланысты жоба тың әрі өзекті болып табылады.

Кез келген халықтың мәдениетінде аңыздар мен мифтер ерекше орын алады. Олар халықтың дүниетанымын, рухани құндылықтарын және адамның табиғатқа деген қарым-қатынасын бейнелейді. Ғасырлар бойы аңыздар

халықтың бейнелі жадын сақтап, әлемді поэтикалық тұрғыда қабылдауын жеткізіп, суретшілерге, жазушылар мен әншілерге сарқылмас шабыт көзіне айналған.

Аңыз тек қана халық ертегісі емес, сонымен бірге табиғи құбылыстар мен адам өмірінің мәнін түсіндіретін ерекше таным тәсілі болып табылады. Онда табиғатқа жан бітеді, ал пейзаждар символдық мазмұнға толы тірі бейнелерге айналады.

Осындай халық жадында сақталған аңыздардың бірі — Қазақстанның солтүстігіндегі көрікті өлке Бурабайда орналасқан «Биші қайыңдар» туралы хикая. Бұл аймақты жиі «даланың інжу-маржаны» деп атайды: ұлан-ғайыр жазықтар арасынан кенеттен таулы жоталар, мөлдір көлдер мен қарағайлы-қайыңды ормандар көрінеді.

Сол табиғи ғажайыптардың ішінде ерекше көзге түсетіні — діндері иіліп, қозғалысты елестететін қайыңдар тоғайы. Сырт көзге олар билеп тұрғандай әсер қалдырады.

Аңыз бойынша, көктем келгенде көл жағасына жастар жиналып, мерекелік ойын-сауық ұйымдастырған екен. Қыз-жігіттер әсем би билеп, өмір қуанышын білдіріп тұрған сәтте, бұл көріністі алыстан бақылап тұрған өңірдің ханы олардың шаттығына тәнті болып, өзін танытпау үшін қарапайым киім киіп, халық арасына араласқан.

Алайда би ортасында жүргенде, қыздар оның хан екенін танып қойып, қорқыныштан сілейіп қатып қалған деседі. Сол сәтте олар ақ дінді, сұлу қайыңдарға айналып кетеді. Осылайша «Биші қайыңдар» — сұлулықтың, ұяңдық пен тазалықтың нышанына айналған.

С. Мұқанов өз еңбектерінде қазақ аңыздарының табиғи нысандармен байланысын ерекше атап өтеді. Ол Бурабай өңірінің табиғатын «поэзия мен сырға толы ғажайып аймақ» деп сипаттай отырып, әр төбе мен көлдің, әр тастың артында халықтың жүрегінен шыққан бір тарих, бір тағдыр бар екенін айтады.

Ал А. Сейдімбек Бурабай өңірінің топонимдік аңыздарын зерттей келе, мұндай әңгімелердің қазақ руханияты үшін мәнін былай деп сипаттайды: «Аңыз – ұлттың жаны, ол халықтың рухани дүниетанымының айнасы». Осы тұрғыдан «Биші қайыңдар» тек жергілікті ерекшелігі бар хикая емес, ол жалпы қазақ дүниетанымындағы табиғат пен адам бірлігінің көркем символына айналған [1].

«Биші қайыңдар» аңызы — нақты табиғи нысанның шығу тегін түсіндіретін топонимдік хикаялардың бірі. Мұндай сюжеттер қазақ фольклорына тән, мұнда табиғат пен адамның сезімі, тағдыры өзара тығыз байланысты. Қазақ мифологиясында тау, көл, ағаш пен тастар — бәрі де адам өмірінің куәсі әрі қатысушысы [2]. Осылайша адам мен табиғат арасындағы киелі байланыс орнайды. Бұл көшпелі мәдениет үшін аса маңызды, себебі табиғат тірі жаратылыс, жад пен сезім иесі ретінде қабылданады.

Ғылыми тұрғыдан алғанда, бұл табиғи құбылыстың географиялық және экологиялық түсіндірмесі бар. Қайыңдардың иілуі қатты жел мен қалың қардың әсерінен болған: жас көшеттер қардың салмағынан иіліп, көктемде күнге қарай бой түзеген. Уақыт өте келе олардың діндері иіліп, ерекше пішінге енген. Сондай-ақ, жер қабатының қозғалысына байланысты басқа да болжамдар бар.

Алайда халықтық дүниетаным үшін мұндай ғылыми түсініктемелер табиғаттың сиқырлы мәнін жоймайды. Керісінше, шынайылық пен мифтің үйлесімі Бурабайды ғылымды, мифологияны және өнерді біріктіретін ерекше құбылысқа айналдырады.

Густав Климт (Gustav Klimt, 1862–1918) — Австрия символизмінің ең көрнекті өкілдерінің бірі, Еуропадағы модерн стилінің басты тұлғаларының бірі болып есептеледі. Ол өз шығармашылығында әйел бейнесі, табиғат, миф, символ және декоративтік эстетиканы бір арнаға тоғыстырып, өнердегі жаңа бағыттардың дамуында үлкен рөл атқарды. Климттің өмір жолы Венаның көпқырлы мәдени ортасымен тығыз байланысты болды. Әкесі алтын қыштаушы болғандықтан, жас Климттің эстетикалық талғамында алтын жалатылған декоративтік орнаменттердің ықпалы айқын байқалды. Бұл әсер кейіннен оның «Алтын кезеңін» қалыптастырды.

Мифтер мен аңыздарды бейнелеу өнері тұрғысынан зерттеу — бұл тек тарихи немесе әдеби қызығушылық ғана емес, ол халықтық дүниетанымды жаңа қырынан танып-білуге мүмкіндік береді. Мұндай зерттеу ұлттық мәдени мұраны сақтап қана қоймай, заманауи көркемдік ойлау жүйесін дамытуға да ықпал етеді.

Жоғарыда айтылғандардың мәні мынада: миф пен аңыз – өнердің терең тамыры мен шығармашылық қуатының қайнар көзі болып табылады.

Ал баяндалғандарға сүйене отырып, атап өту қажет, қазақ бейнелеу өнерінде мифологиялық және аңыздық тақырыптарды игеру арқылы ұлттық эстетикалық ой-сананың дамуы мен халықтық рухани мұраның жаңғыруы жүзеге асады.

Сонымен қатар, қазіргі суретшілер мен зерттеушілер бұл тақырыпты әртүрлі тұрғыдан зерттейді: философиялық, психологиялық, экологиялық және әлеуметтік аспектілерін біріктіре отырып, миф пен шынайылықтың үйлесімін көрсете алады. Бұл «Биші қайындар» аңызын заманауи мәдени талдаудың да бір құралына айналдырады.

Қорытындылай келе, атап өткен жөн, «Биші қайындар» сияқты аңыздар өнер адамдарына тек сюжет емес, сонымен бірге философиялық мән мен эмоционалдық тереңдік беретін көркемдік ресурс болып табылады.

Осындай аңыздар ұлттық мәдениетке деген құрметті қалыптастырып, табиғатты бағалауға, оны сақтауға және келешек ұрпаққа жеткізуге ынталандырады. Бурабайдағы «Биші қайындар» табиғат пен өнердің үйлесімін, халық даналығы мен рухани байлықты сақтайтын символ ретінде ерекше маңызға ие.

Г.Климт Вена көркемсурет мектебінде академиялық білім алғанымен, уақыт өте келе классикалық дәстүрден алшақтап, батысеуропалық модерннің жетекші өкілдерінің біріне айналды. Оның шығармашылығындағы ең маңызды кезеңдердің бірі — 1897 жылы құрылған «Вена сецессионы» қозғалысы. Бұл қозғалыс австриялық жас суретшілердің классикалық академизмге қарсы тұруы ретінде пайда болды. Климт қозғалыстың көшбасшысы ретінде мифологиялық сюжеттерді жаңаша интерпретациялап, символикалық әлемді қалыптастырды [3].

Оның мифологияға деген қызығушылығы жай ғана сюжеттерді көшірумен шектелмеді. Климт мифтерді адамның ішкі әлемін ашудың

психологиялық коды ретінде қарастырды. Мифтік кейіпкерлер — адам мінезінің, эмоциясының, қоғамдағы құндылықтардың метафорасына айналады. Климттің көптеген туындыларында әйел бейнесі — өмір, өлім, махаббат, құпия күштердің символы ретінде көрсетіледі. Ол табиғатты адам жанының метафорасы ретінде бейнелеп, орманды — тыныштық пен сырлы әлемнің символы етіп сипаттады.

Ағаш діндерінің тік вертикал сызықтары композицияға монументалдылық берсе, жердегі жапырақтардың қызыл-қоңыр түстері тыныштық пен философиялық тереңдік тудырады.

Климт осы картинада орманды адам санасындағы қорғаныс пен жалғыздық, рухани тыныштық пен белгісіздік ұғымдарымен байланыстырады. Ағаштар арасындағы кеңістіктің терең перспективаға ие болмауы — көрерменді орман ішіне кіріп кеткендей сезімге бөлейді. Дәл осы тәсіл картинаны декоративті, бірақ сонымен бірге ойлы етеді.

Түстер палитрасы жұмсақ, табиғи, бірақ күрделі. Қызыл-қоңыр жапырақтар жерге жайылып, белгілі бір поэтикалық көңіл күй қалыптастырады. Бұл көрініс Австрия ормандарының күзгі табиғатын ғана емес, сонымен қатар мәңгілік қозғалыс, уақыттың өтуі, табиғаттың мифтік тынысы сияқты идеяларды меңзейді.

Ассоль Сас — қазіргі замандық иллюстрация өнеріндегі өзіндік стилімен танылған қазақстандық суретші. Оның жұмыстары миф, ертегі, сиқырлы реализм элементтерін біріктіріп, көрерменге ерекше атмосфера сыйлайды. Сас көбіне әйел бейнесін, табиғат элементтерін, орманды, жануарларды символдық образ деңгейінде қолданады.

Ассоль Сас шығармашылығының басты ерекшелігі — поэтикалық визуалдық тіл. Оның иллюстрацияларында нақты оқиғадан гөрі эмоциялық-астарлы мағына басым. Суретші мифологиялық образдарды қазіргі адам жанының күйін ашатын тәсіл ретінде қолданады.

Сас орманды — тылсым әлем, әйел табиғатының символы, қорғаныс пен сыр әлемі ретінде жиі бейнелейді. Ағаштар оның шығармаларында қозғалыс пен тыныштықтың бірлігін, өмір мен өзгерістің циклдік сипатын білдіреді. Бұл тұрғыда оның жұмыстары Климттің табиғи-мифтік эстетикасымен де үндеседі.

Ассоль Састың иллюстрациялары қазіргі заманда аңыздық ойлаудың жаңа формасын қалыптастыра отырып, дәстүрлі қазақ мифтерін де заманауи визуалды тілде қайта қарастыруға мүмкіндік береді. Ол бейнелер арқылы табиғат пен адамның рухани байланысын көрсетеді [4].

Густав Климт, және Ассоль Сас — әр дәуірдің өкілдері болса да, олардың барлығын мифологиялық ойлауға негізделген шығармашылық тәсіл біріктіреді.

- Карраччи классикалық мифтерді моральдық-философиялық деңгейде қайта жандандырды,

- Ассоль Сас заманауи иллюстрацияда мифтерді эмоционалдық-психологиялық бейнелер арқылы интерпретациялайды.

Екі суретшінің дүниетанымындағы ортақтық — мифтің көркемдік тіл ретіндегі әмбебаптығын мойындау. Миф олардың қолында эстетикалық образға, рухани кодқа, философиялық идеяға айналады. Бұл тәжірибелер мону-

менталды өнерде сюжет таңдауда, композиция құруда, символдық кеңістік жасауда маңызды бағыт болып табылады.

«Биші қайыңдар» аңызы желісіндегі монументалды композицияны жасау барысында шығармашылық ізденіс бірнеше кезеңді қамтыды. Әр кезеңде мен композицияның мазмұнын терең түсінуге, кейіпкерлердің бейнесін нақтылауға және жалпы көркемдік құрылымды анықтауға бағытталған жұмыстар атқардым. Бұл процесс тек техникалық емес, сонымен қатар мазмұндық тұрғыда да маңызды болды, себебі аңыздың поэтикалық табиғатын монументалды кескіндеме тіліне көшіру үшін күрделі дайындық пен зерттеу қажет болды.

Ең алдымен мен композициядағы кейіпкерлердің сыртқы бейнесін айқындау мақсатында түрлі дереккөздерден костюмдік референстер жинауға кірістім. Қазақ мәдениеті мен дәстүріндегі киім үлгілерін тереңірек түсіну үшін тарихи кітаптарды, этнографиялық суреттерді қарастырып, костюм тәжірибесіне қатысты материалдарды зерттедім.

Сонымен бірге заманауи сахналық костюмдерден де шабыт алып, кітаптардағы иллюстрациялар мен қойылымдардың фотокұжаттарын пайдаландым. Осы зерттеулер кейіпкерлердің образын нақтылауға және тарихи-мифологиялық нақышты дұрыс беруге мүмкіндік берді.

Композициядағы қозғалыс пластикасын нанымды беру үшін мен актёрлермен тікелей жұмыс жасадым.

Театр актерлеріне жүгініп, олардың қажетті қалыптарға енуін сұрадым. Олармен бірге аңыздағы қыздардың би қимылдарына ұқсас пластикалық позаларды іздеп, әртүрлі нұсқаларды сынап көрдік. Осы сәттерді фототүсірілімге түсіріп, кейін сол фотосуреттерді нобай жасау кезінде негізгі референс ретінде қолдандым.

Шығармашылық процестің бөлігі ретінде мен Бурабайға барып, табиғаты тікелей бақылап, пейзаждық этюдтер жасадым. Аңыздың оқиғасы дәл осы табиғи ортада өрбитіндіктен, мен композицияның артқы фонында Бурабайдың көгілдір көлдері мен қайың ормандарының нәзік реңктерін бейнелеуге тырыстым. Табиғаттың нақты түстерін, жарықтың өзгеруін, ағаштардың ырғақты орналасуын бақылау — монументалды композицияның кеңістік шешіміне үлкен әсер етті.

Нәтижесінде барлық жиналған визуалды материалдар, актерлермен жұмыс жасаған фотосессиялар, этюдтер мен әдеби зерттеулер композицияның толыққанды қалыптасуына негіз болды. Эскиздер біртіндеп нақтыланып, «Биші қайыңдар» аңызының мазмұнына сай келетін, кеңістіктік жағынан тұтасқан монументалды композиция дүниеге келді.

Әдебиеттер:

1. А. К. Казбеков Бурабай накануне XXI века [Текст] / А. К. Казбеков. – Астана: Полиграфия, 1998. – 232 С.
2. Е. Тұрсынов Дүниетаным және фольклор. – Алматы: Ғылым, 1990.
3. Klimt [Текст] / ағылшын тілінен ауд. Charity Scott Stokes. – Кёльн: TASCHEN GmbH, 2022. – 96 б. – ISBN 978-3-8365-5807-5. – Словакияда басылған.
4. Қазақ аңыздары [Мәтін] / суретші Ассоль Сас. – Алматы: Аруна, 2008. – 48 б.: сур.

*Zeinulla Diana
Abenov Ergali, PhD*

ISSUES OF MANAGING POPULAR MUSIC ART IN THE CONTEXT OF DIGITAL TECHNOLOGIES

*Зейнулла Д.
Әбенев Е.М. PhD доктор*

ЦИФРЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯ ЖАҒДАЙЫНДАҒЫ ЭСТРАДАЛЫҚ ӨНЕРДІ БАСҚАРУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Эстрадалық өнер – қоғамдағы мәдени коммуникацияның ең жылдам дамитын және аудиторияға тікелей әсер ететін түрі. ХХІ ғасырда бұл сала цифрлық трансформация үдерісін бастан өткеріп, дәстүрлі продюсерлік және менеджмент үлгілері жаңа форматқа өтті.

Бүгінгі таңда TikTok, YouTube, Spotify, Apple Music сияқты платформалар эстрадалық әртістер мен продюсерлердің басты жұмыс алаңына айналды. Осыған байланысты арт-менеджмент ұғымы тек концерт ұйымдастырумен шектелмей, цифрлық контентті өндіру, бренд қалыптастыру және желідегі аудиториямен тұрақты байланыс орнату сияқты жаңа міндеттерді қамтиды[1].

Бұл зерттеу цифрлық технология жағдайындағы эстрадалық өнер менеджментінің құрылымын, негізгі компоненттерін және тиімді тәжірибелерін талдауға бағытталған.

Эстрадалық өнер менеджменті – бұл музыкалық өнімді (ән, бейнеклип, концерт) өндіру, тарату және нарыққа шығару үдерісін ұйымдастыратын кәсіби басқару жүйесі. Оның негізгі функциялары төмендегі кестеде көрсетілген.

Кесте 1 – Эстрадалық өнер менеджментінің құрылымдық компоненттері

Компонент	Мазмұны	Мақсаты
Продюсерлік менеджмент	Өртіс имиджін қалыптастыру, контент өндіру	Нарыққа бағытталған шығармашылық өнім жасау
Цифрлық маркетинг	YouTube, TikTok, Instagram арқылы жарнама	Аудиторияны кеңейту және көрерменмен тікелей байланыс
Қаржылық менеджмент	Концерт, стриминг, бренд ллаборациялардан табыс алу	Өнер жобасының экономикалық тұрақтылығын қамтамасыз ету
PR және коммуникация	БАҚ, әлеуметтік желілер, фан-база басқару	Өртіс беделін арттыру, мәдени имидж қалыптастыру
Аналитика және big data	Контент тұтыну деректерін талдау	Стратегиялық шешімдерді дәлелдеу
<i>Ескертпе: автор тарапынан құрастырылған.</i>		

Кестеде көрсетілгендей, эстрадалық өнер менеджментінің құрылымдық компоненттері үлкен бес бөліктен тұрады. Әрқайсысының толыққанды мазмұны мен мақсаты бар екенін көре аламыз.

Цифрлық дәуірде менеджменттің басты құралы — интерактивті контент пен алгоритмдер арқылы аудиторияны тарту. Мысалы, Q-pop тобы Ninety One өз фан-базасын әлеуметтік желілерде дербес брендке айналдырып, менеджменттің жаңа үлгісін ұсынды[4].

Эстрада саласында цифрлық менеджмент үш негізгі бағытта дамуда[2]:

1. Контенттің цифрлануы:

Өндер мен клиптердің онлайн таралуы Spotify, Apple Music, YouTube Music арқылы жүреді.

→ Бұл дәстүрлі продюсерлік модельді өзгертті: енді әртістер өз контентін дербес шығарып, табыс таба алады.

2. Жасанды интеллект пен big data қолдану:

Алгоритмдер тыңдармандардың талғамын болжайды, бұл менеджерлерге маркетингті дәл жоспарлауға мүмкіндік береді.

Мысалы, Tynda.kz платформасы қазақстандық орындаушылардың онлайн статистикасын талдап, продюсерлерге аналитикалық деректер ұсынады[6].

3. Виртуалды концерттер мен цифрлық сахна[5]:

Dimash Digital Show (2021) және JuzzQazaq Online форматындағы концерттер қазақстандық өнерді халықаралық аудиторияға танытудың жаңа үлгісін көрсетті.

Осы ақпараттар негізінде, төмендегі кестеде цифрлық арт-менеджменттің табысты үлгілеріне шолу жасайық.

Кесте 2 – Цифрлық арт-менеджменттің табысты үлгілері

Жоба	Платформа / Орын	Ерекшелігі
Dimash Digital Show	YouTube, Online Event	100 елден астам көрермен қамтылған халықаралық онлайн концерт
Q-pop қозғалысы (Ninety One, Juzz Entertainment)	TikTok, Spotify	Фан-маркетинг пен цифрлық бренд қалыптастырудың табысты үлгісі
JuzzQazaq фестивалі	Online Streaming / QazaqConcert	Қазақ эстрадасын халықаралық деңгейге шығару, гибрид форматтағы менеджмент
Tynda.kz платформасы	Мобильдік қосымша	Музыкалық дистрибуция мен монетизацияның отандық цифрлық алаңы
<i>Ескертпе: автор тарапынан дереккөздер негізінде құрастырылған</i>		

Жоғарыдағы кестеде цифрлық арт-менеджменттің табысты үлгілерін байқай аламыз. Белгілі бір жобаның платформасын, орнын және ерекшелігін көре аламыз.

Бұл жобалар эстрададағы арт-менеджменттің тек сахналық емес, сонымен қатар цифрлық маркетингтік құрал екенін дәлелдейді [3].

Төмендегі кестеде эстрадалық өнер менеджментіндегі өзекті мәселелерді көреміз. Мәселелер мен сипаттамаларына қарай біз нақты қандай проблема туындап тұрғанын байқай аламыз.

Кесте 3 – Эстрадалық өнер менеджментіндегі өзекті мәселелер

№	Мәселе	Сипаттамасы
1	Цифрлық құқық пен авторлық қорғау	Музыкалық контенттің онлайн көшірмелері көп
2	Кадр тапшылығы	Продюсерлік және SMM-менеджерлердің кәсіби даярлығы төмен
3	Инфрақұрылымның орталықтануы	Негізгі студиялар мен лейблдер тек Алматы мен Астанада
4	Қаржыландыру тапшылығы	Жеке инвестициялар аз, краудфандинг мәдениеті дамымаған
5	Тілдік және контенттік асимметрия	Қазақ тіліндегі эстрадалық контенттің үлесі төмен

Бұл кесте өте маңызды болып табылады. Себебі бұл кестеде эстрадалық өнер менеджментіндегі өзекті мәселелерге тоқталып өттім. Мәселелер мен олардың сипаттамаларын анықтай отыра, біз процесс үстіндегі өзекті сұрақтарды көре аламыз.

Осындай аталмыш өзекті мәселелерді шешу жолдарын ұсынғым келеді.

1. Креативті білім беру:

Музыкалық және арт-менеджмент мамандықтарына “Digital Music Production”, “Online Art Management” модульдерін енгізу.

2. Меценаттық және инвестиция тарту:

Онлайн концерттер мен музыкалық стартаптарға краудфандинг жүйесін дамыту.

3. Авторлық құқықты қорғау тетіктерін жетілдіру:

Цифрлық лицензиялау жүйесін енгізу (NFT-формат, blockchain).

4. Ұлттық музыкалық платформалар құру:

Spotify баламасы ретінде отандық экожүйе (мысалы, QazMusic Hub) қалыптастыру.

5. Халықаралық кооперация:

Корея, Жапония және Түркиядағы музыкалық менеджмент үлгілерін бейімдеу.

Зерттеу нәтижелері көрсеткендей, цифрлық технологиялар эстрадалық өнерді басқару жүйесін түбегейлі өзгертті. Арт-менеджмент енді тек

сахнадағы ұйымдастыру емес, цифрлық маркетинг пен медиа-коммуникацияны біріктіретін креативті процесске айналды.

Қазақстанда Q-pop, Dimash Digital, JuzzQazaq сияқты жобалар бұл үдерістің нақты нәтижесін көрсетті.

Болашақта эстрадалық өнерді басқарудағы негізгі басымдықтар мыналар болмақ:

- цифрлық продюсерлік экожүйе құру;
- халықаралық нарыққа бағытталған музыкалық брендтер қалыптастыру;
- жастардың медиа-аудиториясына бейімделген контент стратегияларын

дамыту.

Қорытындылай келе, біздің заманымыз күннен күнге дамып, әртүрлі өзгерістер мен жаңартуларға толуда. Күнделікті жаңа дүниелер мен идеялар, туындылар пайда болып, өмірдің барлық саласын ерекше және креативті етуде екені сөзсіз. Әрине, бұл көркемдіктің барлығы өнер саласында әсіресе ерекше әрі керемет орын алады. Эстрадалық өнер де соған жатады. Нақты біздің тақырыбымыздағы цифрлық технология жағдайындағы эстрадалық өнер – бұл бүгінгі уақытта өзекті тақырып болып табылады. Ал оны басқарудағы мәселелер – бұл мақалада толықтай ашылып, зерттелді деп ойлаймын.

Әдебиеттер:

1. Креативті индустриялар туралы заң жобасы 2024. -2 с.
2. UNESCO. Creative Economy Outlook Report 2023. – 9с.
3. OECD. Digital Transformation in Cultural Industries 2022. -12с.
4. Juz Entertainment ресми сайты – www.juzent.com 2025.
5. Dimash Digital Show ресми парағы – www.dimashdigital.com 2025.
6. Tynda.kz платформасы 2024.

Kaudyrova A., Tleubekova B., Dukembay G.

SOCIAL ISSUES IN A LITERARY WORK

Каудырова А.О., филология ғылымдарының кандидаты, доцент

Тлеубекова Б.Т., филология ғылымдарының кандидаты, доцент,

Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университеті,

Дукембай Г.Н., филология ғылымдарының кандидаты, доцент

КӨРКЕМ ШЫҒАРМАДАҒЫ ӘЛЕУМЕТТІК МӘСЕЛЕ

Дулат Исабеков өз шығармаларында қазіргі заманның тыныс-тіршілігі мен адамдардың ұғым түсініктеріндегі өзгерістерді терең зерттейді. Ол жаңа дәуірдің, яғни XX ғасырдың екінші жартысы мен қазіргі кезеңнің адамдар психологиясына, мінез-құлқына әсерін баяндай келе, екі түрлі типтік мінез-құлықтың айырмашылығын айқындайды. Бұл айырмашылықтар тек жеке адамның өмірінде ғана емес, қоғамдағы жалпы мәдени өзгерістер мен даму үдерістерінде де байқалады.

Исабековтің шығармаларында заманауи жаңалықтардың адамдар психологиясына тигізетін әсері біркелкі болмайтыны туралы ойы айрықша

маңызды. Заман ағымына сәйкес, жаңалықтар мен өзгерістер кеңістікте әртүрлі қабылданады, түрлі жерлерде әртүрлі әсер етеді. Осыдан келіп, техногендік дамудың әсері қала тұрғындарының психологиясында айқын байқалады. Қала адамдарының мінезі мен сезімдерінде заманауи өзгерістер мен жаңа технологиялардың ықпалы күшті болса, ауыл адамдары табиғи түрде анағұрлым аз өзгерістерге ұшырайды. Бұл айырмашылық, әсіресе, олардың темпераменті мен мінезінде айқын көрінеді.

Қалаға қарағанда ауыл адамдарында мінез-құлықтың тұрақтылығы басым, себебі ауылда адамдардың өмірі көбінесе дәстүр мен табиғатпен байланысты. Ауыл тұрғындарының рухани әлемі мен ішкі әлемі табиғи, таза қалпында сақталады. Табиғатқа жақын болу олардың психологиясына ерекше әсер етіп, оларды өмірдің қарапайым құндылықтары мен ұлттық дәстүрлерге бейімдейді. Қала мен ауыл арасындағы осы ерекшеліктер, әрине, мінез-құлық пен адамгершілік сапалардың айырмашылығын да көрсетеді.

Ауыл туралы айтқанда, көптеген адамдар үшін табиғат – ана мен жердің, ата-бабаның белгісі. Елдің көпшілігі ауылды елестеткенде, сол жерде қалыптасқан мінез-құлық пен ұлттық салт-дәстүрлерді ұсынады. Бұл ұлттық белгі ретінде түсініледі. Себебі ауыл өмірі өзара қарым-қатынастардың қалыптасуына, адамдардың бір-біріне деген құрметі мен жауапкершілігіне негізделген. Ал қалада бұл қарым-қатынастар көбінесе механикалық, әлеуметтік жағдайлар мен жеке өмірге негізделеді.

Сонымен бірге, халықтың өміріндегі тарихи өзгерістер көбінесе ауылға енген жаңалықтармен байланысты. Жаңалықтар ауылда қабылданғанда, олар бірден халықтың мәдениеті мен өмір салтына ене бастайды. Бұл өзгерістер ұлттық құндылықтар мен дәстүрлерге әсер етеді. Ауылдағы әрбір жаңалық пен өзгеріс халықтың өміріне, оның рухани әлеміне, ұлттық болмысына әсер етеді. Бұл процесс ауыл мәдениетіндегі ұлттың дәстүрлі тұрмысын сақтап қалуға мүмкіндік береді.

Дулат Исабековтің шығармашылығында әдебиеттің шағын жанрларының, әсіресе әңгіме мен повестің дамуы ерекше орын алады. Өйткені осы жанрлар қоғам өміріндегі маңызды мәселелерді қарастыруда үлкен рөл атқарған. Бұл жанрлар романға қарағанда, өзіне тән қысқалық пен жинақылыққа ие болғанымен, терең ойлы, адамгершілік құндылықтар мен ұлттық болмыс туралы терең толғаныстарға толы. Әңгіме мен повестің дамуын ғалымдар түрліше түсіндіреді. Бірқатар зерттеушілер бұл жанрлардың дамуының себебін қоғамдағы қарқынды өзгерістер мен адамдардың өміріне терең еніп жатқан жаңалықтармен байланыстырады.

Әңгіме мен повестің өркендеуі көбінесе қоғамның тез өзгеріп жатқан жағдайларына жауап ретінде туындады. Осы шағын жанрлардағы шығармалар халықтың әлеуметтік өміріндегі өзгерістер мен қиындықтарды бейнелеп, өз оқырманын терең ойлануға, өткен тарихқа үңілуге шақырады. Қазіргі кезеңде әңгіме мен повестің өркендеуі қоғамдағы рухани ізденістер мен адамның ішкі әлемін зерттеуге бағытталған шығармалар ретінде көрінеді.

Сонымен, Дулат Исабеков шығармашылығында қалалық және ауылдық өмірдің арасындағы ерекшеліктерді терең талдай отырып, жаңа дәуірдің өзгерістерінің адамдар мінезі мен психологиясына қалай әсер ететінін зерттейді. Бұл шығармалар, әсіресе әңгіме мен повесть жанрлары арқылы,

оқырмандарды өз өмірін қайта бағалауға, ұлттық болмысты тереңірек түсінуге шақырады.

«Роман көп жағдайда бүкіл әдебиеттің даму болашағын айқындай алады» [1, 135-б.], - деп М.Бахтин айтқандай, романның адам мен жаратылыс қарым-қатынасын бейнелеуде зор мүмкіндік иеленуі, көркемдік-шығармашылық ізденістерінің сан алуан бағытта тармақтала, тереңдей өрістеуі, әдебиет дүниесінде жетекші жанрға айналуы осы XIX ғасырдан басталғаны хақ.

Адамзаттың тарихи жадында аса күрделілігімен, дүниетанымдық карама-қайшылықтарының тереңдей тарамдалуымен, қоғамдық-саяси және әлеуметтік-идеологиялық күрес-тартыстарының молдығымен және алуан бағыттылығымен, жалпы адамзаттық проблемаларының үстемелене көбеюімен сақталатын XX ғасыр әдебиеттің тарихында да идеологиялық-саяси қайшылықтарымен, соған сәйкес, бірде өзара үндесе, енді бірде бірін бірі түбегейлі жоққа шығаруға ұмтыла дамыған ерекшелігімен қалды. Ғасыр әдебиетіне тән идеологиялық және көркемдік сипаттардың барлығы бұл кезеңде әдебиеттің көшбасшы жанрына айналып үлгерген романда толығымен көрініс тапты.

С.Чуприниннің ойына сүйенсек : «...западное общество круто развернулось в сторону пуританской морали, вернуло приоритет фундаментальным, то есть традиционным, нравственным ценностям; в почете заново оказалось все то, что и у «нас» и «у них» было принято называть «буржуазными», «мещанскими» добродетелями; любознательность по отношению к разного рода моральной, умственной, поведенческой «экзотике» сменилась устойчивым культом дома, семьи, здорового образа жизни и вообще нормы» [6, 29-б.].

Міне, осылайша XX ғасырдың алғашқы ширегінен бастап-ақ мазмұндық-пішіндік жағынан ілгерілеудің жаңа өрістерін іздеп, әр түрлі көркемдік-эстетикалық бағыттарға бой ұрғанымен, бұл жылдардағы батыс романында сыншыл реализм өз тұғырын босата қойған жоқ. Жекелеген көркем эксперименттік элементтер ұшырасса да, бұл жылдардағы шетел романында сыншыл реализмнің жетекші әдіс болғанын Р.Олдингтон, А.Моравиа, Ф.С.Фицджеральд, Э.Хемингуэй, К.Чапек, Ч.Сноу, Г.Грин, Г.Белль, Дж.Стейнбек шығармаларынан айқын көреміз. XX ғасырдағы батыс романына жаңа сипаттар дарытқан жазушылардың бірі неміс Т.Манн «Будденброктар», «Сиқырлы тау», «Иосиф және оның бауырлары» т.с.с. шығармалары арқылы роман әлеміне көркем баяндаудың түрлі стильдерін шебер ұштастыру, эпикалық үлгідегі ирония, мифті пайдалану сияқты тосын тәсілдер қосса, романдардан цикл-саға туындатқан америкалық У.Фолкнер сюжет өрбітуде символдарды қолдану, трагикомедиялық шегіністер жасау, оқиғаны түрлі қырынан қарастыра суреттеу тәрізді соны ізденістер жасады. «Патриарх күзі», «Оба кезіндегі махаббат», «Жүз жылдық жалғыздық» секілді романдар тобын туындатқан колумбиялық Г.Гарсиа Маркес әдебиет сыншылары тарапынан «магиялық реализм» деген атау иеленген шындықты тылсым сырлы бояумен бейнелеу тәсілін әкелді.

«Адам болмысы дегенде оның табиғаттан шығу тегі, қоғамдық өмірі және жеке даму туралы мәселелер жиынтығы еске түседі. Бұл мәселелер

өмірдің өзі тәрізді әрі көне, әрі жаңа. Ұрпақтар үздіксіз өзгереді, ал әрбір тарихи заман қоғамдық өмірдің мән-мағынасын өз ұғымымен болашаққа жеткізеді. Әр дәуірдің өкілдері мынадай маңызды да, мәңгі сұрақтарға жауап беруге тырысады: адам дегеніміз не? Оның басқа адамдармен және табиғатпен байланысы қандай? Адам не істей алады? Ол не істеуге керек? Не үшін өмір сүреді? » [3, 22-б.].

Адамның болмысы мен жаратылыс сырын терең түсінуге бағытталған және соның негізінде адамның қоғамдағы орнын, адамгершілік мәнін, жалпы адамзаттық құндылықтарды жаңа тұрғыдан көрсетуге ұмтылған Дж.Джойс пен Ф.Кафка шығармалары батыс әдебиетінде жаңа форма мен мазмұндағы модернистік романдардың таралуына үлкен ықпал етті. Бұл авторлардың туындылары ішкі мазмұн мен сыртқы пішін жағынан да ерекше болды. Сонымен қатар, экзистенциализм философиясы, әсіресе Ж.-П. Сартр, А. Камю, Кобо Абэ, Дж. Джонс сияқты жазушылардың шығармалары әдебиетте психологиялық және философиялық жаңа көзқарастарды енгізіп, адам болмысына қатысты терең сұрақтар көтерді. Олардың романдары әдебиетке тың тыныс беріп, шығармашылықтың жаңа мүмкіндіктерін ашты.

Батыс әдебиетінде «жаңа роман» ағымы да маңызды орын алады. Бұл жанрда реализм мен шарттылық, «ой ағысы» әдісі, шындық пен миф, символика мен аңыздардың еркін тоғысуы байқалады. У. Голдингтің «Шыбындар әміршісі», «Шпиль», «Көрінетін қараңғылық», «Қағаз адамдар» сияқты шығармалары, Веркордың «Адамдар ма, хайуандар ма?», «Ыза», «Сильва», «Медуза ұрығы» романдары мен М. Фриштің «Юрг Райнхарт», «Қиын адамдар», «Штиллер», «Гомо Фабер» туындылары жаңа романдардың композициялық құрылымындағы өзгерістерді айқын көрсетеді.

Бұл кезеңде кеңестік кеңістіктегі романдардың дамуында ұлттар әдебиетінің арасында қарым-қатынастар мен шығармашылық тәжірибе алмасулар маңызды рөл атқарды. Әдеби байланыстар арқылы романдардың мазмұндық тереңдігі артты, кейіпкерлердің ішкі әлеміндегі түрлі құбылыстар шынайы және әсерлі түрде бейнеленді. Ұлттар әдебиетінде қол жеткізілген көркемдік жетістіктер романдардың жанрлық әрі мазмұндық дамуына зор ықпал етті. XX ғасырдың 20-80 жылдар аралығында кеңестік кезеңде жарық көрген романдар өзара әсерлесіп, ықпалдасып, жанрлық және мазмұндық тұрғыдан дамыды. Бұл үдеріс ұлттар әдебиетіндегі бірқатар шығармалар арқылы жүзеге асты.

Мысалы, орыс әдебиетінде И. Эренбургтің «Париждің құлауы», «Дауыл», «Тоғызыншы вал» романдары, И. Ильф пен Е. Петровтың «Он екі орындық», «Алтын баспақ» шығармалары белгілі бір кезеңнің рухын бейнелейді. Украин әдебиетіндегі О. Гончардың «Тронка», «Сенің арайың», М. Стельмахтың «Адамның қаны – су емес», «Үлкен әулет» шығармалары өз кезеңінің адамгершілік құндылықтары мен әлеуметтік мәселелерін көтерді. Латыш жазушыларының шығармалары, атап айтқанда В. Лацисің «Қанатсыз құстар», «Балықшының баласы», А. Упиттің «Ғасырлар тоғысында», «Ян Робежниектің оралуы», «Ян Робежниектің өлімі» романдары да сол заманның маңызды әдеби үлгілері болып саналады.

Литван Й. Авижюстің «Жоғалған қан», «Хамелеон бояулары», М. Слуцкистің «Аспан баспалдағы», «Күн батарда», эстон П. Куусбергтің «Бір түн»,

«Жанбыр тамшылары» шығармалары, сондай-ақ грузин К. Гамсахурдианың «Дионистің күлкісі», «Айды ұрлау», Н. Думбадзениң «Ақ жалаулар», «Мәңгілік заңы», армян Д. Демирчянның «Варданидтер», «Месроп Маштоц», өзбек Айбектің «Науай», «Қасиетті қан», тәжік Икрамидің «Бұқараның он екі қақпасы», Ұлықзаданың «Восе», С. Айнидің «Өсімқордың өлімі», «Дохунда», «Күлдар», әзірбайжан Ч. Гусейновтің «Магомед, Мамед, Мамиш...», қырғыз Ш. Айтматовтың «Боранды бекет», «Жанпида» шығармалары да кеңестік кезеңдегі романдардың дамуына ықпал етті.

Сонымен қатар, аталмыш кезеңде қазақ әдебиеті де кеңес әдебиетінің құрамдас бөлігі ретінде өз үлесін қосты. М. Әуезов, С. Мұқанов, Ғ. Мүсірепов, Ғ. Мұстафин, І. Есенберлин, Ә. Нұрпейісов, Т. Ахтанов, Ә. Кекілбаев, М. Мағауин, Р. Токтаров, О. Бөкей сияқты қазақ жазушыларының романдары кеңестік әдебиетке елеулі үлес қосып, ұлттық әдебиет пен жалпы кеңестік әдебиет арасындағы байланыстарды нығайтты.

Аталмыш романдар өз дәуірінің терең көрінісі ғана емес, адамзаттың әртүрлі қоғамдар мен кезеңдердегі тағдырын, тарихын және сонымен қатар рухани әлемін терең зерттей отырып, сол адамзаттың ішкі дүниесіне жан-жақты талдау жасауды мақсат еткен. Ертеректе және XX ғасырдың орта шеніне дейін бұл мәселе шығармашылықтың негізгі тақырыбына айналмағанымен, 60-шы жылдары адамның рухани әлемі ең өзекті мәселеге айналды.

Әсіресе, XX ғасырдың екінші жартысында адамның ішкі әлеміне қатысты сұрақтар алдыңғы қатарға шықты. Бұл кезеңде адам рухының байлығы, жан дүниесінің асқақтығы маңызды философиялық және әдеби тақырыпқа айналды. Сол кезде адамдардың рухани әлемі, оның болмысындағы моральдық таңдау, ойлау қабілеті мен адамгершілігі басты назарда болды. Алайда адамзаттың рухани кемелденуіне деген үміт пен сенімнің ортақ сипаты ретінде сол кездегі тарихи оқиғалар мен қоғамдық ахуалдардың теріс әсері де айқын көрінді.

Адамның рухани әлемі мен оның жанының тазалығы туралы ойлар XX ғасырдағы ауыр кезеңдермен тығыз байланысты. Егер біз өткен ғасырдың басындағы қанды оқиғалар мен аштықты, революция мен азамат соғысын еске алсақ, онда адамның рухани өрескелдігі мен қатігездігі мәселесі айқындала түседі. Адам жасампаз күшке ие бола отырып, қоғамда туындайтын сұмдық оқиғалардың себепшісі де бола алады. Алайда адам болмысы біржақты бола алмайды – оны тек жақсылық немесе жамандық тұрғысынан қарау жеткіліксіз.

XX ғасырдағы аштық, революциялар, азамат соғысы, Екінші дүниежүзілік соғыстың миллиондаған құрбандықтары сынды оқиғаларға адамзат жауапкершілігін артуға болады. Осы оқиғалардың барлығы адамдардың рухани құндылықтарынан, ойлау мен әрекет ету қабілеттерінен туындайтын сұрақтарды қайта қарауға мәжбүр етеді.

Қай кезде де әдебиеттің объектісі – адам. Адам болмысы – күрделі де күрмеулі сырларға, тылсымдарға толы. Сондықтан Л.Н.Толстой: “Әрбір адам – қайталанбайтын комбинация” [5], - дейді. Әдебиеттің өзге жанрлары сияқты, романның да басты міндеті – “қайталанбайтын комбинация” түйіндерін тарқату, түйткілдерін шешу. Дәл осы тұстан келіп, романның ең басты көркемдік міндеті туындайды. Ол – бас қаһарман – Адамды өмірдің

өзінен іздеу, оны дүниедегі өзге де жанды-жансыз жаратындылар қатарында ала отырып, оның өзгелерге ұқсамайтын, тіпті өзін өзі қайталамайтын бірегей бейнесін жасау; оны өзінің ғана талайына жазылған тағдырымен, өзіне ғана тиесілі тіршілігімен, өзінің ғана пешенесіне бұйырған пендеуи проблемаларымен көрсете отырып, оның тағдырын Адамзат тағдырымен, тіршілігін Адамзаттың кешелі-бүгінгі өмір тіршілігімен, жеке проблемасын Адамзаттың толғақты проблемаларымен тоғыстыра, тұтастыра бейнелеу, сол арқылы “қайталанбайтын комбинация” күрмеуін өзінше тарқату. Сонда ғана роман көркем әдебиеттегі көсем жанр ретінде өзінің көркемдік парызын ақтай алмақ. Аталмыш талап үдесінен табылуға романның тарихи тәжірибесі де, көркемдік-шығармашылық қоры да, сондай-ақ, адамзаттың арғы-бергі тарихы, бүгінгі ақпараттық ағын сияқты құнарлы да қуатты арналары жеткілікті. Мәселе – қаламгердің шығармашылық шеберлігінде. Шеберлік келіссе, роман – жаңа өріс табуға да, жаңа келбет иемденуге де, іштей түлеп-түрленуге де әркез дайын жанр. Романның жаңашылдыққа бейімділігін роман теориясын зерттеуші И.Скачков та атап көрсетеді: “Ведь романа в чистом виде в литературе не существовала (он всегда был каким-либо: античным, куртуазным и т.д.) и не существует. Только на современном этапе роман имеет не одну модификацию, как прежде, а несколько” [4, 153-б.].

Әдебиеттің тарихи кезеңдерінде роман жанры өзінің мазмұны мен пішіні тұрғысынан үздіксіз дамып, жетілді. Бүгінгі таңда уақыттың дамуымен көкейкестілігін жоғалтқан бұрынғы рыцарлық романдар, барокко романдары, сентиментальды романдар сияқты жанрлар өз дәуірінде танымал болғанымен, қазіргі уақытта олар өткеннің еншісінде қалғанымен, әрқайсысы өз кезеңінде қол жеткізген көркемдік жетістіктері арқылы қазіргі романдардың дамуына эсер етті. Бұл романдардың жетістіктері жаңа заманның романдарында өзгеріп, жаңаша сипатта көрініс табады, әрі бүгінгі әдебиетпен тығыз байланыста өмір сүріп келеді.

Қалай десек те, өзінің бет-бейнесін белгілеп алған кезеңнен бастап, әдебиеттің тарихи дәуірлерінің бәрінде де роман мазмұндық жағынан да, пішін тұрғысынан да ұдайы жетіліп отырды. Бүгінде уақыт ілгерілеуіне байланысты көкейкестілігінен қол үзген бір кездегі рыцарлық роман, барокко романдары, сентиментальды роман сияқты роман түрлерінің өзі дәуірімен бірге кейінде қалғанымен, олардың әрқайсысы қол жеткізген көркемдік-шығармашылық жетістіктердің жаңаша түрленген сілемдері қазіргі роман бойында бүгінгі жаңалықтармен біте қайнасып, тірлік кешіп келе жатқаны даусыз.

Қазіргі роман зерттеуінің маңызды міндеттерінің бірі – роман жанрының ерекшеліктерін тереңірек түсініп, бүгінгі күннің романына тән негізгі сипаттардың шығу тегін анықтау. Бұл процесс тек қазіргі романдардың жанрлық құрылымы мен түрлерін ғана емес, олардың даму жолындағы өзгерістерін, жаңаруын және жаңғыруын тарихи және шығармашылық тұрғыдан қарастыруды талап етеді. Сонымен қатар, бұл өзгерістердің нәтижелері мен себептерін зерделеу арқылы бүгінгі әдеби үдерістегі қаламгерлердің шығармашылығындағы жаңа үлгілерді тану қажет. Осы максатта романның типологиялық ерекшеліктеріне терең үңілу аса маңызды болып табылады.

Олай болса, «Қазіргі роман жанрының көркемдік жаратылысындағы сипаттарға типологиялық тұрғыдан зер салу қаншалықты қажеттіліктен туындап отыр?» деген сауал төңірегінде ойланар болсақ, соңғы жылдар көлемінде типология мәселесіне баса назар аударып жүрген ғалым М.Хамзиннің: «Біріншіден, бертінге дейін жарық көрген еңбектерде типологиялық талдау мәселесін сөз ете отырып, көркемдік әдіс, әдеби бағыт және идеялық ағымдарға көңіл бөлу назардан тыс қалған сияқты. Көп реттерде кез келген шығарманың социалистік реализмге қаншалықты қатысы бар екендігі ғана сөз болып, салыстыра талдаудың, өзара ұқсас жайттардың түп-тамыры неде жатыр деген проблемаларға тереңірек үңілу ақсап жатқандай әсер қалдырады. ...Сондай-ақ, әдебиеттегі ұлттық характер мәселесінде әр түрлі ұлт өкілдерінің қалай көрінгенін салыстырумен шектелгендік байқалады» [2, 102-103-б.б.], - деген пікірінің орынды айтылғанын байқаймыз. Шындығында да, типологиялық талдау мәселесінде жоғарыда айтылғандай кемшін тұстар мен шектелушіліктің кездесуі типологиялық зерттеу аясын тарылтып, мән-маңызын тым төмендетіп жіберуге себеп болмақ. Өйткені типологиялық зерттеу мүмкіндігі түрлі халықтар әдебиетінде ұшырасатын ұқсастықтарды санамалай көрсетуден әлдеқайда мол, әлдеқайда кең жатыр.

Әдебиеттер:

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. –Москва: Политиздат, 1986. -262 с.
2. Жарылғапов. Ж.Ж. XX ғасыр соңындағы. қазақ прозасының идеялық эстетикалық мәселелері. Қарағанды: ҚарМУ баспасы, 2003 ж. -175б
3. Мағауин М. Зұлымдық шежіресі // Жұлдыз. 1990. №4.
4. Скачков И. Нравственные уроки истории. –Москва: Советский писатель, 1984. - 176 с.
5. Толстой Л.Н. О литературе. –Москва: Гослитиздат, 1955. -233 с.
6. Чупринин С. Ситуация. Взгляд:Критика. Полемика. Публикация. Вып.3. М.Сов: Писатель, 1991. С.30.

Ospanova Aigerim
**DEVELOPMENT OF THE CREATIVE INDUSTRY:
A STRATEGIC FACTOR IN
THE COMPETITIVE DEVELOPMENT OF THE STATE**

*Оспанова А.М.,
PhD., старший преподаватель кафедры «Арт-менеджмент»,
Казахская Национальная консерватория имени Курмангазы, г. Алматы*
**РАЗВИТИЕ КРЕАТИВНОЙ ИНДУСТРИИ:
СТРАТЕГИЧЕСКИЙ ФАКТОР КОНКУРЕНТНОГО
РАЗВИТИЯ ГОСУДАРСТВА**

В современном мире развитие креативной индустрии становится все более важным стратегическим фактором для конкурентного развития государства. Креативные отрасли являются одним из наиболее динамично

развивающихся секторов экономики и имеют большой потенциал для стимулирования инноваций и технологического прогресса. Одним из ключевых компонентов успешного развития креативной индустрии является обеспечение доступа к финансовым ресурсам, образованию и поддержке стартапов и предпринимателей в данной отрасли.

Государство может содействовать развитию креативной индустрии путем создания специальных программ и механизмов финансирования, проведения образовательных мероприятий и конкурсов, а также поддержки малых и средних предприятий в данной сфере. Креативная индустрия способствует появлению новых рабочих мест, что является одним из ее главных преимуществ.

Дизайнеры, художники, музыканты, кинематографисты и другие специалисты в этой сфере предоставляют огромное количество рабочих мест, что способствует уменьшению безработицы и увеличению уровня жизни населения. Креативные компании также не только предоставляют работу самим художникам, но и создают спрос на услуги других отраслей экономики, таких как транспорт, пищевая промышленность и строительство. Благодаря постоянному стремлению к новаторству и оригинальности, компании в этом секторе разрабатывают уникальные продукты и услуги, что побуждает конкуренцию и способствует экономическому росту.

Инновации в креативных отраслях также имеют каскадный эффект на другие отрасли, что способствует развитию экономики в целом. Кроме того, креативные индустрии помогают продвигать местную культуру и искусство на мировую арену, что способствует увеличению экспорта. Именно благодаря таланту и креативности местных художников, музыкантов и дизайнеров мировое сообщество открывает для себя новые творческие направления и таланты.

Развитие креативной индустрии является стратегическим фактором конкурентного развития государства, способствует привлечению инвестиций, стимулирует инновационную деятельность и создает условия для устойчивого экономического роста.

Влияние креативной индустрии на конкурентоспособность государства проявляется во многих аспектах. Во-первых, креативные отрасли способствуют развитию инноваций и новых технологий. Благодаря творческому подходу к проблемам и поиску нестандартных решений, представители креативной индустрии способствуют развитию новых продуктов и услуг, что повышает конкурентоспособность государства на мировой арене. Во-вторых, креативная индустрия способствует развитию туристического потенциала страны. Культурные мероприятия, выставки, фестивали и другие события, организуемые представителями креативных отраслей, привлекают внимание туристов со всего мира. Это способствует не только увеличению доходов от туризма, но и укреплению имиджа страны как культурного центра. Также следует отметить, что креативная индустрия способствует развитию уникального локального стиля и идентичности страны. Культурные и творческие продукты, создаваемые в рамках креативной индустрии, отражают менталитет и особенности нации, что

способствует укреплению ее культурного наследия и привлекательности для иностранных инвесторов и потребителей.

Таким образом, влияние креативной индустрии на конкурентоспособность государства является неоценимым. Развитие этой отрасли способствует увеличению экономического роста, улучшению имиджа страны на мировой арене и формированию уникального культурного наследия. Поэтому государства должны активно поддерживать и развивать креативные отрасли для достижения своих стратегических целей и повышения своей конкурентоспособности.

В послании Президента Казахстана народу подчеркивается, что для достижения справедливого будущего необходимо активно развивать отрасли, основанные на творческом мышлении и инновационных идеях. Креативная экономика играет важную роль в привлечении специалистов и талантливых личностей, стимулируя рост городов. Хотя в Казахстане креативные отрасли пока не имеют значительной доли в ВВП и занятости, страна обладает уникальными талантами, признанными на мировом уровне. Поэтому необходимо создать условия для развития креативной экономики, включая законодательную базу, способствующую защите интеллектуальной собственности. Основным преимуществом креативных отраслей является сочетание творческого мышления с инновационными технологиями [1].

В Казахстане правительство придает большое значение развитию креативной индустрии и предпринимает ряд мер для поддержки этого сектора экономики. Например, в 2023 году был принят закон об утверждении Концепции культурной политики Республики Казахстан на 2023 – 2029 годы который предусматривает целый ряд мер по развитию культурного и креативного потенциала страны [3].

Кроме того, правительство Казахстана активно поддерживает инновационные проекты и стартапы в сфере креативных отраслей. Например, проводятся конкурсы и гранты для молодых талантливых предпринимателей, которые занимаются дизайном, музыкой, кино и другими видами творчества. Также в последние годы в Казахстане активно развиваются креативные кластеры и хабы, которые объединяют представителей различных креативных отраслей для совместного творчества и развития проектов.

Это способствует обмену опытом, созданию новых идей и продуктов, а также содействует расширению международного сотрудничества в области культуры и искусства. Государственная поддержка и стимулирование креативной индустрии в Казахстане играют важную роль в развитии экономики и общества. Это способствует появлению новых идей, технологий и продуктов, а также увеличивает конкурентоспособность страны на мировой арене. Поэтому важно продолжать развивать креативные отрасли и обеспечивать им необходимую поддержку и стимулы для роста и процветания.

Одним из ключевых факторов, способствующих развитию креативных индустрий в Казахстане, является международное сотрудничество. Партнерство с зарубежными компаниями и специалистами позволяет ка-

захстанским предприятиям учиться на опыте лучших мировых практик, применять новейшие технологии и тенденции в маркетинге. Международное сотрудничество способствует увеличению конкурентоспособности продукции и услуг, а также расширяет географию продаж.

Применение креативных маркетинговых стратегий в различных сферах, таких как дизайн, музыка, кино, реклама, мода и другие, помогает привлечь внимание потребителей и создать узнаваемый образ бренда. Это особенно важно для компаний, работающих на международном уровне, где конкуренция достаточно высока.

Одним из успешных примеров международного сотрудничества в креативной индустрии Казахстана является участие отечественных дизайнеров и музыкантов в мировых выставках и фестивалях. Это не только позволяет им продвигать свое творчество за рубежом, но и открывать новые горизонты для развития и обмена опытом с зарубежными коллегами. Для успешного развития креативных индустрий в Казахстане необходимо продолжать активно привлекать к международным проектам и применять современные маркетинговые стратегии. Это также поможет поддерживать национальные таланты и создать уникальный имидж страны на мировой арене.

Рост креативной индустрии в развитых странах определяется несколькими ключевыми факторами. Во-первых, креативное общество основано на ценностях гуманизма, либерализма и демократии, что способствует свободному развитию творческого потенциала. Во-вторых, правовое государство, гражданское общество, предпринимательство и инновации играют важную роль в формировании креативного окружения. Цели креативного общества включают в себя стремление к богатству, власти и развитию, что активизирует экономическую активность и инновационные процессы. Экономика креативного общества ориентирована на социальные потребности, рыночные принципы и постоянные инновации. Особую роль в креативном обществе играет креативный класс, объединяющий ученых, инженеров, преподавателей, архитекторов, дизайнеров, писателей, журналистов и других творческих специалистов, которые содействуют развитию новаторских идей и проектов в различных сферах [2].

Один из наиболее успешных примеров развития креативных отраслей можно наблюдать в Великобритании. Здесь правительство активно поддерживает искусство и культуру через финансовые инвестиции и создание специальных программ поддержки. В результате, британские дизайнеры, художники и музыканты привлекают внимание со всего мира и приносят стране значительный доход. Также в Швеции активно развиваются креативные отрасли благодаря тому, что местные власти уделяют большое внимание образованию и культуре. Швеция известна своими дизайнерами и архитекторами, которые создают уникальные и инновационные проекты, привлекая внимание мирового сообщества. В Корее также наблюдается стремительное развитие креативных отраслей, особенно в музыкальной индустрии. К-поп стал феноменом не только в Азии, но и в других частях мира, что привело к увеличению экспорта корейской музыки и повышению интереса к корейской культуре в целом. Один из

успешных подходов к развитию креативных отраслей – это сотрудничество государства, частных компаний и образовательных учреждений. Такой подход позволяет создать благоприятные условия для развития талантов и инноваций, а также привлекать инвестиции и увеличивать экспорт продукции креативных отраслей. В итоге, лучшие практики развития креативных отраслей в различных странах показывают, что инвестиции в искусство и культуру могут принести значительные экономические и социальные выгоды.

На примере успешных проектов и инициатив в различных странах можно увидеть, как креативные отрасли влияют на социально-экономическое развитие. Один из ярких примеров успешного проекта в креативных отраслях – это китайский фестиваль света «Луццю. Легенда о драконе». Этот фестиваль объединяет уникальные инсталляции и светодиодные шоу, которые привлекают туристов со всего мира. Благодаря этому мероприятию туристический поток в регион значительно увеличился, что способствовало росту местной экономики и развитию инфраструктуры. В США успешным проектом является инициатива по созданию творческих кластеров. Большие города, такие как Нью-Йорк и Лос-Анджелес, активно развивают креативные кластеры, объединяющие предпринимателей, художников, дизайнеров и разработчиков. Такие кластеры становятся центрами инноваций, где люди с разными профессиональными навыками могут обмениваться идеями, создавать новые продукты и услуги.

В Японии успешной инициативой стало развитие киберспорта. Японские компании и правительство активно поддерживают развитие киберспортивной индустрии, что привлекает молодежь и способствует созданию новых рабочих мест. Благодаря этому Япония становится центром киберспортивных событий в Азии. Проекты и инициативы в креативных отраслях в различных странах являются драйверами экономического роста и социального развития.

Таким образом, развитие креативной индустрии является стратегическим фактором конкурентного развития государства. Креативные отрасли не только способствуют экономическому росту, но и способствуют улучшению образа страны на мировой арене. Развитие креативной индустрии требует поддержки со стороны государства, создания благоприятных условий для творческих индивидуальностей и развития инфраструктуры. Продвижение и поддержка креативных отраслей способствует разнообразию культурного наследия и улучшению качества жизни граждан. Таким образом, инвестирование в креативную индустрию является важным стратегическим решением для обеспечения конкурентоспособности государства на мировой арене.

Литература:

1. Жупарова А.С., Исмаил Г.Ж. Экономика креативных индустрий: сущность и основные характеристики // Модели, системы, сети в экономике, технике, природе и обществе. – 2021. – № 3. – С. 36-45.
2. Журавлев В.А. Креативное общество, креативная экономика и инновации //

Проблемы развития инновационно-креативной экономики / Сборник докладов по итогам международной научнопрактической конференции, Москва, 29 марта-09 апреля 2010 г. / Под общей редакцией проф. Мельникова О.Н. – М.: Креативная экономика, 2010 – С. 384.

3. Об утверждении Концепции культурной политики Республики Казахстан на 2023 – 2029 годы. [Электронный ресурс]. – URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2300000250> (дата обращения 06.12.2025).

Saurbayeva A. A.,

Abenov E. M.,

ART MANAGEMENT AS A FACTOR IN PROMOTING MUSICAL FESTIVALS IN KAZAKHSTAN

Саурбаева А.А.,

Абенов Е.М., доктор Phd

АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ КАК ФАКТОР ПРОДВИЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ В КАЗАХСТАНЕ

В данной статье комплексно рассматривается роль арт-менеджмента в продвижении музыкальных фестивалей в Казахстане. Исследование основано на взаимосвязи культурного менеджмента и креативной индустрии. Анализируется место арт-менеджмента в современном обществе, его влияние на культурную экономику и фестивальную индустрию. Музыкальные фестивали являются важным фактором формирования культурного имиджа страны, развития креативной экономики и туризма. В статье рассматриваются основные направления арт-менеджмента: управление проектами, коммуникации, маркетинг, спонсорство и системы управления персоналом. Авторы выявляют проблемы развития индустрии арт-менеджмента, приводят практические примеры и перспективы развития. В исследовании показана важность формирования профессионального института арт-менеджмента в культурной индустрии Казахстана.

В XXI веке культура рассматривается не только как система духовных ценностей, но и как важный драйвер экономического развития. В настоящее время культурная индустрия и креативная экономика в Казахстане становятся стратегическим направлением государственной политики [4]. В этой связи особое значение приобретают музыкальные фестивали. Они не только укрепляют культурный имидж страны, но и считаются эффективным механизмом развития туризма и экономического потенциала [5].

Музыкальные фестивали являются средством повышения культурной активности общества, развития творческих способностей молодежи и расширения международных культурных связей. В Казахстане эта индустрия все еще находится в зачаточном состоянии. За последнее десятилетие такие фестивали, как «Spirit of Tengri», «Star of Asia», «Nomad Vibes», «The Steppe Sounds», получили широкое признание на национальном и международном уровнях[10].

Таблица 1. Типология музыкальных фестивалей Казахстана

<i>Направление</i>	<i>Примеры</i>	<i>Целевая аудитория</i>	<i>Ключевая маркетинговая особенность</i>
<i>Этно-музыка</i>	Spirit of Tengri, Nomad Way	25–45 лет, культурный туризм	Этническая идентичность
<i>Поп/современная</i>	Star of Asia, Almaty Pop Fest	16–30 лет, молодежь, массовая аудитория	Телевизионный формат, цифровые медиа
<i>Джаз/классика</i>	Jazzystan, Astana Opera Open Air	30–55 лет, профессиональная зрелая публика	Корпоративные спонсоры, VIP-зоны, имиджевый формат
<i>Электронная/экспериментальная</i>	Nomad Vibes	18–35 лет, современная молодежь	Соцсети, онлайн продажа билетов
<i>Примечание: [3] составлено автором на основе литературы</i>			

Данная таблица представляет собой типологию музыкальных фестивалей Казахстана, классифицированных по музыкальному направлению. Выделены четыре категории: этно-музыка, поп/современная музыка и джаз/классика, электронная, каждая из которых сопровождается примерами конкретных фестивалей. Указана целевая аудитория для каждого направления, варьирующаяся от молодежи до профессиональной публики старшего возраста. Также в таблице представлены ключевые маркетинговые особенности, отличающие фестивали: от акцента на этнической идентичности до использования телевизионного формата и имиджевого позиционирования. Данная классификация помогает проанализировать особенности продвижения музыкальных событий в зависимости от их жанровой направленности.

В последние годы количество музыкальных фестивалей в Казахстане значительно увеличилось. Если в 2010 году в стране было организовано всего несколько крупных фестивалей, то в 2024 году их число превысит 30 [4].

Это свидетельствует о росте культурной активности общества и потенциале креативной индустрии.

Spirit of Tengri — международный этно-рок-фестиваль. Проводится в Алматы с 2013 года. Арт-менеджеры разработали идеологическую и организационную концепцию фестиваля, обеспечив стабильную популярность бренда. Главная особенность фестиваля — сочетание традиционной музыки тюркских и мировых народов.

Star of Asia — телевизионный фестиваль для исполнителей из стран Азии. Здесь арт-менеджмент осуществляется на высокопрофессиональном

уровне в сферах телевизионного производства, международного PR и продакшн-услуг.

Nomad Vibes — фестиваль электронной и экспериментальной музыки. Его менеджмент адаптирован к цифровым технологиям и молодежной культуре. Каждый фестиваль ориентирован на определённую аудиторию, поэтому маркетинговая стратегия и организационная модель также различаются.

Исходя из анализа данной темы, следует рассмотреть и выявить организационно-управленческие особенности фестивалей, а также вклад арт-менеджмента в повышение их эффективности. Рассмотреть проблемы и перспективы развития фестивальной индустрии;

Стремительное развитие индустрии культуры и креативной экономики Казахстана требует новых специалистов — арт-менеджеров. Качество арт-менеджмента напрямую влияет на успешность фестиваля. Поэтому данная тема актуальна с научной и практической точки зрения [2].

Изучена структура и опыт организации крупных музыкальных фестивалей в Казахстане (Spirit of Tengri, Star of Asia, Nomad Vibes) [11].

Проведен опрос среди 200 участников и 30 организаторов. В результате 78% респондентов отметили, что успех фестиваля напрямую связан с профессиональным менеджментом.

Проведен анализ государственных программ и законов, регулирующих культурную политику [8].

Сравнительный анализ: опыт Казахстана сравнивался с фестивалями в России, Южной Корее и Великобритании.

Эти методы позволили комплексно рассмотреть роль арт-менеджмента.

Таблица 2. Международный сравнительный анализ

<i>Страна</i>	<i>Особенности арт-менеджмента</i>	<i>Поддержка государства</i>	<i>Интеграция цифровых технологий</i>
<i>Казахстан</i>	Формирующийся рынок	Ограниченная	Средний уровень
<i>Россия</i>	Сильная институциональная база	Высокая	Средний уровень
<i>Южная Корея</i>	Культурная индустрия — часть стратегии	Очень высокая	Очень высокий уровень
<i>Великобритания</i>	Частно-государственные партнёрства	Высокая	Высокий уровень
Примечание:[2] составлено автором на основе литературы			

Следует отметить исходя из данного анализа , индустрия музыкальных фестивалей Казахстана находится на стадии формирования и становится значимым элементом креативной экономики. Арт-менеджмент выступает ключевым механизмом, обеспечивающим стратегическую, маркетинговую и

финансовую устойчивость проектов. Необходимы институциональная поддержка, профессиональная подготовка кадров и внедрение цифровых технологий. Следует отметить, нехватку финансирования. Многие фестивали зависят от поддержки частных спонсоров и местных акиматов. Система постоянных государственных грантов недостаточна [2].

Инфраструктурные ограничения. В регионах ощущается нехватка качественного сценического, звукового и светового оборудования [4].

Слабая правовая база. Авторские права и организационные нормы нечетко регламентированы [8].

Музыкальные фестивали выполняют многофункциональную роль:

1. *социально-культурную* — повышение культурной активности общества, развитие творческих компетенций молодежи;

2. *интернациональную* — расширение культурных связей через привлечение зарубежных артистов и аудитории;

3. *экономическую* — генерация доходов через билетные продажи, спонсорство, туризм (по данным МКИ РК, 2024, каждый крупный фестиваль приносит в среднем 1,2–1,8 млрд тенге в региональную экономику).

Арт-менеджмент — основной механизм успеха фестиваля. Он проявляется в следующих областях:

1. Стратегический менеджмент. Арт-менеджеры определяют цели, концепцию, логику и бюджет проекта. Например, Spirit of Tengri ежегодно представляет новую страну и обновляет свой медиаконтент [10].

2. Маркетинг и PR. Коммуникации в социальных сетях, брендинг и взаимодействие с аудиторией являются важными составляющими арт-менеджмента для повышения популярности фестиваля.

3. Спонсорство и партнёрство. Арт-менеджер обеспечивает финансовую стабильность, находя спонсоров, заключая контракты и устанавливая международные партнёрства [2].

4. Командная работа и кадровый состав. Для успеха фестиваля крайне важно тесное взаимодействие между продюсерами, маркетологами, режиссёрами и техническим персоналом. Арт-менеджер отвечает за координацию этого процесса. Ниже представлена схема-рисунок, в которой описываются функции арт-менеджмента:



Рисунок 1. Функции арт-менеджмента

Данная схема представляет собой структурированное описание ключевых функций арт-менеджмента, отражающая его многофункциональность. На верхнем уровне обозначен сам арт-менеджмент как интегративная управленческая деятельность в сфере искусства и культуры. Одной из основополагающих функций является стратегическое планирование, обеспечивающее долгосрочное развитие культурных проектов. Маркетинг и PR-менеджмент направлены на формирование позитивного имиджа и эффективное продвижение арт-продукта. Фандрайзинг выступает важным инструментом привлечения финансовых и ресурсных инвестиций. Функция командной координации обеспечивает согласованную работу всех участников проекта. Завершающим элементом является инновации, отражающие стремление арт-менеджмента к внедрению новых технологий, форм и подходов в культурную деятельность.

Сегодня мировые практики арт-менеджмента основаны на новых технологиях.

Цифровые трансляции: рост онлайн-аудитории. Например, фестиваль Star of Asia собрал более 200 000 просмотров на YouTube.

Предлагаются следующие направления дальнейшего развития музыкальных фестивалей:

1. Развитие системы образования. Необходимо введение специализации по культурному менеджменту и арт-менеджменту в вузах [7].

2. Усиление государственной поддержки. Расширение системы грантовых программ и налоговых льгот [9].

3. Цифровая трансформация. Онлайн-продажа билетов, анализ аудитории на основе больших данных.

4. Региональная культурная политика. Организация фестивалей малого формата в областных центрах.

5. Международная интеграция. Установление партнёрских отношений с ЮНЕСКО и зарубежными культурными фондами [4].

Эти меры способны повысить устойчивость отечественных музыкальных фестивалей и превратить Казахстан в культурный центр Центральной Азии.

В заключении следует сделать вывод, что в последние годы индустрия музыкальных фестивалей в Казахстане достигла значительного роста. Эта отрасль играет важную роль в культурном, социальном и экономическом плане. Фестивали способствуют укреплению культурного имиджа страны, повышению творческого потенциала и развитию культурного туризма.

Однако роль профессионального арт-менеджмента имеет особое значение для устойчивого развития и международного признания. Арт-менеджмент является одним из основных факторов, обеспечивающих организационную, маркетинговую и финансовую эффективность фестивалей.

Результаты исследования показали, что: арт-менеджмент обеспечивает успешную организацию и финансовую устойчивость музыкальных фестивалей;

основными препятствиями являются нехватка профессиональных кадров, недостаточное финансирование и слабый маркетинг;

практические примеры подтверждают, что арт-менеджмент играет решающую роль в грамотно организованных проектах.

Для развития арт-менеджмента в Казахстане необходимо реализовать следующие меры:

1. совершенствование образовательных программ в области культурного менеджмента;
2. укрепление законодательной и финансовой базы;
3. активное внедрение международного опыта и цифровых технологий;
4. Развитие сети малых фестивалей на региональном уровне;
5. Поддержка культурного туризма и творческих сообществ.

Интеграция музыкальных фестивалей и арт-менеджмента внесет значительный вклад в устойчивое развитие культурной индустрии Казахстана, рост креативной экономики и туризма, а также укрепление международного авторитета страны.

Литература:

1. Котлер Ф., Келлер К. Маркетинг-менеджмент. — М., 2020 – 34с.
2. Кудайбергенова А. Индустрия культуры и креативная экономика. — Алматы, 2021.- 45с.
3. Друкер П. Принципы менеджмента. — М., 2019.- 30с.
4. ЮНЕСКО. Доклад о креативной экономике 2022. — Париж: ЮНЕСКО, 2022. – 21с.
5. ЮНКТАД. Перспективы креативной экономики 2022. — Женева: ЮНКТАД, 2022. – 12с.
6. Омарова Г. Музыкальные фестивали и арт-менеджмент. — Алматы, 2021. – 52с.
7. Нуртазин А. Основы менеджмента в сфере культуры. — Астана, 2020.
8. Закон Республики Казахстан «О культуре». — Астана, 2017. – 20с.
9. Концепция культурной политики Республики Казахстан. — Астана, 2023.- 6с.
10. Официальный сайт «Дух Тенгри». URL: <https://www.spiritoftengri.kz>
11. Официальный сайт «Звезда Азии». URL: <https://www.starofasia.kz>

Aimukhametova Yeldana, Kabiyeve Tursyngul
**FOLKLORE AS THE FOUNDATION OF THE ARTISTIC LANGUAGE
IN KAZAKH ANIMATION:
AN ANALYSIS OF AMEN KHAIDAROV'S EARLY FILMS**

Аймухаметова Е., Кабиева Т. Қ., PhD
**ФОЛЬКЛОР КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА
КАЗАХСКОЙ АНИМАЦИИ:
АНАЛИЗ РАННИХ ФИЛЬМОВ АМЕНА ХАЙДАРОВА**

В современном медиакультурном пространстве анимационное кино утвердилось как особая форма художественного мышления, способная не только транслировать нарративы, но и моделировать целостные системы ценностей, визуальные архетипы и устойчивые образы коллективной идентичности. В условиях глобализации и доминирования универсализированных эстетических стандартов проблема сохранения национально обусловленного художественного языка в анимации приобретает особую научную и культурную значимость. В этом контексте обращение к истокам казахской анимации позволяет выявить фундаментальные механизмы формирования визуального мышления, основанного на фольклорной традиции.

Как справедливо отмечал Б. Р. Ногербек, мультипликация на протяжении длительного времени оставалась «малоизученной и слабо рекламируемой областью кинематографического искусства», что препятствовало ее осмыслению как самостоятельного художественного феномена [7]. Между тем именно в анимации, по мнению исследователя, наиболее последовательно реализуется потенциал синтетического искусства, свободного от натуралистических ограничений игрового кино. Особое значение в этом процессе принадлежит творчеству Амена Абжановича Хайдарова — режиссера, художника и одного из основоположников национальной школы казахской анимации, чьи ранние фильмы задали вектор развития художественного языка отечественной мультипликации.

Формирование казахской анимации происходило в сложных институциональных и культурных условиях. Как подчеркивается в сборнике «Рождение казахской мультипликации», первые анимационные опыты в Казахстане возникали на стыке энтузиазма отдельных художников и отсутствия устойчивой производственной базы, что делало поиск собственной художественной идентичности особенно актуальным [8]. В этих условиях обращение к фольклору стало не только тематическим выбором, но и стратегией культурного самоопределения.

Связь между анимацией и фольклором проявляется в их общей художественной логике, основанной на условности образа, символичности и способности к метаморфозам. Теоретическое осмысление анимации как автономного

искусства опирается на представление о ее принципиальной условности и знаковой природе. Как подчеркивает исследователь К. М. Алиаскарова, анимация представляет собой форму «одушевления изображения», где персонаж изначально конструируется как художественный образ, а не как репрезентация реального человека [1]. В этом смысле анимация органически соотносится с фольклорным мышлением, для которого характерны метафоричность, трансформация и архетипичность.

Н. И. Калашникова отмечает, что фольклор в анимационном искусстве функционирует не как простой сюжетный источник, а как «модель художественного сознания», определяющая логику образного мышления и визуальной организации произведения [5]. Именно эта установка становится определяющей в раннем творчестве А. Хайдарова, который рассматривает народную сказку не как иллюстрируемый текст, а как семиотическую систему, подлежащую визуальному переводу.

Важным методологическим ориентиром для анализа творчества Хайдарова является концепция синтеза искусств, разработанная С. М. Эйзенштейном. Рассматривая кинематограф как пространство взаимодействия пластики, ритма и символа, Эйзенштейн подчеркивал, что подлинная выразительность экранного образа возникает на пересечении различных художественных языков [9]. В анимации Хайдарова этот принцип реализуется через синтез графики, музыки и мифологического нарратива, где каждый элемент подчинен единой смысловой структуре.

Ключевым этапом в истории казахской анимации стал фильм «Почему у ласточки хвост рожками» (1967), который по праву рассматривается как отправная точка формирования национального анимационного языка. Как подчеркивается в сборнике «Рождение казахской мультипликации», данная работа была воспринята профессиональным сообществом не как локальный эксперимент, а как принципиально новое художественное высказывание, основанное на национальной образности [8].

Фольклорный сюжет в фильме Хайдарова претерпевает глубокую художественную трансформацию. Режиссер сознательно отказывается от бытовой конкретики, создавая обобщенную символическую среду, где персонажи функционируют как архетипические фигуры. Б. Р. Ногербек отмечал, что лаконизм рисунка и сдержанная цветовая палитра усиливают философскую направленность произведения, переводя повествование в плоскость притчи [7].

Особое значение приобретает пластическая организация кадра. Визуальное пространство фильма строится по принципу плоскостной композиции, характерной для казахского прикладного искусства и восточной миниатюры. Орнамент здесь выполняет не декоративную, а структурообразующую функцию, задавая ритм движения и формируя семантическое поле изображения. В исследовании «Рождение казахской мультипликации» отмечается, что сформированный А. А. Хайдаровым подход принципиально отличался от советской мультипликационной практики, для которой было характерно доминирование иллюстративного принципа [8].

В рамках анализа художественных особенностей анимационных произведений Амена Хайдарова особенно заметна роль эпического начала и инте-

грация музыкально-пластических средств в формирование образного строя фильма. В фильме «Аксак кулан» Хайдаров обращается к эпическому пласту казахского фольклора, что определяет изменение художественной структуры произведения. В отличие от сказочной притчевости предыдущей работы, здесь доминирует трагический пафос и монументальность образов. Музыка ключа становится основным носителем драматургии, формируя ритм повествования и эмоциональную динамику фильма.

Как отмечается в анализе ранних анимационных лент, представленном в сборнике «Рождение казахской мультипликации», именно в «Аксак кулане» наиболее последовательно реализуется принцип музыкально-пластического синтеза, где визуальный ряд подчиняется музыкальной форме [8]. Отсутствие вербального текста усиливает символическую насыщенность образов, переводя восприятие фильма в сферу мифологического мышления.

Следующим этапом творческой эволюции Амена Хайдарова становится обращение к фольклору как пространству гротеска и игрового абсурда, что проявляется в фильме «Сорок небылиц». Фильм «Сорок небылиц» демонстрирует дальнейшую эволюцию художественного метода Хайдарова. Здесь фольклор выступает как поле игры с абсурдом и гротеском, что сближает режиссера с традициями мировой авторской анимации. Однако, как подчеркивал Б. Р. Ногербек, даже в экспериментальных формах Хайдаров сохраняет национальную пластическую основу, избегая стилистического эклектизма [7].

Персонажи фильма намеренно деформированы, их движения подчеркнуты условны, что усиливает сатирическое звучание произведения. При этом визуальный язык остается укорененным в орнаментальной логике казахской культуры, что обеспечивает внутреннюю целостность художественного мира.

Анализ творческого наследия Амена Хайдарова в сопоставлении с современными тенденциями казахстанской анимации позволяет выявить сохраняющуюся значимость его художественных принципов и проблематику национальной идентичности. Сопоставление ранних работ Хайдарова с современным состоянием казахстанской анимации позволяет выявить ряд принципиальных проблем. Как отмечает исследователь З. Наурызбаева, утрата национального анимационного героя в детской культуре приводит к размыванию культурной идентичности и подмене локальных образов универсальными визуальными клише [6]. В данном контексте опыт творческой практики А. Хайдарова выступает как особенно значимый для актуальных исследований казахстанской анимации.

Современные исследования в области дизайна анимационных персонажей фиксируют тенденцию к внешнему заимствованию этнографических элементов без глубокого семантического наполнения [3]. В отличие от этого подхода, Хайдаров рассматривал фольклор как целостную систему мировосприятия, где форма и содержание неразделимы.

Проведенное исследование генезиса и эволюции художественного языка национальной анимации на примере раннего творчества А. А. Хайдарова позволяет сформулировать ряд теоретических положений, имеющих фундаментальное значение для современного искусствоведения.

В ходе теоретического анализа установлено, что фольклорная традиция в произведениях рассматриваемого периода выступает не в качестве внешнего

тематического ресурса, а как базовая методологическая основа художественного мышления. Автору удалось реализовать концептуальный переход от литературно-центричной модели интерпретации фольклора к визуально-семиотической. Анализ кинолент «Почему у ласточки хвост рожками» и «Аксак кулан» подтверждает, что фольклорный нарратив в анимации подвергается глубокой художественной деконструкции с последующим синтезом, в результате чего формируется оригинальный «экранный эпос», детерминированный национальным мировосприятием.

Установлено, что визуальный код и стилистические доминанты творчества А. А. Хайдарова базируются на органичной интеграции традиционной орнаменталистики и принципов плоскостной композиции, характерных для восточной миниатюры. Применение орнаментальных мотивов носит не декоративный, а онтологический характер: они структурируют пространство кадра, детерминируют ритмику движения и функционируют как визуальный эквивалент мифологической картины мира. Данный подход позволил дистанцироваться от натуралистических стандартов глобальной анимации и заложить фундамент самобытной национальной школы, характеризующейся высокой степенью художественной условности и знаковости.

Доказано, что музыкально-пластический синтез является определяющим фактором драматургического построения произведений. На примере анализа фильма «Аксак кулан» обосновано, что музыкальная форма кюя способна полноценно замещать вербальный компонент, становясь доминирующим носителем смысловой и эмоциональной нагрузки. Опыт создания «визуализированной музыкальной формы» представляется актуальным для современных исследований мультимедийных искусств в качестве эталона достижения абсолютной художественной целостности аудиовизуального произведения.

Сравнительный анализ исторического наследия и современных тенденций в дизайне анимационных персонажей выявил наличие определенных деформаций в процессе трансляции национальных архетипов. В условиях экспансии универсализированных медиафраншиз творческая практика А. А. Хайдарова по созданию узнаваемого, этнокультурно маркированного образа приобретает статус фундаментальной методологической платформы. Сохранение культурной идентичности в цифровой среде представляется возможным исключительно при условии глубокого освоения семантических структур фольклора, а не механического заимствования его внешних атрибутов.

Резюмируя вышеизложенное, можно сделать вывод, что ранние фильмы А. А. Хайдарова сформировали устойчивую визуально-смысловую парадигму отечественной анимации. Его наследие представляет собой не завершенный исторический этап, а динамичную систему координат, определяющую вектор развития казахстанской креатосферы в контексте мирового художественного процесса. Дальнейшее развитие индустрии должно опираться на выявленные принципы семиотического лаконизма и музыкально-ритмической организации образа, что позволит сохранять аутентичность национального искусства в условиях технологических трансформаций XXI века.

Литература:

1. Алиаскарова К. М. Образ героя в мировой анимации // П-е Боранбаевские чтения: к проблеме формирования этнокультурной креатосферы обучающихся в системе художественного образования: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 15-летию Казахского национального университета искусств. — Астана, 2013.
2. Амен Хайдаров: биография и творчество [Электронный ресурс]. — URL: <https://amen-khaidar.narod.ru/born.htm> (дата обращения: 25.12.2025).
3. Байбатыров И. Р. Традиционные и инновационные подходы в дизайне анимационных персонажей Казахстана // Международный научный журнал «Вестник науки». — 2025. — № 5 (86). Том 4.
4. Завтра отцу казахской мультипликации Амену Хайдарову исполнится 100 лет со дня рождения // Огни Алатау : общественно-политическая газета. — 2023. — 2 июня. — URL: <https://ognialatau.kz/news/cat-8/25301/> (дата обращения: 24.12.2025).
5. Калашникова Н. И. Связь казахстанской мультипликации и фольклора в контексте разных исторических эпох // Национальная ассоциация ученых (НАУ). Искусствоведение. — 2015. — № V (10).
6. Наурзбаева З. Крыло ласточки // Альманах «Рух-Мирас». — 2005. — № 1.
7. Ногербек Б. Р. Когда оживают сказки. — Алматы: Өнер, 1984. — 65 с.
8. Сегодня исполняется 100 лет со дня рождения Амена Хайдарова // НАО «Государственный центр поддержки национального кино»: официальный сайт. — 2023. URL: <https://kazakhcinema.kz/tpost/apugctg1kl-segodnya-ispolnyaetsya-100-let-so-dnya-r> (дата обращения: 24.12.2025).
9. Эйзенштейн С. М. // Проблемы синтеза в художественной культуре. — Москва: Наука, 1985.

*Akhatova Zhanel,
Mukusheva Nazira*

THE IMPACT OF DIGITAL TRANSFORMATION ON GLOBAL AND KAZAKHSTAN AUTEUR CINEMA

*Ахатова Ж.Ж.,
Мукушева Н.Р.,*

кандидат искусствоведения, профессор

ВЛИЯНИЕ ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ НА МИРОВОЙ И КАЗАХСТАНСКИЙ АВТОРСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ

Статью уместно начать с мысли исследователя и практика национально-кино Серика Абишева. Он отмечает, что «доступность и легкость освоения новых цифровых технологий и средств производства во многом способствуют появлению в кино новых самобытных авторов и фильмов» [1]. Эту точку зрения разделяют многие специалисты: цифровизация не просто обновила технику, но и напрямую повлияла на развитие авторского кинематографа.

В данной работе мы ставим задачу понять, как именно меняется современное кино под воздействием новых технологий и что сегодня представляет собой фигура автора. Прежде чем переходить к анализу, необходимо уточнить основные понятия, так как в науке они часто трактуются по-разному.

Необходимо рассмотреть «цифровую трансформацию» как масштабный процесс, который привел к появлению эпохи «пост-кино».

Важно отметить, что в мире и в Казахстане этот процесс протекает по-разному. Это связано как с разной скоростью внедрения технологий, так и с особенностями национальных традиций, которые диктуют свои способы адаптации режиссеров к цифровой среде.

Современная цифровая трансформация кинематографа в академическом дискурсе рассматривается не просто как техническое обновление, а как глубокий сдвиг в «структуре чувства» (термин по Уильямсу) и способах взаимодействия человека с реальностью. Как отмечают исследователи труда «Перспективы пост-кино», «мы имеем дело с формированием новой медиасреды, где кино перестает быть изолированным объектом и превращается в глобальный, алгоритмический процесс. Этот переход к состоянию «пост-кино» означает, что кинематографический опыт теперь рассеян по множеству цифровых платформ и экранов, становясь частью нашей повседневной экосистемы» [2].

Фундаментальный вклад в понимание этого процесса внесли Томас Эльзессер и Мальте Хагенер. В своей работе «Теория кино: глаз, эмоции, тело» [3] они предлагают модель изменений «изнутри-наружу» (*inside-out change*). Авторы доказывают, что, сохраняя внешнюю преемственность с аналоговым прошлым через привычные жанры и сюжеты, кино радикально меняет свою внутреннюю онтологию (саму природу своего бытия). Используя аллгорию фильма «История игрушек», Эльзессер и Хагенер демонстрируют, как агентность (способность действовать) смещается от человека к «нечеловеческим» акторам – программному коду и алгоритмам. С этой точки зрения, современный фильм уже нельзя считать «фотографией реальности»; скорее, это сложная графическая система, где живая съемка является лишь частным случаем компьютерной анимации.

Параллельно с этим, цифровая трансформация переопределяет саму среду обитания медиа и роль зрителя. Если классическое кино функционировало как «окно в мир», то в эпоху пост-кино экран превращается в интерактивный интерфейс. По мнению Денсона и Лейды, «современное кино характеризуется «пост-непрерывностью»: классические правила монтажа уступают место новой эстетике, заимствованной у видеоигр и социальных сетей» [2].

Однако теоретический взгляд на изменение чувственности дополняется более прагматичными исследованиями, в отличие от онтологического подхода, здесь акцент смещается на то, что цифровые технологии изменили кино «во всех аспектах: от съемок цифровыми камерами, цифровой дистрибуции и кинопоказов... до цифрового маркетинга через социальные сети» [6]. При этом авторы предостерегают от упрощенного понимания «цифры» как более дешевой альтернативы пленке. Они указывают на экономический парадокс, согласно которому стоимость долгосрочного хранения цифровых мастеров в высоком разрешении может «в 11 раз превышать стоимость хранения мастеров на 35-мм пленке» [6]. Это заставляет переосмыслить трансформацию не только как эстетический, но и как ресурсозатратный процесс, имеющий значительный экологический след: так, углеродный след стриминга уже в 2019 году составлял около «1 процента от глобальных выбросов парниковых газов» [6].

Цифровые технологии изменили и само пространство работы. Переход от фиксированного угла съемки к понятию «зоны действия», где могут работать несколько камер одновременно, дал актерам больше свободы, а режиссеру – возможность непрерывной съемки и импровизации. Легкость и невидимость современных камер позволили таким мастерам, как Аббас Киаростами, достигать невиданной ранее интимности, стирая границы между игровым и документальным кино. Тем не менее, это привело и к эстетическому сдвигу: пост-продакшн (цветокоррекция, CGI) начал диктовать условия производству. Программное обеспечение стало важнее «железа», превращая кино в разновидность графического искусства, где реальностью можно манипулировать бесконечно.

Параллельно с экономическими вызовами, цифровая среда открывает новые горизонты для авторской свободы. А. Ганц и Л. Хатиб полагают, что трансформация – это «прежде всего, трансформация восприятия» [4], где гораздо важнее технологии оказывается то иное значение, которое цифровые образы имеют для отношений между фильмом и аудиторией. В этом контексте технология выступает как инструмент «серии освобождений», позволяющий фундаментально переопределить пространственные связи между режиссером, актером и камерой.

Такое «освобождение» ведет к важным геополитическим сдвигам: доступность инструментов производства способствует демократизации искусства. Согласно Ганцу и Хатибу, технология трансформирует властные отношения в индустрии, в результате чего «не только Запад теперь является носителем взгляда» [4]. Для авторского кинематографа, в том числе казахстанского, это означает возможность создания полноценной кинопрактики в местах, где ранее отсутствовала необходимая инфраструктура, превращая видео из элитарного эстетического объекта в «демократичную» форму самовыражения.

Теоретический тезис о демократизации кинопроизводства находит свое подтверждение и в казахстанской практике, что подробно анализируется в статье «Компьютерные и медиатехнологии в казахстанском независимом кинематографе» автор Серик Абишев. Разделяя идеи «партизанского кино», Абишев утверждает, что в цифровую эпоху «материальная база всякого кинопроекта становится едва ли не второстепенной по отношению к уникальности замысла и киноязыка» [1]. По его мнению, «ключевым критерием вхождения в современную индустрию остается авторский энтузиазм» [1].

Однако, несмотря на техническую свободу, исследователь фиксирует важный парадокс, характерный для отечественной независимой сцены. В то время как мировое «пост-кино» активно экспериментирует с формой, казахстанское малобюджетное кино зачастую использует цифровые инструменты лишь утилитарно. Автор отмечает, что независимый сектор «ограничивает себя их базовыми элементами», фактически игнорируя территории, способные дать импульс для реализации «самых неординарных творческих замыслов» [1].

Эта ситуация диктует необходимость перехода от простого использования цифровой камеры к радикальным технологическим экспериментам. Абишев подчеркивает, что хотя базовый инструментарий обеспечил независимому кино поступательное развитие, дальнейшая динамика киноязыка невозможна

без обращения к таким передовым решениям, как искусственный интеллект и нейросети. Согласно его позиции, «лишь самые неординарные эксперименты способны менять вектор» развития искусства, и в условиях цифровой трансформации отсутствие технологической смелости может стать серьезным барьером для конкурентоспособности казахстанского авторского кино в глобальном контексте.

Ярким примером того, как в условиях цифровой трансформации автор экспериментирует с формой и философией в целом, служит эволюция Дэвида Линча. Исследователь Зоран Самарджия в своем анализе описывает этот переход через становление концепции «мета-автора». Линч радикально трансформируется, переходя от традиционной работы с кинолентой к активному освоению Интернета и цифрового видео, что «бросает вызов тому, как исследователи кино и медиа обычно понимают авторство, зрительское восприятие и конвергенцию медиа» [5]. Согласно Самарджии, в новой реальности «Линч стал мета-автором – автором, который постоянно размышляет о том, как развитие медиа меняет природу авторства и зрительского восприятия» [5].

Инструментами этой фундаментальной трансформации стали персональный веб-сайт (DavidLynch.com) режиссера и использование коммерческих цифровых камер. Это позволило Линчу сконструировать новую авторскую персону, которая не ограничивается простым созданием кинополотна, а активно «адаптирует презентацию своей работы» под требования новых медиа. Как отмечает Самарджия: «Благодаря своему веб-сайту он создал персону мета-автора, постоянно размышляющую об изменяющейся природе авторства и зрительского восприятия и соответствующим образом адаптирующую презентацию своей работы» [5].

Особого внимания заслуживает эстетический выбор Линча в пользу цифрового видео. Исследователь подмечает парадоксальную деталь: переход на «цифру» был продиктован не погоней за четкостью изображения (HD), а, напротив, поиском специфического несовершенства. Самарджия утверждает, что «его предпочтение технологии, дающей «ужасное» визуальное качество, связано с желанием создать текстуры и образы, которые обеспечивают более глубокое подсознательное вовлечение» [5]. В этой системе координат ««ужасное» качество скрывает больше информации, чем раскрывает, для зрителей, которые должны задействовать свое подсознание сложнейшим образом, чтобы расшифровать сложности «Внутренней империи» [5].

Цифровая среда также радикально переопределяет структуру киноповествования. Самарджия проводит параллель между мышлением режиссера и архитектурой глобальной сети, заявляя, что именно «гиперссылка может быть наиболее подходящей метафорой для описания того, как зрители воспринимают структуру фильма» [5]. В эпоху пост-кино произведение Линча перестает быть линейным или замкнутым: «Это не лента Мебиуса, бесконечно закручивающаяся сама на себя, и фильм нельзя разделить на секции фантазии и реальности. Его структура скорее сродни паутине, где отдельные моменты ссылаются друг на друга и на другие фильмы Линча» [5].

Завершая анализ, важно подчеркнуть изменение этики взаимодействия со зрителем. Линч настаивает на особом типе внимания, при котором аудиторией следует «отказаться от идеи, что значимость образа возникает только то-

гда, когда они достигли рациональной, критической дистанции». В его понимании подсознательное вовлечение становится критически важным, и оно «становится возможным только при восприятии текстур и образов как континуума». Таким образом, случай Линча доказывает, что цифровая трансформация – это не механическая смена камеры, а переход к новой философии взаимодействия с экранным материалом, где автор становится «мета-фигурой», управляющей потоками смыслов в бесконечной цифровой сети.

Подводя итоги исследования, можно констатировать, что цифровая трансформация мирового и казахстанского авторского кинематографа представляет собой не просто технологический переход, а фундаментальный сдвиг в онтологии и эстетике экранного искусства. В ходе работы было выявлено, что наступление эпохи «пост-кино» повлекло за собой изменение самой природы фильма, который перестал быть «фотографией реальности», превратившись в сложную, алгоритмическую графическую систему.

Анализ теоретических подходов показал многогранность этого процесса:

- *эстетико-философский аспект*: цифровая среда сформировала новую «структуру чувства» и превратила экран из пассивного «окна в мир» в интерактивный интерфейс.

- *экономический и экологический аспекты*: вопреки мифам о дешевизне «цифры», хранение данных и энергопотребление стриминговых платформ создают колоссальную нагрузку на ресурсы и экологию.

- *геополитический аспект*: доступность технологий способствовала демократизации кино, позволив национальным кинематографам, включая казахстанский, преодолеть инфраструктурные барьеры и заявить о себе в глобальном контексте.

Особое значение для исследования имеет сопоставление мирового опыта и отечественной практики. Пример Дэвида Линча демонстрирует становление фигуры «мета-автора», который использует несовершенство цифрового видео и архитектуру гиперссылок для создания новых уровней подсознательного вовлечения зрителя. В то же время казахстанский независимый кинематограф, несмотря на идеи «партизанского кино» и примат творческого энтузиазма над бюджетом, пока находится на стадии утилитарного освоения технологий. Как отмечает Серик Абишев, отечественные авторы зачастую ограничивают себя базовым инструментарием, не используя в полной мере экспериментальный потенциал цифровой среды.

В качестве основного вывода работы следует подчеркнуть, что для дальнейшего развития казахстанского авторского кино необходим переход от простого технического использования цифровых камер к радикальным экспериментам с киноязыком. Внедрение таких передовых решений, как искусственный интеллект и нейросети, является не просто веянием моды, а необходимым условием для сохранения конкурентоспособности и поиска новой идентичности в глобальной цифровой сети. Только через преодоление технологической инерции и осмысление новой роли автора как «мета-фигуры» казахстанское кино сможет в полной мере реализовать потенциал «серии освобождений», подаренных цифровой эпохой.

Литература:

1. Абишев С. Компьютерные и медиатехнологии в казахстанском независимом кинематографе // Central Asian Journal of Art Studies. – 2022. – Т. 7, № 4. – С. 50-70
2. Perspectives on Post-Cinema: An Introduction / ed. by S. Denson, J. Leyda. – Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film (re.press), 2016
3. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб.: Сеанс, 2018. – 338 с.
4. Ganz A., Khatib L. Digital cinema: The transformation of film practice and aesthetics // New Cinemas: Journal of Contemporary Film. – 2006. – Vol. 4, No. 1. – P. 21-36
5. Samardzija Z. DavidLynch.com: Auteurship in the Age of the Internet and Digital Cinema. – Columbia College Chicago, USA. [Электронный ресурс / PDF файл] <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2010/february-2010/samardzija.pdf>
6. Vidackovic Z., Zigo I.R., Naglic F. Digital Transformation of Cinema in the 21st Century and Its Impact // 104th International Scientific Conference on Economic and Social Development. – Rio de Janeiro, 23-25 November, 2023. – P. 97-106

Bexultanov Diyar

Smailova Inna

FRAME COMPOSITION AND ITS ARTISTIC-EXPRESSIVE POSSIBILITIES

Бексұлтанов Д.Н.

Смаилова И.Т. өнертану кандидаты, профессор

КАДР КОМПОЗИЦИЯСЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ КӨРКЕМДІК- ЭКСПРЕССИВТІК МҮМКІНДІКТЕРІ

Композиция - бұл көркем шығармадағы, соның ішінде кино кадрындағы визуалдық элементтердің өзара ұйымдасқан жүйесі. Ол кадр ішіндегі мағыналық иерархияны қалыптастырып, көрермен назарын белгілі бір нүктелерге бағыттайды және бейненің эмоциялық әрі драматургиялық әсерін айқындайды. Композиция кадрдың құрылымдық тұтастығын қамтамасыз етіп қана қоймай, көркем ойды визуалдық форма арқылы жеткізудің негізгі құралы ретінде қызмет атқарады.

Кадр композициясы киноөнердегі бейненің көркемдік құрылымын айқындайтын негізгі категориялардың бірі болып табылады. Ғылыми әдебиетте композиция кадр ішіндегі визуалды элементтердің кеңістіктік ұйымдасуы ғана емес, сонымен қатар олардың мағыналық өзара байланысын қалыптастыратын жүйе ретінде қарастырылады. В.И. Нильсен композицияны фильмнің бейнелік шешімін анықтайтын басты фактор деп атап, оның кадрдың эстетикалық емес, ең алдымен драматургиялық құрылымына қызмет ететінін көрсетеді. Зерттеушінің пікірінше, композиция кадрдағы әрекеттің ішкі логикасынан туындап, көрермен назарын мағыналық орталыққа бағыттауы тиіс [8].

Композиция - көркем шығарманың мазмұнына, сипатына және мақсат-міндетіне байланысты қалыптасатын құрылымдық жүйе болып табылады

және шығарманы қабылдауда шешуші рөл атқарады. Композиция - көркем форманың ең маңызды ұйымдастырушы элементі, ол туындыға тұтастық пен ішкі бірлік береді, - деп жазады кеңестік кинооператор *Марк Волюнец* өз еңбегінде [6].

Кино композициясының теориялық негіздері бейнелеу өнерінен бастау алады. Кескіндеме өнерінде қалыптасқан симметрия, асимметрия, тепе-теңдік, перспектива және жарық-көлеңке жүйесі алғашқы кинематографиялық кадрлардың құрылымына тікелей әсер етті. Бұл үрдіс туралы Луи Деллюк кино бейнесінің мәнін анықтай отырып, кадрдың көркемдік құндылығы оның визуалды құрылымымен, яғни композициялық ұйымдасуымен айқындалатынын атап өтеді. Оның «фотогения» ұғымы бейненің мазмұнын форма арқылы ашу мүмкіндігімен тікелей байланыстырылады [4]. Осы тұрғыдан алғанда, кино композициясы кескіндеменің қағидаларын механикалық түрде көшіру емес, оларды экрандық кеңістікте қайта пайымдау нәтижесінде қалыптасты.

Уақыт өте келе кадр композициясы статикалық құрылымнан дербес әрі динамикалық жүйеге айналды. Бұл эволюция киноның техникалық дамуына ғана емес, операторлық ойлаудың өзгеруіне де байланысты болды. А. Головня операторлық шеберлік мәселелерін қарастыра отырып, композицияны кәсіби көру қабілетінің нәтижесі деп түсіндіреді. Оның пікірінше, кадрдың құрылымы оператордың шынайылықты қалай қабылдап, оны экран кеңістігінде қалай ұйымдастыратынын көрсетеді [3]. Осылайша композиция кадрдың ішкі ритмін, кеңістіктік тереңдігін және бейненің тұтастығын қалыптастырады.

Қазіргі кино теориясында композиция кадрдың визуалды құрылымын ұйымдастырумен қатар, көрермен қабылдауын бағыттайтын құрал ретінде қарастырылады. Брюс Блок композицияны визуалды баяндаудың негізгі элементтерінің бірі деп атап, оны кеңістік, қозғалыс, түс пен тональдық құрылыммен тығыз байланыста талдайды. Автор композиция кадрдағы визуалды салмақ пен доминанттарды ұйымдастыру арқылы көрермен назарын басқаруға мүмкіндік беретінін көрсетеді [2]. Бұл тұжырым композицияның эмоцияны тікелей бейнелеуден гөрі, драматургиялық атмосфераны қалыптастыратын визуалды шарттарды жасайтынын дәлелдейді.

Брюс Блок өзінің іргелі еңбегі «*The Visual Story*» атты зерттеуінде композицияны визуалдық параметрлердің тұтас жүйесінің бір бөлігі ретінде қарастырады. Бұл жүйеге кеңістік, форма, тон, түс және қозғалыс жатады. Аталған элементтер біріге отырып, көрерменнің эмоциялық әсерін және оқиғаны қабылдау логикасын қалыптастырады [2].

«Композиция кадр ішіндегі эмоциялық акценттерді үлестіру арқылы мағынаның геометриясын айқындайды» - деп жазады [2].

Бұл тұжырым композицияның қосалқы құрал емес, драматургия мен визуалдық баяндаудың ішкі логикасын қалыптастыратын дербес көркемдік тетік екенін дәлелдейді.

Отандық кинотеорияда композицияның көркемдік-экспрессивтік функцияларын Снежана Баймұханова жан-жақты қарастырады. Ол өз диссертациялық зерттеуінде композицияның қазақ және кеңестік кинода «тек визуалдық тәртіпті ғана емес, сонымен қатар мағыналық кернеуді ұйымдастырып, қақтығыс пен кадрдың

эмоциялық доминантасын ашатын механизм ретінде қызмет атқаратынын» атап өтеді. Зерттеушінің тұжырымы бойынша, композицияның көркемдік қуаты кеңістікті басқару, ритмдік қайталаулар, қозғалыс пластикасы және айқын доминанта арқылы көрініс табады [1].

Питер Уордтың «Кино мен теледидарда кадр композициясы» атты еңбегінде композиция «экрандық кеңістікте визуалдық элементтерді көрермен қабылдауын бағыттайтындай және көркем мағына тудыратындай етіп орналастыру» ретінде анықталады [11].

Философиялық кинотану тұрғысынан алғанда, Ж. Делёз кадрды элементтердің механикалық жиынтығы емес, өзара байланыстағы қатынастар жүйесі ретінде сипаттайды. Оның пайымдауынша, кадр композициясы қозғалыстың сипатын және экран кеңістігінің ұйымдасу тәсілін анықтайды, сол арқылы фильмнің уақыттық құрылымына ықпал етеді [5]. Бұл көзқарас композицияны тек пластикалық категория емес, кино тілінің мағыналық тетігі ретінде қарастыруға мүмкіндік береді.

«Кинокадрлардың композициялық типтері» атты ғылыми мақалада композицияның «доминанта, бағынышты элементтер, пропорциялар мен ритм арқылы мағынаны визуалдық модельдеу функциясын» атқаратыны көрсетіледі. Зерттеу авторы симметриялық, асимметриялық, диагональды және көлемді -кеңістіктік композиция түрлерінің көрермендік күту мен эмоциялық әсерді әртүрлі деңгейде қалыптастыратынын атап өтеді [7].

С.З. Баймұханованың диссертациялық еңбегіне сәйкес, композицияның көркемдік мүмкіндіктері келесі негізгі параметрлер арқылы жүзеге асады:

1. драматургиялық кернеу тудыратын кеңістіктік ұйымдасу;
2. кейіпкердің ішкі күйін ашуға мүмкіндік беретін фигураның ортадағы орналасуы;
3. мағыналық құрылым кадр ішінде шоғырланатын доминанта;
4. сахнаның темпін және эмоциялық фонын айқындайтын ритмдік құрылым.

Зерттеуші қазақ киносында композицияның жиі «кеңістіктік доминантамен» - дала бейнесімен, ашық горизонтпен, тік архитектуралық формалармен байланысты болатынын атап өтеді. Бұл ерекшелік кадрға тек көркемдік әсер ғана емес, сонымен қатар мәдени-ұлттық код та дарытады [1].

«Экрандық кеңістікті ұйымдастыру» атты ғылыми мақалада композицияның қуаты кадр құрылымын қалыптастыратын сызықтармен анықталатыны көрсетілген:

1. горизонталь сызықтар тұрақтылық әсерін тудырады;
2. вертикаль сызықтар кернеуді күшейтеді;
3. диагональдар динамика мен эмоциялық импульс қалыптастырады;
4. үшбұрышты құрылым драматургиялық тепе-теңдікті қамтамасыз етеді.

Аталған құрылымдар визуалдық үйлесімділікпен қатар, мазмұндық экспрессияны да арттырады [9].

Осы теориялық тұжырымдар кадр композициясының фильмнің көркемдік тұтастығын қалыптастырудағы шешуші рөлін айқындайды. Композиция кадрдың визуалды құрылымын ғана емес, фильмнің идеялық бағытын, атмосферасын және драматургиялық логикасын айқындайтын құрал ретінде қызмет атқарады. Аталған

теориялық негіздер қазақстандық көркем киносы материалында, атап айтқанда Еркінбек Птыралиевтің «Хозяева» және Иоланта Дылевсканың «Тюльпан» фильмдерін талдау барысында нақты көрініс табады.

Бірінші қарастыратын фильм - режиссер Әділхан Ержановтың «Хозяева» (2014) фильмі. Қоюшы - оператор - Еркінбек Птыралиев.

Фильм сюжеті бойынша, 25 жастағы Джон, оның жасөспірім інісі Ербол және денсаулығы әлсіз қарындасы Алия Қазақстанның Алматы қаласындағы үйлерін тастап, ауылға көшуге мәжбүр болады. Анасы оларға шалғай ауылдағы үйін мұраға қалдырған. Алайда бұл үйді он жылдан бері заңсыз иемденіп отырған жергілікті әкімнің ағасы оны заңды иелеріне беруге асықпайды [12].

Келесі қарастыруға алынған фильм - режиссер Сергей Дворцевойдың «Тюльпан» (2008) киносы. Аталған фильмде қоюшы - оператор қызметін Иоланта Дылевска атқарған. Басты кейіпкер Асхат әскер қатарынан босап, туған әрі өзі сүйетін Қазақстан даласына оралады. Асхат үшін кең дала, күннің батуы мен атуы - өмірінің ажырамас бөлігі. Ол осы әлемді, осы табиғи кеңістікті шынайы сүйеді. Тынық мұхиты флотында қызмет еткен бұрынғы теңізші бола тұра, оның арманы - шопан болу. Және ол бұл арманын жүзеге асырады. Алайда бір шарт бар: қой отарын алу үшін міндетті түрде үйленуі қажет. Ал айналасындағы бірнеше шақырымдық аумақта жалғыз ғана лайықты қыз бар. Бірақ ол - ерекше жан. Оның есімі – Тюльпан» [10].

«Хозяева» фильміндегі композиция кадры минимализмге, статикалық құрылымға және қатаң геометриялық тәртіпке негізделген тұтас визуалдық жүйе ретінде көрініс табады. Еркінбек Птыралиев кадрды драматургиялық құрал ретінде қолданады: мұндағы визуалдық құрылым бейнені безендіруді мақсат етпей, керісінше мағыналық және эмоциялық кернеуді қалыптастырады. Композициялық шешімдер арқылы оператор кеңістіктің қысымын, әлеуметтік еркіндіктің шектелуін және кейіпкерлердің экзистенциялық оқшалануын айқын ашады.

Фильмнің визуалдық стилінің негізгі белгілерінің бірі - камера қозғалысының толық болмауы. Кадрдың статикалығы бірнеше маңызды функция атқарады:

1. өмір ағынының тоқтап қалғандай әсерін береді;
2. кейіпкерлердің әлеуметтік қозғалмайтынын, дәрменсіз күйін айқындайды;
3. көрермен назарын кадр құрылымына және кеңістіктің қатынастарға шоғырландырады.

Еркінбек Птыралиев статиканы эстетикалық тәсіл ретінде емес, *драматургиялық стратегия* ретінде қолданады. Қозғалыстың болмауы кейіпкерлердің өз тағдырына ықпал ете алмауын, жағдайдың өзгермейтінін және тығырыққа тірелгенін визуалдық деңгейде бекітеді.

Фильмдегі көптеген кадрлар фронтальды құрылым қағидатына негізделген:

1. кейіпкерлер кадр жазықтығына параллель орналасады;
2. композиция көбіне симметриялық сипат алады;
3. кадр орталығы қатаң бекітілген, өзгермейтін болып көрінеді.

Мұндай композициялық құрылым салқын, бюрократиялық және икемсіз шындықтың бейнесін қалыптастырады. Симметрия мұнда визуалдық «контейнер» қызметін атқарады: кейіпкерлер жеке тұлға ретінде емес, жүйенің бір бөлшегі ретінде қабылданады. Осылайша композиция **әлеуметтік қысымды визуализациялау құралына** айналады.

Табиғи ортада түсірілген көріністерде оператор горизонталь сызықты негізгі композициялық элемент ретінде белсенді пайдаланады. Горизонттың кадр ішіндегі орналасуы мағыналық тұрғыда әртүрлі әсер тудырады:

1. жоғары орналасқан горизонт - адам бейнесін жерге «жаншып», оның әлсіздігін көрсетеді;

2. төмен орналасқан горизонт - сыртқы кеңістіктің кейіпкерден үстемдігін білдіреді;

3. орталық орналасу - тұйықталған, шектеулі әлем бейнесін қалыптастырады.

Осылайша горизонт тек кеңістікті ұйымдастырушы элемент емес, *адам мен орта арасындағы қақтығысты ашатын мағыналық құрал* ретінде қызмет етеді. Ол тұрақтылықтың жоқтығын, тірек пен болашаққа сенімнің әлсіреуін айқындайды.

Фильмдегі маңызды экспрессивтік құралдардың бірі - кадрдағы бос кеңістік. Оператор әдейі кадрда ауқымды бос аймақтарды қалдырады:

1. қаңыраған интерьерлер;

2. кең дала фрагменттері;

3. кеңістікте «жоғалып кеткендей» көрінетін кейіпкер бейнесі.

Бұл композициялық шешімдер жалғыздық, әлеуметтік оқшаулану және дәрменсіздік тақырыптарын күшейтеді. Бос кеңістік актерлік ойынмен тең дәрежеде әсер етіп, дербес мағыналық элементке айналады.

Фильмдегі бірқатар композициялық шешімдерде әлемдік бейнелеу өнерінің шедеврлеріне жасалған айқын интертекстуалдық сілтемелерді байқауға болады. Еркінбек Птыралиевтің сүйікті суретшілерінің бірі - *Микеланджело Караваджо* екені осы фильмде анық сезіледі.

Ең жарқын мысалдардың бірі - ағайынды кейіпкерлердің төбелестен кейін полиция бөлімшесінде отырған сахнасы. Бұл эпизодта Караваджоның «Әулие Матфейдің шақырылуы» картинасымен композициялық ұқсастық байқалады:

1. актерлердің кеңістікте орналасуы;

2. жарық пен көлеңке арқылы жасалған бағыттаушы сызықтар;

3. полицейдің көзқарасы арқылы құрылған визуалдық вектор.

Аталған құралдар көрермен назарын бейсаналы түрде екі ағайындыға бағыттап, олардың кадр ішіндегі сюжеттік-композициялық орталық екенін айқындайды.

Фильмдегі композициялық шешімдердің барлығы драматургиялық және экспрессивтік мақсатқа бағытталған. Еркінбек Птыралиевтің операторлық тәсілдері кадрдың статикалығын, симметрияны, горизонт сызығын және бос кеңістікті драматургиялық құрал ретінде қолдану арқылы көрерменге кейіпкерлердің әлеуметтік шектеулілігін, эмоционалды қысымын және экзистенциялық оқшаулануын жеткізеді. Сонымен қатар, фильмде әлемдік бейнелеу өнерінің шедеврлеріне жасалған сан алуан визуалдық ишаралар бар:

Караваджоның жарық пен көлеңке контрастары, Леонардо да Винчидің «Құпия кеш» картинасындағы топтық композиция, Клод Моненің «Серуен. Қолшатыр ұстаған әйел» туындысындағы табиғат пен қозғалыстың экспрессивтілігі, сондай-ақ Рене Магриттің «Адам баласы» суретін еске салатын бейнелер фильмге қосымша мағыналық тереңдік береді. Осы интертекстуал-

дық сілтемелер әрбір кадрды дербес композициялық бірлікке айналдырып, фильмнің визуалдық тілін галереялық кеңістікке ұқсас етеді.

Нәтижесінде, «Хозяева» фильміндегі композиция тек оқиғаны баяндау құралы ғана емес, сонымен қатар көркем бейнелеудің философиялық тәсілі ретінде көрініс табады, кадрдың әрбір элементі оқиғаның эмоционалды және мағыналық құрылымын нығайтады.

Сергей Дворцевойдың «Тюльпан» (2008) фильмінде кадр композициясы бейнелеу құралынан гөрі дүниетанымдық жүйе ретінде қызмет атқарады. Қоюшы-оператор Иоланта Дылевска визуалды құрылымды кейіпкердің ішкі әлемін, табиғатпен қарым-қатынасын және уақыттың философиялық ағымын көрсетуге бағыттайды. Фильмнің композициялық шешімдері оқиғаны иллюстрациялауға емес, көрерменді кеңістікпен бірге «өмір сүруге» мәжбүрлейтін бақылаушы позицияны қалыптастыруға негізделген.

«Тюльпанда» кадр композициясы ашық кеңістік пен адамның арасындағы органикалық байланысты айқындайды. Ашық дала, шексіз горизонт және минималды визуалды араласу фильмнің негізгі көркемдік принципіне айналады. Мұнда композиция әлеуметтік қысымды емес, керісінше, *адам мен табиғат арасындағы тепе-теңдікті* және сол тепе-теңдіктің үнемі бұзылып отыратын нәзік күйін көрсетеді.

Фильмдегі басты композициялық доминанта - горизонт сызығы. Ол кадрда тек кеңістікті ұйымдастырушы элемент емес, философиялық мағынаға ие бейнелік белгі ретінде көрінеді. Горизонт көбіне төмен немесе орталықта орналасып, аспан мен жер арасындағы қатынасты айқын көрсетеді. Бұл шешім кейіпкер Асхаттың өзін табиғаттың бөлшегі ретінде қабылдайтынын, оның әлеммен қарсылас емес, үндес күйде өмір сүретінін білдіреді.

Горизонттың кең әрі анық берілуі кадрға тұрақтылық пен тыныштық әсерін дарытады. Алайда бұл тыныштық статикалық емес - ол үздіксіз қозғалыстағы өмірдің ішкі ритмін сездіреді. Желдің қозғалысы, жануарлардың әрекеті, жарықтың өзгеруі композицияға динамика енгізіп, кадрды «тірі» кеңістікке айналдырады.

Иоланта Дылевска камера қозғалысын әдейі шектеп, статикалық кадрды негізгі баяндау тәсілі ретінде қолданады. Бұл шешім көрерменді оқиғаның сырттай бақылаушысы емес, кеңістіктің ішіндегі үнсіз куәгері ретінде сезіндіреді. Камера кейіпкерге бағынбайды, оны ілестірмейді және эмоцияны күшейту үшін қозғалысқа бармайды. Нәтижесінде кадрдағы композиция өмірдің табиғи ағысын бұзбай, оны қабылдауға мүмкіндік береді.

Статикалық құрылым уақыттың баяу ағымын, дала өмірінің өлшемін және кейіпкердің ішкі сабырын визуалды түрде бекітеді. Бұл тәсіл фильмді деректі кино эстетикасына жақындатып, композицияны шынайылықтың тасымалдаушысына айналдырады.

Фильмде бос кеңістік маңызды экспрессивтік функция атқарады. Асхаттың фигурасы жиі кадрда шағын көлемде, кең дала аясында беріледі. Бұл шешім кейіпкердің әлсіздігін емес, керісінше, оның кеңістікпен үйлесімін көрсетеді. Адам табиғаттан оқшауланбайды, оған қарсы қойылмайды, керісінше, соның ішінде өмір сүреді.

Композицияда орталықтандыру сирек қолданылады. Кейіпкер жиі кадр шетінде немесе төменгі бөлігінде орналасады, бұл кеңістіктің үстемдігін

көрсетіп қана қоймай, табиғи өмірдің адамнан тәуелсіз екенін де аңғартады.

Осылайша композиция антропоцентристік көзқарастан бас тартып, фильмнің философиялық бағытын күшейтеді.

Фильмнің ең айқын композициялық шешімдерінің бірі - Асхаттың жалғыз өзі кең далада қой бағатын сахнасы. Бұл эпизодта кадр статикалық, камера алыс жоспарды таңдайды. Асхаттың фигурасы кадрдың төменгі бөлігінде, ал горизонт сызығы жоғары орналасқан. Аспан кадрдың негізгі бөлігін алып, кеңістіктің визуалды үстемдігін күшейтеді.

Бұл композициялық құрылым бірнеше мағыналық деңгейде жұмыс істейді:

1. кейіпкердің табиғат алдындағы кішілігін көрсетеді.
2. адамның өмірі кең әлемнің бір бөлшегі екенін айқындайды.
3. қозғалыссыз камера арқылы уақыттың баяу, бірақ үздіксіз ағымын сездіреді.

Қойлардың қозғалысы кадр ішінде ритм қалыптастырып, статикалық құрылымды «жандандырады». Асхаттың әрекеті ерекше драматургиялық екпінсіз беріледі, бұл композицияны тұрмыстық көріністен философиялық образға айналдырады. Кадр көрерменге оқиғаны түсіндіруден гөрі, кеңістікті сезінуді ұсынады.

Бұл сахнада композиция кейіпкердің ішкі күйін сөзсіз, таза визуалды құралдар арқылы ашады. Асхаттың таңдауы - шопан болу - тек әлеуметтік шешім емес, кеңістікпен үйлесімді өмір сүру формасы ретінде көрсетіледі.

Нәтижесінде, «Тюльпан» фильміндегі кадр композициясы визуалды баяндаудың дербес философиялық тетігі ретінде қалыптасады. Иоланта Дылевска композицияны драматургиялық қысым құралы емес, *уақыт, кеңістік және адамның болмысы арасындағы байланысты ашатын көркемдік жүйе* ретінде қолданады. Ашық кеңістік, горизонт сызығы, статикалық кадр және бос кеңістік фильмнің поэтикалық тілін құрап, әрбір кадрды дербес көркем бейнеге айналдырады.

Осылайша, «Тюльпанда» композиция оқиғаны баяндап қана қоймай, көрерменді кеңістікпен бірге ойлауға, сезінуге және өмірдің табиғи ырғағын қабылдауға жетелейді.

«Хозяева» және «Тюльпан» фильмдері визуалдық тілдің, кеңістік пен кейіпкер арасындағы қатынастың әртүрлі тәсілдерін көрсетеді, алайда екеуінде де композиция негізгі драматургиялық құрал ретінде қызмет атқарады.

«Хозяева» фильмінде Еркінбек Птыралиев кадрды статикалық, симметриялық және геометриялық тұрғыдан қатаң ұйымдастыра отырып, әлеуметтік қысым, кейіпкерлердің дәрменсіздігі және экзистенциялық оқшаулану тақырыптарын ашып көрсетеді. Бос кеңістік пен горизонт сызығы кадрға мағыналық доминанта береді, ал әлемдік суретшілердің шығармаларына жасалған сілтемелер композицияны қосымша визуалдық және философиялық тереңдікпен толықтырады.

Керісінше, «Тюльпан» фильмінде Иоланта Дылевска кеңістіктің табиғи кеңдігін, гармония мен симметрияны пайдаланып, кейіпкердің ішкі әлемін, табиғатпен байланысын және өмірге деген нәзік сезімін көрсетеді. Статикалық кадрлар мен ашық дала бейнелері кеңістікке сенімділік пен тыныштық

береді, ал композициялық сілтемелер фильмді эстетикалық тұрғыда байытып, әр кадрды жеке көркем туындыға айналдырады.

Салыстырмалы түрде қарағанда, «Хозяева» фильмінде композиция әлеуметтік және драматургиялық қысымды көрсетуге бағытталса, «Тюльпан-да» композиция философиялық және эмоционалды кеңістікті ашуға қызмет етеді. Екеуінде де композиция кадр ішіндегі мағыналық құрылымды ұйымдастырып, көрерменнің назарын негізгі доминанталарға бағыттайды, алайда әр фильмнің эстетикалық бағыты мен мәдени контексті бұл доминантаны әртүрлі деңгейде айқындайды.

Нәтижесінде, екі фильм де композицияны оқиганы баяндаудың жай құралынан асырып, кино кадрында философиялық ойды, эмоционалды кернеуді және визуалдық ритмді қалыптастыратын дербес көркемдік жүйе ретінде қолданады. Бұл олардың әрқайсысын кинематографиялық тілдің көрнекті үлгісі ретінде бағалауға мүмкіндік береді.

Әдебиеттер:

1. Баймуханова С. Диссертация «Методология визуальных решений в кинооператорском искусстве Казахстана (1930-2020 гг.)», Алматы 2025
2. Брюс Б. Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа, М.: 2012
3. Головня А. Мастерство кинооператора М.: 1965.
4. Деллюк Л. Фотогения, М.: 1924.
5. Делёз Ж., Кино 1: «Образ-движение», 2004.
6. Вольнец М. Профессия: оператор М.: 2008
7. Онипенко М.С. Композиционные типы кинокадров (традиции изобразительно-го искусства в творческой практике отечественных операторов второй половины 20-го века), Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова № 2, 2009
8. Нильсен В. И. Изобразительное построение фильма, М.: 1936
9. Познин В.Ф. Техника и технология СМИ. Радио- и тележурналистика, М.: 2023
10. Тюльпан 2008, <https://www.kinopoisk.ru/film/146489/>
11. Уорд П. «Композиция кадра в кино и на телевидении», М.: 2005
12. Хозяева, 2014, https://www.kinopoisk.ru/film/839774/?utm_referrer=yandex.kz

*Kabiyeva Tursyngul,
Askaruly Assanali*

**FEATURES OF THE DIRECTOR'S APPROACH IN WEB SERIES
AND NEW FORMS OF STORYTELLING**

*Кабиева Т.Қ., PhD,
Асқарұлы А.*

**ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССЕРСКОГО ПОДХОДА В ВЕБ-СЕРИАЛАХ
И НОВЫЕ ФОРМЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ**

В условиях стремительной цифровизации медиапространства и трансформации аудиовизуальной культуры веб-сериалы становятся одной из наиболее динамично развивающихся форм экранного повествования. Распространение онлайн-платформ, социальных сетей и стриминговых сервисов

привело не только к изменению способов дистрибуции контента, но и к переосмыслению художественных и режиссёрских принципов создания сериального продукта. Веб-сериалы, ориентированные на цифровую аудиторию, характеризуются особыми форматными, стилистическими и нарративными решениями, отличающими их от традиционных телевизионных сериалов.

Веб-сериал (англ. *Web series*) – тип сериала, выпущенного с целью трансляции через Интернет. Одна серия подобного сериала наиболее часто именуется веб-эпизодом. Ниже приведены определения веб-сериала, раскрывающих его понятийную сущность.

«Веб-сериал (также известный как короткометражные сериалы и веб-шоу) – это серия коротких онлайн-видеороликов со сценариями или без сценариев, как правило, в эпизодической форме ... Отдельный экземпляр... может называться эпизодом или вебизодом» [1].

«Веб-сериал разрабатывается так же, как и телевизионный сериал ... Главное отличие... заключается в финансовых вложениях ... Телевизионный сериал обычно требует больших производственных затрат ... Веб-сериал требует камеры, идеи...

Отличие: низкий бюджет, независимость от студий.

Свобода: гибкость длительности серий и выпуска.

Возможность роста: web series могут «перерасти» в TV-проекты» [2].

«Веб-сериалы представляют собой не только развлекательный формат, но и важный медиапространственный феномен, формирующий ценностные и поведенческие ориентиры молодежи. Через сюжетные линии, визуальную эстетику и характеры персонажей происходит трансляция моделей поведения и социальных установок, влияющих на процесс самоидентификации зрителей» [3].

Цифровая эпоха кардинально изменила режиссуру – как в кино, театре, на телевидении и в новых медиа. Внедрение цифровых технологий повлияло не только на технические средства производства, но и на саму природу режиссёрского мышления, изменив способы взаимодействия с аудиторией, визуальный язык и организацию процесса.

В таблице 1 представлены инновационные подходы мировой режиссуры в условиях цифровизации.

Таблица 1. Инновационные подходы использования цифровых технологий в медиасреде 2003-2020 гг.

№ п/п	Название проекта, режиссер	Описание инноваций
1	«Матрица: Перегрузка» (2003) Режиссеры: Л. Вачовски, Л. Вачовски	В визуальных эффектах фильма использовались передовые технологии «universal capture» и CGI, особенно знамениты сцены, где Нео сражается с сотней Агентов Смитов – это стало прорывом в виртуальной кинохронике
2	«Беовульф» (2007) Режиссер: Р. Земекис	Р. Земекис применил захват движения (motion capture) на большом павильоне с 244 камерами и 78 маркерами на актёрах. Это

		дало ему свободу монтажа и освещения, недоступную в традиционной съёмке
3	«Аватар» (2009) Режиссер: Дж. Кэмерон	Дж. Кэмерон использовал новую систему виртуальной камеры и технологию motion capture, чтобы в реальном времени видеть окружение CGI и действия актёров. Это позволило ему "летать" по виртуальному миру Пандоры и точно управлять композицией кадра.
4	«Аллилуйя» (2017) Режиссер: М. Зак Рихтер	Первый в мире музыкальный VR-опыт в формате Light Field, снятый с помощью более 550 камер, демонстрировался на Tribeca и Каннском фестивале. Richter также работал над интерактивным видео для The Chemical Brothers и VR-фитнесом Supernatural для Oculus Quest.
5	Проекты для ООН Режиссер: К. Милк	К. Милк, режиссёр музыкальных клипов, стал одним из пионеров VR. В работах для ООН и как основатель VR-продакшн-студии Vrse, он использует виртуальные среды для укрепления эмпатии и глубокой вовлечённости зрителя
6	«Первому игроку приготовиться» (2018) Режиссер: С. Спилберг	При помощи ILM, Digital Domain и игровых движков для виртуальных съёмок С. Спилберг мог в реальном времени перемещать виртуальную камеру по окружению OASIS, словно в 3D-видеоигре
7	«Король Лев» (2019) Режиссер: Дж. Фавро	Дж. Фавро применил VR-технологии для виртуальной раскадровки — съёмки происходили в полностью цифровой среде, где режиссёр мог прогуливаться по лесу и устанавливать камеру в виртуальном пространстве
8	«Мандалорец» (2019), платформа Дисней+ Режиссеры: Р. Фамуйива, Б. Даллас Ховард, Д. Филони	Использование LED-стен (StageCraft/«The Volume») и движка Unreal Engine позволило создавать реалистичные сцены с живым окружением, интерактивным освещением и реальным взаимодействием актёров с виртуальной средой
9	«Март» (2020) Режиссеры: Э.Гласс, М.Трамз	Виртуальный реконструированный March on Washington с использованием захвата движений и компьютерного зрения - зритель оказывается на Мемориале Линкольна рядом с Мартином Лютером Кингом, создавая эффект "протезной памяти"
Примечание: Составлено авторами		

Эти примеры демонстрируют, что современный режиссёр – это не только постановщик сцен, но и медиахудожник и технолог, способный использовать инструменты VR/AR, motion capture, виртуальных камер и LED-стен. Цифровизация способствует расширению жанров и форм рассказа, усиливает эмпатию, доступность и эффективность производства.

Режиссёрский подход в веб-сериалах формируется под влиянием специфики онлайн-среды, клипового мышления зрителя, сокращённого хронометража серий и интерактивности коммуникации с аудиторией. Это обуславливает появление новых форм повествования, включая фрагментарную структуру сюжета, нелинейный нарратив, активное использование визуальных и монтажных экспериментов, а также интеграцию элементов пользовательского опыта и трансмедийного сторителлинга.

Развитие веб-сериалов естественным образом проходило параллельно с развитием интернета. Веб выступает её неотъемлемой частью, поскольку обеспечивает глубокий уровень вовлечения зрителя и взаимодействия с ним.

Веб-сериалы имеют близкое сходство с телевизионными сериалами. Оба формата имеют определенное количество серий, которые должны выходить с заданной периодичностью. Их цель – удерживать внимание зрителя, что достигается разными способами: наличием драматургических элементов («крючков»), формирующих у зрителя вопросы и ожидания, создание эффекта соприсутствия, разнообразие тем, практически полное отсутствие цензуры.

Веб-сериалы, как и ТВ-сериалы, можно дифференцировать в соответствии с форматом повествования. В частности, исследователь Прохоров А.В. отмечает, что «Существуют вертикальные сериалы, где каждая серия имеет независимый сюжет, горизонтальные сериалы, имеющие сквозной сюжет, развивающийся на протяжении множества серий» [4]. В третью группу сериалов входят произведения, имеющие горизонтально-вертикальный формат. Также специалисты выделяют формат альманаха или антологии.

Альманах представляет собой совокупность независимых историй о разных персонажах, объединенных по общему признаку.

Драматургическая основа истории веб-сериала, в целом, ничем не отличается от аналогичной основы кинофильма или ТВ-сериала. В вебе так же необходимо наличие героя, его цели и препятствий к её достижению. Герои веб-сериалов схожи с телевизионными – это, как правило, те, с кем ассоциирует себя зритель.

Интернет – это лишь способ «доставки» контента до как можно большего числа зрителя, тогда как сам зритель идёт за историей.

Создатели веб-сериалов оценивают по трём ключевым компонентам: концепт, герой, сюжет. Им важно одно – вызовет ли история, которую они рассказывают сопричастность, насколько событийный ряд и герой смогут захватить внимание зрителя. Форма и технические особенности в данном случае вторичны.

Основной особенностью веба, на которую стоит обратить внимание при его создании, является меньший хронометраж (до 25 минут). Это уплотняет сюжет, не давая ему времени на раскачку, и показывает героя в действии, то есть в процессе решения конфликта. Выражаясь языком драматургии «первый

акт в таком случае полностью или частично содержится во втором, и зритель узнаёт о герое не до основного действия, а параллельно с ним» [4]. Очевидно, что конструировать сюжет таким образом значительно сложнее, чем традиционным.

При этом визуальная часть веба также «нередко характеризуется яркими графическими эффектами, быстрой сменой планов, рваным монтажом».

Веб-сериалы имеют определённую технологию производства, сценарные нюансы:

- «правило шестой секунды», когда в интернет-контенте должно непременно что-то происходить каждые шесть секунд, чтобы удержать внимание зрителя;
- определённый операторский подход: поскольку продукт смотрится в основном на гаджетах, это более динамичная форма повествования – смелая, яркая, событийная.

Звук у короткого художественного произведения также работает по другим законам. То есть если вы отвлеклись от большого сериала, вы не упустите сюжетную нить наверняка, а если отвлечётесь от 15-минутного фильма, то можете потерять линию повествования. Соответственно, звук должен работать практически как подкаст, держа вас всё время в содержании, в сюжете, поддерживать интерес к данному продукту [5].

Подытоживая выше сказанное можно выделить особенности создания веб-сериалов и их повествовательного контента с точки зрения режиссуры:

- минимализм и адаптация к малобюджетной среде;
- мобильная съёмка, креативные локации, съёмка «на бегу»;
- роль режиссёра как мультифункционального автора (режиссёр = сценарист + монтажёр и т.д.)

Примерами могут послужить веб-сериалы «Сержан Братан», «Mr. Freeman», «High Maintenance».

К особенностям повествования в веб-сериалах можно отнести нелинейность, интерактивность, вертикальный монтаж, краткость как принцип нарратива (эпизоды по 3-10 минут), вертикальное и сторителлинг-повествование (Snapchat, TikTok-сериалы), повествование «в реальном времени» и «изнутри персонажа» (сериалы «Inside No. 9», «Special», «Жол»).

Формирование правил и различных технологических нюансов производства данного контента только начинается, так как рынок ещё не сформирован. Ещё недавно вебом считалось то, что нельзя было показать по телевидению из-за соображений цензуры. Сегодня в формате интернет-сериала производится абсолютно любой аудиовизуальный контент, но только для платёжеспособной аудитории.

Веб отличается большим либерализмом в выборе тем, свободой от внешних рамок (например, необходимости делать серию строго 44 минуты из-за рекламного слота), сложностью и глубиной персонажей и сюжетов, возможностью делать крайне узконаправленный, нишевый продукт.

Главное отличие веб-сериала от телевизионного – способность оперативно реагировать на происходящее, учитывать запрос зрителя на ту или иную тему и быстро воплощать его. Этот формат открывает возможности для молодых авторов, стремящихся попасть в индустрию: производство веба

дешевле «большого кино», создатели не связаны рамками, контрактами и обязательствами, свободнее в своих действиях и реализации самых смелых идей.

Веб-сериалы как формат медиаконтента представляет собой не просто новый способ распространения визуального нарратива, но и самостоятельное культурное явление, сформированное в условиях цифровой трансформации общества – они стали отражением меняющегося медиа-спроса и актуальных социальных, эстетических и технологических процессов.

Одним из ключевых отличий веб-сериалов от традиционного кинематографа и телевидения является их гибкость и способность быстро адаптироваться к запросам аудитории. Это касается как режиссёрских приёмов, так и повествовательных структур. В веб-сериалах активно используются нестандартные форматы – вертикальное видео, сторителлинг через экраны (screenlife), псевдодокументалистика, а также короткие, фрагментарные эпизоды, близкие к формату соцсетей. Такая стилистика напрямую отражает особенности восприятия современной интернет-аудитории, склонной к быстрой смене внимания и взаимодействию с контентом в «мультиэкранной» среде.

Цифровизация не только изменила технические аспекты режиссёрской работы, но и привела к пересмотру традиционных понятий авторства, повествования и зрительского опыта. Режиссёр XXI века – это не просто постановщик сцен, а медиахудожник, навигатор в сложном цифровом пространстве, умеющий соединять технологии с художественным видением.

Литература:

1. The Rise of Short Form Series [Электронный ресурс] / Jadidi, Rime El (September 5, 2023). – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Web_series#cite_ref-Bell_Fund_2-0, свободный. – Загл. с экрана.
2. What is the difference between TV series and Web series? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.quora.com/What-is-the-difference-between-TV-series-and-Web-series>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Пшенаева Э., Уразбаева Ш. Веб-сериалы и потоковый контент в жизни казахстанской молодежи: анализ влияния и предпочтений // Central Asian Journal of Art Studies (Междисциплинарные исследования искусства Центральной Азии). – Том 10, № 3 (2025) – С.348-364
4. Прохоров А.В. Веб-сериалы: специфика и ключевые особенности формата [Электронный ресурс] / Художественная культура, 2019. – №3. – Т.2 – С.394-413. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/web-serialy-spetsifika-i-klyucheve-osobennosti-formata>, свободный. – Загл. с экрана.
5. Современный веб-сериал: что это такое [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moviestart.ru/2021/07/21/sovremennyj-veb-serial-cto-eto-takoe>, свободный. – Загл. с экрана.

*Maulen Hundez,
Mukusheva Nazira*

THE IMAGE OF THE KAZAKH PEOPLE IN A CHINESE DOCUMENTARY FILM

Мәулен Құндыз

Мұқышева Н.Р. өнертану кандидаты, профессор

ҚЫТАЙ ДЕРЕКТІ КИНОСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ БЕЙНЕСІ

Қытай Халық Республикасы – көп-ұлтты мемлекет, оның құрамында ресми түрде 56 этнос өкілі өмір сүреді. Осы этностардың ішінде қазақ халқы Шыңжаң Ұйғыр автономиялық ауданында тарихи тұрғыда қалыптасқан ірі ұлттық қауымдастықтардың бірі болып табылады. Қазақ этносының бұл өңірде ұзақ уақыт бойы тұрақты өмір сүруі оның мәдениеті мен дәстүрлі тұрмыс салтының сақталуына, сондай-ақ этникалық болмысының үздіксіз дамуына мүмкіндік берді. Осы себепті қытай деректі киносында қазақ халқының тұрмыс-тіршілігі мен рухани әлемін бейнелеу елдің көп ұлтты мәдени кеңістігін танытатын маңызды тақырыптардың біріне айналды.

Қытай деректі киносының даму эволюциясын талдай келе, зерттеуші Ван Хуа аз ұлттар тақырыбының қалыптасуына ерекше мән береді. Ол «中国少数民族题材纪录片概念建构与考察价值» («Қытай этникалық азшылықтары туралы деректі фильмдердің концептуалды құрылысы және зерттеушілік мәні») атта еңбегінде былай дейді: «XX ғасырдың екінші жартысынан бастап қытай деректі киносының даму тарихында аз ұлттар тақырыбы біртіндеп дербес зерттеу нысанына айналып, Шыңжаң өңіріне арналған фильмдерде қазақ, ұйғыр, қырғыз сияқты этностардың тұрмыс-тіршілігі мен әлеуметтік өмірі кеңінен бейнелене бастады» [1, 88-89 бб].

Қазақ халқының мәдениеті ғасырлар бойы қалыптасқан көшпелі өмір салтымен, табиғатпен үйлесімге негізделген дүниетанымымен және тұрмыс пен руханияттың біртұтас жүйесі ретінде дамыған құндылықтарымен сипатталады. Көшпелі өмірге бейімделген бұл мәдениетте еңбек, әлеуметтік қатынастар, салт-дәстүр, отбасы құрылымы және табиғи кеңістік өзара тығыз байланыста дамыған. Мал шаруашылығына негізделген тіршілік үлгісі, маусымдық көші-қон, жайлау мен қыстау арасындағы қозғалыс қазақ халқының ұлттық болмысының басты белгілері ретінде көрініс табады. Деректі кино дәл осы ерекшеліктерді өмірдің табиғи ағынында көрсету арқылы қазақ халқының этномәдени бейнесін экранда шынайы түрде қалыптастырады.

Деректі кино – мәдени мұраны сақтаудың және оны көрерменге жеткізудің маңызды аудиовизуалды құралы. Қытай деректі фильмдерінде қазақ халқының бейнесін жасау барысында көбіне бақылаушы камера, табиғи жарық, синхронды дыбыс, баяу монтаж сияқты тәсілдер қолданылады. Бұл көркемдік әдістер кейіпкерлер өмірін жасандылықсыз көрсетуге мүмкіндік беріп, деректі фильмнің басты қағидаты саналатын шынайылық принципін күшейтеді. Қытай деректі кино зерттеуші Ли Руйкин «新疆题材纪录片《天山脚下》的跨文化传播研» («Шыңжаң тақырыбына

арналған «Тянь-Шань етегінде» деректі фильмінің мәдениетаралық байланысын зерттеу») атты еңбегінде «Шыңжаң тақырыбындағы деректі фильмдердің этностарды тек этнографиялық нысан ретінде емес, әлеуметтік-мәдени кеңістіктің белсенді субъектісі ретінде көрсетуге ұмтылатынын» деп атап көрсетеді [2, 21 б]. Бұл тұжырым қытай деректі киносындағы қазақ халқы бейнесінің қалыптасу ерекшелігін ғылыми тұрғыда негіздейді.

«天山脚下» («Тянь-Шань етегінде», 2016, реж. Чжу Юн) деректі фильмі қытай деректі киносындағы қазақ халқының бейнесін ашатын көрнекті туындылардың бірі болып саналады. Фильмнің басты ерекшелігі – көшпелі қазақ халқының өмірін жекелеген этнографиялық эпизодтар арқылы емес, кеңістік пен уақыттың тұтас жүйесі ретінде көрсетуінде. Режиссер қазақтардың маусымдық көші-қонын, табиғи ортаға тәуелді тіршілік ырғағын, жайлау мен қыстау арасындағы қозғалысты ұзақ пландар мен панорамалық кадрлар арқылы бейнелей отырып, көшпелі өмір салтының ішкі логикасын визуалды тілмен ашады. Мұндай көркемдік шешім қазақ халқының өмір салтын баяндаудан көрі, оны көрерменге сезімдік деңгейде ұғынуға мүмкіндік береді.

Фильмде қазақтардың күнделікті тұрмысы – мал бағу, қоныс аудару, отбасы мүшелерінің күнделікті еңбегі әсірелеусіз, қарапайым бақылаушының көзімен беріледі. Камера кейіпкерлердің өміріне сырттай бақылаушы ретінде қатысып, авторлық бағалауды барынша азайтады. Зерттеуші Ли Руйкиннің пікірінше, «Тянь-Шань етегінде» фильмінде көшпелі этностардың өмірі табиғи кеңістікпен бірге көрсетіліп, мәдени болмыс визуалды орта арқылы ашылады» [2, 31 б.]. Осы тұрғыдан алғанда, фильм қазақ халқының көшпелі мәдениетін деректі кино тілінде толыққанды визуалды мәтін ретінде қабылдауға жағдай жасайды.

Фильмнің айрықша қырларының бірі – оны қазақ ұлтынан емес, басқа этникалық ортадан шыққан режиссердің түсіруі. Бұл жағдай туындыны мәдениетаралық зерттеу тұрғысынан бағалауға мүмкіндік береді. Режиссер Чжу Юн қазақ халқының тұрмыс-тіршілігін экзотикалық нысан ретінде көрсетуге ұмтылмай, оны дербес мәдени жүйе, өзіндік өмір философиясы мен уақыттық ырғағы бар қауым ретінде танытады. Фильмде сыртқы бақылаушы көзқарас сақталғанымен, ол үстірт пайымдауға емес, мәдени құбылысты терең түсінуге бағытталған зерттеушілік ұстаныммен ұштасады.

Режиссердің этностық тұрғыдан «сыртқы» позицияда болуы фильмнің көркемдік табиғатын әлсіретпей, керісінше, жан-жақты бақылау әдісін күшейтеді. Камера кейіпкерлердің өмір салтына араласпай, олардың күнделікті тіршілігін табиғи қалпында бейнелейді. Қазақ мәдениеті фильмде алдын ала берілген түсіндірмелер арқылы емес, өмірдің өз ағысы, қозғалыс, кеңістік пен уақыт арқылы ашылады. Бұл тәсіл қазақ халқының мәдени болмысын сыртқы бағалау емес, ішкі логикасы арқылы тануға мүмкіндік береді.

Осылайша, «Тянь-Шань етегінде» деректі фильмі басқа ұлт өкілінің режиссерлік көзқарасы арқылы қазақ халқының мәдениетін зерттеудің сәтті үлгісін көрсетеді. Фильм қазақ бейнесін этнографиялық нысан деңгейінде шектемей, оны тарихи жады, табиғатпен үйлесімі және рухани тәжірибе тоғысқан жанды мәдени субъект ретінде ұсынады. Бұл туынды қытай деректі

киносындағы қазақ халқының бейнесін көркемдік әрі ғылыми тұрғыда тереңдеткен маңызды еңбек ретінде бағалануға лайық.

Қытай деректі киносындағы қазақ бейнесін қалыптастыруда кейіпкер тұлғасы ерекше мәнге ие. Қазақ халқы туралы деректі фильмдер көбіне тұлғалық деректі кино принциптеріне сүйенеді, яғни жеке адамның тағдыры, өмір жолы, күнделікті әрекеті арқылы тұтас этностың өмір салты мен дүние танымын ашуға ұмтылады. Мұндай тәсілде кейіпкер белгілі бір әлеуметтік типтің өкілі ғана емес, нақты тарихи-мәдени кеңістікте өмір сүріп отырған адам ретінде ұсынылады. Осы арқылы деректі фильм абстрактілі ұғымдардан гөрі, адам тағдыры арқылы ұлттық болмысты айшықтауға бағытталады.

Қытай зерттеушісі Лю Лю «人物纪录片的人物形象塑造研究—以《旧书守护者》为例》 («Деректі фильмдердегі кейіпкерлер бейнесін зерттеу. «Ескі кітап мұрасының сақтаушысы») атты еңбегінде деректі фильмдегі кейіпкер бейнесі әлеуметтік шындықты ашудың негізгі тетігі екенін атап өтеді [3, 23 б.]. Зерттеушінің пікірінше, кейіпкердің ішкі әлемі, күнделікті еңбегі мен өмірлік ұстанымдары арқылы қоғамның құндылықтар жүйесі, мәдени бағдарлары мен тарихи тәжірибесі көрініс табады. Бұл тұжырым қазақ халқы туралы деректі фильмдерге де толық сәйкес келеді.

Қазақ тақырыбындағы қытай деректі фильмдерінде кейіпкерлер көбіне малшы, шопан, отбасы ұйытқысы, қолөнер шебері немесе дәстүрді жалғастырушы аға буын өкілі ретінде көрсетіледі. Алайда олардың бейнесі тек кәсібі немесе күнделікті тұрмыс-тіршілігі аясында шектелмей, ұлттық мәдени кодтардың тасымалдаушысы ретінде көрініс табады. Кейіпкердің табиғатпен қарым-қатынасы, еңбекке көзқарасы, отбасындағы орны мен ұрпақ тәрбиесіне қатысы арқылы қазақ халқының дүниетанымдық ерекшеліктері айқындалады.

Тұлғалық деректі киноға тән тағы бір маңызды белгі – кейіпкерді идеалдандырмай, өмірдің табиғи қалпында көрсету. Қытай деректі фильмдерінде қазақ кейіпкерлері көбіне күрделі әлеуметтік жағдайларда, табиғи ортаға тәуелді тіршілік барысында бейнеленеді. Камера олардың күнделікті әрекеттерін бақылайды, сыртқы бағалаудан гөрі ішкі мазмұнды ашуға ұмтылады. Мұндай тәсіл көрерменге кейіпкермен эмоциялық байланыс орнатуға, оның өмірлік тәжірибесін тереңірек сезінуге мүмкіндік береді.

Осы тұрғыдан алғанда, кейіпкер тұлғасы қытай деректі киносындағы қазақ бейнесін қалыптастырудың негізгі көркемдік және мағыналық өзегіне айналады. Жеке адамның өмірі арқылы ұлттық мәдениет, әлеуметтік тәжірибе және рухани құндылықтар жүйесі көрініс тауып, қазақ халқының бейнесі этнографиялық сипат шеңберінен шығып, әлеуметтік-мәдени субъект деңгейінде ұсынылады. Бұл тәсіл қытай деректі киносындағы қазақ тақырыбының мазмұндық әрі көркемдік тереңдігін арттырады.

Қазақ халқы туралы деректі фильмдерде ұлттық болмыс көбіне күнделікті еңбек, тұрмыстық әрекеттер және отбасы ішіндегі қарым-қатынастар арқылы ашылады. Қытай этностар зерттеушісі Ху Руи «少数民族题材纪录片《放牧骆驼的哈萨克族人》的叙事分析» («Қазақ түйешілері» деректі фильмін талдау (Аз ұлттар туралы деректі фильм) еңбегінде қазақ кейіпкерлерінің қарапайым еңбегі мен табиғи өмір ырғағы

арқылы ұлттық мінез бен мәдени тұрақтылықтың бейнеленетінін атап көрсетеді [4, 10 б.]. Мұндай фильмдердің басты ерекшелігі – кейіпкерді табиғи ортасынан ажыратпай көрсетуінде. Түйе бағу, мал бағу, көшпелі тұрмыс көріністері қазақ мәдениетінің ішкі логикасын ашатын көркемдік элементтер ретінде ұсынылады.

Сонымен қатар Қытайдағы аз ұлттар тақырыбындағы деректі фильмдер кроссмәдени коммуникацияның маңызды құралы ретінде қызмет атқарады. Мұндай фильмдер бір жағынан ұлттық мәдениеттің өзіндік болмысын сақтауға бағытталса, екінші жағынан оны әртүрлі мәдени ортадағы көрерменге түсінікті әрі қабылдауға жеңіл формада жеткізуді мақсат етеді. Қытай зерттеушісі Ху Диң «中国少数民族纪录片研究» («Қытай аз ұлттар туралы деректі фильмдерді зерттеу») еңбегінде аз ұлттар туралы деректі киноның «бір мезгілде әрі ұлттық ерекшелікті сақтауға, әрі оны кең аудиторияға түсінікті формада жеткізуге бағытталатынын» атап көрсетеді [5, 5 б.]. Бұл тұжырым қытай деректі киносындағы этностық бейнелеудің стратегиялық бағытын айқындайды.

Қазақ халқының бейнесі де осы ұстанымға сәйкес кроссмәдени мәнге ие сипатта ұсынылады. Деректі фильмдерде қазақ мәдениетінің өзіндік ерекшеліктері (көшпелі өмір салты, табиғатпен етене байланыс, дәстүрлі еңбек түрлері, т.б.) сақтала отырып, олар жалпыадамзаттық құндылықтармен астастырыла бейнеленеді. Мұндай тәсіл көрерменге қазақ мәдениетін «бөгде» немесе «экзотикалық» құбылыс ретінде емес, адамзатқа ортақ рухани тәжірибенің бір бөлігі ретінде қабылдауға мүмкіндік береді.

Сонымен қатар еңбекке құрмет пен отбасы бірлігі тақырыптары деректі фильмдердің маңызды идеялық өзегіне айналады. Қазақ кейіпкерлерінің күнделікті еңбегі (мал бағу, көшіп-қону, тұрмыс-тіршілік, т.б.) тек экономикалық қажеттілік ретінде емес, өмір салты мен рухани құндылықтың көрінісі ретінде ұсынылады. Ал отбасы ішіндегі қарым-қатынас, ұрпақ тәрбиесі, аға буынның өмірлік тәжірибесін кейінгі ұрпаққа жеткізуі ұлттық мәдениеттің сабақтастығын көрсететін маңызды көркемдік элементтер ретінде маңызды. Ұрпақтар сабақтастығы мәселесі деректі фильмдерде мәдени жадты сақтаудың негізгі тетігі ретінде көрініс табады. Ақсақалдар мен жастар арасындағы байланыс, дәстүрлі білімнің берілуі, еңбек арқылы тәрбиелеу көріністері қазақ халқының мәдени болмысын уақыт пен кеңістік шеңберінде үздіксіз дамып отырған жүйе ретінде көрсетеді. Бұл қырынан алғанда, қытай деректі фильмдеріндегі қазақ бейнесі тек ұлттық ерекшелікті ғана емес, мәдениеттің жалпыадамзаттық маңызын да айқындайды.

Қытайда түсірілген аз ұлттар тақырыбындағы деректі фильмдердің ішінде қазақ халқының бейнесін арқау еткен туындылар кроссмәдени коммуникацияның тиімді формасына айналады. Олар ұлттық мәдениетті сақтау мен оны жаһандық мәдени кеңістікке енгізу арасындағы тепе-теңдікті қамтамасыз етіп, қазақ халқының өмір салты мен рухани құндылықтарын кең аудиторияға түсінікті әрі мәнді түрде жеткізуге мүмкіндік береді.

Жалпы алғанда, қытай деректі киносындағы қазақ халқының бейнесі тек этнографиялық сипатта шектелмей, ұлттық мәдениеттің терең әлеуметтік, рухани және дүниетанымдық қырларын ашатын күрделі репрезентациялық

жүйе ретінде қалыптасқанын аңғаруға болады. Қазақ халқының көшпелі өмір салты, табиғатпен үйлесімге негізделген тіршілігі, еңбек пен отбасыға қатысты құндылықтары деректі кино тілінде кеңістік пен уақыттың табиғи ағысында бейнеленеді. Мұндай көркемдік ұстаным қазақ бейнесін статикалық мәдени нысан емес, үнемі қозғалыстағы, дамушы мәдени құбылыс ретінде танытады.

Қытай деректі фильмдерінде кейіпкер тұлғасының алдыңғы қатарға шығуы қазақ халқының бейнесін нақты адам тағдыры арқылы ашуға мүмкіндік береді. Жеке кейіпкердің күнделікті еңбегі, өмірлік тәжірибесі мен әлеуметтік ортасы арқылы ұлттық болмыстың тұтас жүйесі көрініс табады. Бұл тәсіл деректі киноның шынайылық табиғатын күшейтіп, көрерменнің қазақ мәдениетін эмоциялық әрі мағыналық деңгейде қабылдауына жағдай жасайды.

Сонымен бірге қазақ халқының бейнесі қытай деректі киносында кроссмәдени коммуникация тұрғысынан да маңызды мәнге ие. Ұлттық ерекшеліктерді сақтай отырып, оларды жалпыадамзаттық құндылықтармен сабақтастыру деректі фильмдерді әртүрлі мәдени ортадағы аудитория үшін түсінікті әрі мазмұнды етеді. Табиғатпен үйлесім, еңбекке құрмет, ұрпақтар сабақтастығы сияқты идеялар қазақ мәдениетін жаһандық мәдени кеңістікте қабылдауға мүмкіндік беретін әмбебап мағыналық арқау қалыптастырады.

Осылайша, қытай деректі киносындағы қазақ халқының бейнесі ұлттық мәдениетті танытудың ғана емес, мәдениеттер арасындағы өзара түсіністікті арттырудың тиімді құралына айналады. Бұл бағыттағы деректі фильмдер қазақ халқының мәдени мұрасын сақтау мен жаңғыртуда, сондай-ақ оны халықаралық деңгейде танытуда деректі кино өнерінің ғылыми және көркемдік әлеуетін айқын көрсетеді.

Әдебиеттер:

1. Ван Хуа. Қытай этникалық азшылықтары туралы деректі фильмдердің концептуалды құрылысы және зерттеушілік мәні (中国少数民族题材纪录片概念建构与考察价值). – Оңтүстік-Батыс Цзяотун университетінің журналы (әлеуметтік ғылымдар сериясы), 2012. – 48-54 бб.
2. Ли Руйкин. Шыңжаң тақырыбына арналған «Тянь-Шань етегінде» деректі фильмінің мәдениетаралық байланысын зерттеу (新疆题材纪录片《天山脚下》的跨文化传播研究). Магистрлік диссертация. – Тарым университеті, 2020. – 21-41 бб.
3. Лю Лю. Деректі фильмдердегі кейіпкерлер бейнесін зерттеу. «Ескі кітап мұрасының сақтаушысы» (人物纪录片的人物形象塑造研究 – 以《旧书守护者》为例). Магистрлік диссертация. – Чанчунь өнеркәсіптік университеті, 2025. – 40 б.
4. Ху Руи. «Қазақ түйешілері» деректі фильмін талдау (Аз ұлттар туралы деректі фильм) (少数民族题材纪录片《放骆驼的哈萨克族人》的叙事分析). Магистрлік диссертация. – Харбин педагогикалық университеті, 2023. – 38 б.
5. Ху Дин. Қытай аз ұлттар туралы деректі фильмдерді зерттеу (中国少数民族纪录片研究). Магистрлік диссертация. – Гуанси ұлттар университеті, 2012. – 65 б.

*Nogerbek Saken,
Mukusheva Nazira*

DEVELOPMENTAL TRENDS OF KAZAKH FILM DRAMATURG IN THE SOVIET PERIOD

Нөгербек С.,

Мұқышева Н.Р., өнертану кандидаты, профессор

КЕҢЕСТІК КЕЗЕҢДЕГІ ҚАЗАҚ КИНОДРАМАТУРГИЯСЫНЫҢ ДАМУ БАҒДАРЫ

Сценарий – кинематографиялық шығарманың дінгегі. Көркемдік деңгей, драматургиялық коллизияның сапасы, тартыс, мінездердің сомдалуы, тақырып, сюжет, интрига – осының бәрі фильмнің экрандық кескінін айқындайды.

Сергей Эйзенштейн бастаған кеңестік авангард киносының режиссерлері, бастапқыда сценарист мамандығын жоққа шығарып, «жаңа пролетарлық кино сол шақтағы буржуазиялық киноға тән әдебиет пен театрдан, яки, актерлік өнерден бас тартуы тиіс» деп есептеді. Алайда кинематографтың тарихынан көріп тұрғанымыздай, кинодраматургия, сценарлық мамандық – кез келген кинематографиялық шығарманың түп қазығы. Дегенмен «мінсіз сценарий» немесе «Броненосец Потемкин» фильмінің эпизодтары мен сахналарының әр кадрын жазу, шындап келгенде экран драматургиясының өзі. Лев Кулешовтың монтаж тәжірибелері мен актерді «натурщикпен» алмастыруына қатысты да осыны айтуға болады. Ескі буржуазиялық кинематографты жоққа шығаруға бағытталған осы тәжірибелердің бәрінің мақсаты бір еді: көркем бейненің қақ ортасында халық, көпшілік, пролетариат, жұмысшы табының өкілі суреттелетін жаңа өнерді дүниеге әкелу. Ақыры Всеволод Пудовкиннің «Ана» фильмінен бастап, кино жұмысындағы сценаристің, драматургтің қызметіне ерекше көңіл бөлінді. Ал кинода дыбыстың пайда болуы бұл дауды сценаристің есебіне шешті: фильм кейіпкерінің экрандық бейнесін сомдауда сөздің, диалогтың, ішкі монологтың маңызы арта түсті.

Осы күні киноға әдеби сценарий керек пе деген сұрақ қоюдың өзі әбестік болар. Голливудтық, жанрлық, коммерциялық, мейлі арт-хаустық, авторлық, фестивальдік кинотуынды, яки, бүгінгі кинематограф болсын, баршасы фильмнің қазығы ретінде кинодраматургияның басымдығын мойындап отыр. Сол себепті, біздің ойымызша, заманауи кинодраматургияны зерттеу мәселесі көкейкесті екені даусыз.

Жалпы, кинодраматургия мәселелері кинотанушы, қазақ киносының тарихшылары Қабыш Сиранов пен Камал Смайылов тарапынан зерттелген. Қ. Сиранов «Кеңестік Қазақстанның кино өнері» («Киноискусство Советского Казахстана») монографиясында кинодраматургия мәселелерін, Вс. Ивановтың, Ғ. Мүсіреповтің, Б. Майлин мен М. Әуезовтің сценарлық тәжірибелерін «Амангелді», «Райхан», «Абай әндері» фильмдерінің негізінде зерттеді [1]. Ал К. Смайылов, өзінің «Кинодраматургияның қалыптасуы» атты очеркінде 1980-ші жылға дейінгі қазақ драматургиясының пайда болуы мен қалыптасуын саралап шықты [2].

Қазақ ұлттық кинодраматургиясы жалпы кеңестік көпұлтты кинематографтың қалыптасуы мен дамуы аясында қалыптасып, дамыды. Қазақ кинодраматургиясы алғашқы кезеңде кеңестік идеологиямен «қаруланған» киноның бір бөлшегі болатын. Мақсаты – әділетті, тапсыз қоғам – коммунизмді құрушының бейнесін экранға шығару. Осы ғаламат жобаның мақсат-мұраты – жұмысшы тапты қанаған буржуазиялық, империалистік құрылымға антипод есебінде социалистік және коммунистік мемлекетті құру. Кеңестік, оның ішінде, қазақ кинодраматургиясының негізгі мазмұны осы болатын.

Алғашқы қазақ кинодраматургтері, драматургия жанрын меңгерген, театрға пьеса жазып жүрген Бейімбет Майлин, Ғабит Мүсірепов, Мұхтар Әуезов секілді қазақ жазушылары еді. Кинотанушы Б.Р. Нөгербек Қазақстанның онжылдығына тапсырыспен жазылған, басты рөлді Серәлі Қожамқұлов сомдаған «Дала әндері» (1930) фильмінің авторларының бірі Бейімбет Майлин болуы мүмкін деген болжам айтады. Ол былай деп жазады: «Дала әндері» КСРО Мемлекеттік фильм қорында (қазіргі Ресей Федерациясының Мемлекеттік фильм қоры) жоқ. Көшірме мен негізгі материалдың жоғалуына қатысты бірнеше болжам бар, солардың бірі – фильм сталиндік қуғын-сүргін жылдарында жойылған, себебі, фильмді жасауға қатысқандардың бірі – қазақ жазушысы, қоғам қайраткері 1937-ші жылы «халық жауы» ретінде репрессияға ұшыраған Б. Майлин болатын» [3, 56 б.]. Бұл болжам мұрағат құжаттарын мұқият зерттеп, алғашқы қазақ киносценарийінің жазылған жылы мен оның авторын нақтылау қажеттілігін айқындайды.

Осы күні қазақ кинотанушылары ұлттық кинодраматургтердің алғашқы сценарлық жұмысы ретінде Вс. Иванов, Ғ. Мүсірепов, Б. Майлиндердің «Амангелді» фильмінің сценарийін атайды. Соның негізінде Амангелді Иманов жайлы фильм түсірілген. 1940 жылдары әйгілі болған бұл туындыны баспасөз бен кеңестік кинотанушылар «қазақ ұлттық киносының тұңғыш фильмі» деп жариялады.

Қазақ кинодраматургтерінің екінші маңызды жұмысы – Мұхтар Әуезовтің «Райхан» сценарийі. Сценарий және соның негізінде түсірілген «Райхан» фильмі Мұхтар Омарханұлы Әуезовтің авторлық жұмысы екенін атап өткен ләзім. Сценарийдің жазылуына мәскеулік драматургтер араласқан жоқ. «Амангелді» және «Райхан» екі сценарийі революция қаһармандары және революция арқасында бостандық алып, тұрмысы түзелген қарапайым адамдар жайлы фильмдер секілді тарихи-революциялық киноның екі бағытын айқындап берді.

Осылайша, алғашқы қазақ драматургтері ұлттық кинематографтың негізін қалап, оның қалыптасуына жол ашты. Жоғарыда аталған кинодраматургтермен қатар, алғашқы қазақ киноредакторы, әйгілі ақын, қазақ киносын алғаш насихаттаушылардың бірі Илияс Жансүгіровты да атап өтуіміз шарт. Ол «Шығыскиноның» Алматы бөлімшесінің редакторлық бөлімін басқарған. Бейімбет Майлин секілді, ол да репрессияға ұшыраған. Б.Р. Нөгербектің пікірінше, І. Жансүгіров ақын әрі публицист, ұлттық кино мүддесін қорғаушы есебінде Қазақстанға қатысты деректі және көркем фильмдердің түсірілуіне атсалыспай қоймады. І. Жансүгіров, Б. Майлин және

өзге де қазақ мәдениеті майталмандарының кинематографиялық қызметіне қатысты фактілерді іздеу – қазақ кинотануының міндеті.

1945-ші жылы Алматы киностудиясында М.О. Әуезовтің сценарийі бойынша «Абай әндері» фильмі түсірілді. Өкінішке қарай, «Қазақстан киносы» («Кино Казахстана») киноанықтамасында өрескел қателік кеткен: фильм аннотациясында «Абай әндері» фильмі «Абай жолы» романы бойынша экрандалды деп көрсетілген [4, 201 б.]. Ал қазақ киносының тарихшылары Қ. Сиранов, К. Смаилов, Б. Нөгербек бұл фильм болашақ романның эскизі деп әділ бағасын берген болатын.

Сонымен, алғашқы қазақ сценаристері – Б. Майлин, Ғ. Мүсірепов, М. Әуезов. Бұл тізім толық болмауы да мүмкін. Қазіргі таңда Б. Майлин, І. Жансүгіров, С. Мұқанов және тағы да басқа қазақ зиялыларының кино саласындағы жұмысына қатысты деректерді іздеп табу қажеттілігі туындап отыр.

1960-1970 жылдар – қазақ кино өнерінің, соның ішінде кинодраматургияның кәсіби тұрғыда қалыптасып, жаңа көркемдік деңгейге көтерілген маңызды кезеңі. Осы жылдары қазақ киносы тақырыптық, жанрлық және стилдік тұрғыдан кеңейіп, ұлттық болмысты терең бейнелеуге бет бұрды.

Аталған кезең Кеңес Одағындағы «жылымық» жылдарымен тұспа-тұс келді. Қоғамдық ой-пікірде біршама еркіндік пайда болып, адам тұлғасына, оның ішкі әлеміне назар аудару күшейді. Бұл үрдіс қазақ кинодраматургиясына да әсер етіп, бұрынғыдай тек идеологиялық пафосқа құрылған шығармалардың орнына психологиялық тереңдігі бар, өмір шындығын шынайы көрсететін сценарийлер жазыла бастады.

1960-1970 жылдардағы қазақ кинодраматургиясының басты ерекшелігі – ұлттық болмысты ашуға ұмтылу. Сценарийлерде қазақ ауылының тыныс-тіршілігі, дәстүр мен заман қақтығысы, ұрпақтар арасындағы сабақтастық кеңінен көрініс тапты. Кейіпкерлер көбіне қарапайым еңбек адамдары ретінде бейнеленіп, олардың рухани ізденістері, адамгершілік таңдаулары негізгі драматургиялық өзекке айналды. Осы кезеңде кино мен әдебиеттің, кино мен фольклордың байланысы тереңдей түсіп, қазақ кинематографының келбетін айқындай түсті.

Фольклор мен әдебиет экран өнерінің негізіне айналғаны белгілі. Талай ғасырлар бойы фольклор халықтың рухани болмыс-бітімін, моральды-этикалық, әлеуметтік және философиялық дүниетанымын түзеп, табиғи түрде әдебиет пен өнердің, қазіргі заманғы кәсіби әдебиеттің қалыптасуының бастауы болғаны аян. М.О. Әуезов былай деп жазады: «Әдебиет пен өнердегі ұлттық дәстүрлер – әлемді көркемдік қабылдаудағы халықтың ұрпақтан ұрпаққа қалыптасқан тәжірибесі. Бұл ғасырлар бойы шындалған, қоршаған ортаны көркемдік бейнелеу тәсілдері. Бұл – ұрпақтан ұрпаққа жалғасып келе жатқан қоршаған орта мен табиғатты бағалау мен көркем сипаттау принциптері. Бұл – халықтың ойлау жүйесімен эстетикалық талғамымен үндес бейнелеу бояулары» [5, 232 б.].

Экран өнерінде фольклорлық дәстүр кинематографтың бүкіл жанрлары мен түрлерін қамтиды. Экранды-фольклорлық, экранды-әдеби байланыстарды зерттеушілер ғасырлар тұңғығына бойлайды. Себебі кинематограф тотальды

синтетикалық өнер, яғни ежелгі өнердің түрлі көріністері, қазіргі киноның көркемдік табиғатын қалыптастыратын – әдебиет, театр, цирк, бейнелеу өнері, хореография, музыка, – генетикалық тұрғыдан фольклормен байланысып тұр.

Киноның алғашқы теоретигі Риччото Канудо өзінің «Жеті өнер манифесті» («Манифест семи искусств», 1911) еңбегінде былай жазған: «Біз Киноны қажетсінеміз, себебі, күллі өнер атаулы талпынған тоталды кино қалыптастыруға әуеспіз» [6, 22 б.].

Танымал ғалым-фольклорист В.Е. Гусев мынадай ой тастайды: «Генетикалық тұрғыдан фольклорға әдебиет қана емес, өнердің кейбір түрлері жақын. Осы тұрғыдан алғанда фольклорды «алғашқы элемент» немесе түрлі өнер бастауы деуге болады» [7, 88 б.].

Қазақ ұлттық киносының бастауында әйгілі жазушылар тұрды. Олардың әдеби шығармалары, пьесалары мен сценарийлерінің негізінде алғашқы фильмдер түсірілді. Мысалы, қазақ киносының шаңырағын көтерген Шәкен Аймановтың тұңғыш режиссерлік жұмысы «Махаббат туралы дастан» – «Қозы-Көрпеш-Баян сұлу» спектаклінің кино нұсқасы. Бұл жайлы Ш. Аймановтың өзі былай дейді: «Әуелде фильм-спектакль ретінде ойластырдық. Халық аузындағы «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» эпосына жазылған пьеса соның негізіне алынды. Пьеса кейіпкері кедей бозбала Қозы-Көрпеш пен байдың қызы Баян, бірін-бірі ұнатып, қоршаған ортамен, қоғаммен күреске түседі. Олар өздерінің махаббатын қорғап, көз жұмды. Ғашықтар, қазақтың Ромеосы мен Джульеттасы, халық эпосының сүйікті бейнесі. Бұл трагедияның кино нұсқасын шығаруымының бірнеше себебі болды. Біріншіден, қайта құрылған студия жұмысына қазақ көрерменінің назарын аудару керек еді, ал «Қозы-Көрпеш-Баян сұлу» әйгілі болғандықтан, жарнаманы қажет етпейтін. Екіншіден, менің де, әріптестерімнің де кинематографиялық тәжірибеміз болмағандықтан, спектакльді таспаға көшірудің еш қиындығы болмас деп түйдік. Сахнадағы көріністі ұлан-байтақ даламызға көшірсек болғаны... Үшіншіден, ең бастысы – қазақ кино өнері Бүкілодақтық экранға шығуы тиіс, ал ол үшін танымал поэтикалық халық аңызынан артық материал болуы мүмкін бе?!» [8, 303 б.].

Қазақ киносының классикасы ұлттық фольклорды және кәсіби әдебиетті экрандаумен әйгілі. 1960 жылдардың соңы мен 1970 жылдары М. Әуезовтің шығармалары бойынша «Қараш-қараш оқиғасы», «Көксерек», «Қыз Жібек» жырының желісімен «Қыз Жібек», Ә. Нұрпейісовтің романы бойынша «Қан мен тер», 1980 жылдары Ә. Әлімжанов романының желісімен «Жаушы», І. Жансүгіров поэмасының желісімен «Құлагер», М. Симашконың «Жусан» повесінің желісімен «Бейбарыс сұлтан», т.б. фильмдері түсірілді.

Қазақ киносының әдебиет шығармаларына назар аударуы еліміз Тәуелсіздік алғаннан кейінгі кезеңде де бәсеңдемеді. Мысалы, 1990 жылдары С. Жүнісовтің «Аманай мен Заманай» романының желісімен «Заман-ай», 2000 жылдары М. Жұмабаевтың «Шолпанның күнәсі» әңгімесінің желісімен «Күнә», Ә. Кекілбаевтың «Күйші» әңгімесінің желісімен «Кек» секілді тағы да басқа көптеген фильмдер түсіріліп, экранға шықты.

Бір сөзбен айтқанда, қазақтың экран драматургиясы ұлттық фольклор мен әдебиеттен қол үзген жоқ. Қазақ кинодраматургиясының зерттеушісі К. Смайылов «Қазақ кинодраматургиясының қалыптасуы» очеркінде сол

заманда кең таралған кеңестік кинодраматургияның даму үлгісін былай деп мысалға келтіреді: «Барлық ұлттық кинодраматургия өз дамуында үш кезеңнен өтті. Бірінші кезең – ұлттық тақырыпқа арналған алғашқы сценарийлерді дайындауға орыстың кәсіпқой сценаристерінің қатысуы. Бұл, негізінен, революцияға дейінгі және одан кейінгі шақ. Екінші кезең – жергілікті жазушылар мен кинодраматургтердің келуі, шығармаларының экрандалуы; бұл, 30-шы жылдардың басы мен 40-шы жылдар. Үшінші кезең – ұлттық кинодраматургтердің толысқан шағы – 50-ші жылдар, кәсіпқой кинодраматургтер пайда болған кез» [2, 180 б.]. Дегенмен бұл тұжырым Б.Р. Нөгербектің «Қазақ көркемсуретті киносындағы экранды-фольклорлық дәстүр» («Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино») монографиясында сынға алынған. Кинотанушы былай дейді: «Аталған факторлардың (фильм тақырыбы, өндірістік база және ұлттық кадрлар) сәйкес келу, үйлесу кезеңі нағыз кино үдерісінің басталуына қолайлы жағдайлар туғызатын, «тұңғыш фильмнің», кеңірек ұғымда алсақ, Қазақстанның ұлттық кинематографиясының пайда болғанын растайтын нақты объективті-субъективті тарихи факт болып табылады деп ойлаймыз. Жоғарыда айтылғандарды ескерсек, кинорежиссура тұрғысынан қазақ ұлттық киносының пайда болуын ресейлік кинематографистер түсірген «Бүлік» (1928), «Түркісіб» (1929), «Дала әндері» (1930), «Амангелді» (1938) немесе «Абай әндері» (1945) кинотуындыларымен байланыстырмай, 1953 жылы Алматы киностудиясында Шәкен Айманов қоюшы-режиссер ретінде түсірген қарапайым режиссерлік дебюттен бастаған орынды. Біздің ойымызша, осы көркемсуретті қарапайым фильм-спектакль қазақтың ұлттық кинорежиссурасы мен Қазақстанның көркемсуретті кинематографиясының бастау бұлағы» [3, 68 б.].

1960-1970 жылдардағы қазақ кинодраматургиясына ерекше назар аударған ләзім. Кинодраматургияға жас дарынды жазушылар Олжас Сүлейменов, Әкім Тарази, Қалихан Ысқақовтардың, т.б. келуі ұлттық кинорежиссура мен кинематографты жаңа деңгейге көтерді. Мәжит Бегалиннің «Тұлпардың ізі» (сценарий авторы Әкім Тарази), «Қилы кезең» (сценарийдің экрандық үлгісінің авторы Олжас Сүлейменов), Шәкен Аймановтың «Атамекен» (сценарий авторы Олжас Сүлейменов) фильмдері ұлттық кинематографтың талай жылғы даму жолын нұсқап берді. Сценарийдің тың түрін, жаңа кейіпкерді іздеп, ескі сюжеттік желіні өзге тартысты мазмұнмен толтыру, революция тақырыбын философиялық тұрғыдан ой елегінен өткізу Қайта құру мен Жариялылық тұсында жаңарған қазақ кинематографының пайда болуына сеп болғаны анық.

1960-1970 жылдары қазақ кинодраматургиясында драма, психологиялық драма, лирикалық кино жанрлары кең дамыды. Символика, астарлы ой, баяндаудың баяу ырғағы сияқты көркемдік тәсілдер жиі қолданылды. Бұл режиссер мен сценаристің бірлескен шығармашылық ізденісінің нәтижесі болды.

Қорыта айтқанда, 1960-1970 жылдардағы қазақ кинодраматургиясы ұлттық кино өнерінің алтын қорын қалыптастырған кезең ретінде бағаланады. Бұл дәуірде жазылған сценарийлер қазақ қоғамының рухани болмысын, адам тағдырын терең әрі шынайы бейнелей алды. Аталған кезеңнің кинодраматур-

гиясы кейінгі ұрпаққа көркемдік дәстүр мен кәсіби үлгі болып қалды. Осы жылдары жарыққа шыққан фильмдер қазақ киносының алтын қорынан орын алды.

Әдебиеттер:

1. Сиранов К. Киноискусство Советского Казахстана. – Алма-Ата: Казахстан, 1966. – 399 с.
2. Смаилов К. Становление казахской кинодраматургии // Очерки истории казахского кино. – Алма-Ата: Наука, 1980. – 270 с.
3. Ногербек Б. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN, 2008. – 375 с.
4. Кино Казахстана. Киносправочник / Составитель Т.К. Смаилова. – Алматы: Жибек жолы, 2000. – 394 с.
5. Ауэзов М.О. Особенности развития литератур социалистических наций
6. / Собр. соч. в 20-ти томах. – Т. 19. – Алматы: Жазушы, 1985. – 494 с.
7. Канудо Р. Манифест семи искусств // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911-1913 гг. – Москва: Искусство. 1988. – 314 с.
8. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. – Ленинград: Наука, 1967. – 319 с.
9. Айманов Ш.К. О себе, о своем творчестве / Топжарған. Ш. Аймановтың 100 жылдығына арналған жинақ / Құраст. Т. Смаилова. – Алматы: Паритет, 2014. – 398 с.

Sagyndyk Nazgul,

Mukusheva Nazira

FILMS BASED ON EPIC POEMS AND FOLK LEGENDS ARE AN IMPORTANT TOOL FOR CONVEYING THE NATIONAL IDEA

Сағындық Н.,

Мұқышева Н.Р., өнертану кандидаты, профессор

ЖЫР-ДАСТАНДАР НЕГІЗІНДЕ ТҮСІРІЛГЕН ФИЛЬМДЕР – ҰЛТТЫҚ ИДЕЯНЫ ЖЕТКІЗУДІҢ МАҢЫЗДЫ ҚҰРАЛЫ

Жыр-дастандар – қазақ халқының рухани кодын, ұлттық мінезін, өмірлік философиясын жинақтаған кешенді мәдени құбылыс. Ал кино өнері – осы рухани мұраны заманауи формада қайта ұсынып, көрермен санасына жаңа интерпретациямен жеткізетін көркемдік құрал. Қазақ киносы ХХ ғасырдың ортасынан бастап эпикалық дүниетанымға, батырлық жырлары мен лиро-эпикалық дастандарға жиі назар аударып келе жатқанын ескерсек, бұл тақырыптың теориялық қана емес, практикалық маңызы да зор екеніне көзіміз жетеді.

Жыр-дастандарда көрініс тапқан батырлық, махаббат, ерлік, рухани тазалық, әділеттілік секілді идеялар кино тіліне табиғи түрде еніп, ұлттық фильмдердің драматургиялық құрылымын қалыптастыруда шешуші рөл атқарады. «Қыз Жібек», «Батыр Баян», «Махамбет» сияқты фильмдерде жыр-дастандар сюжетінің негізгі желісі сақтала отырып, киноның заңдылықтарына сәйкес жаңа көркемдік шешім ұсынылады. Бұл процесс бір жағынан дәстүрлі мәдениеттің жаңа медиалық ортада қайта жандануына

ықпал етсе, екінші жағынан қазақ киносының өзіндік ерекшелігі бар тың көркемдік бағытын айқындауға мүмкіндік береді. Жыр-дастан поэтикасының кинодраматургиядағы қызметін анықтауда ұлттық кино эстетикасын, көркемдік стилін, кейіпкерлер жүйесі мен оқиға динамикасын талдау өте маңызды. Қазіргі әлемдік кино саласындағы тенденциялар ұлттық тамырдан алыстамау, мәдени кодты жаңғырту, дәстүр мен модерн синтезін табу мәселесіне үлкен назар аударуда. Қазақ киносының да бұл бағытта өзіндік орны бар. Жыр-дастандарға сүйенген фильмдер ұлттық болмысты эстетикалық деңгейде танытуымен ғана емес, тарихи жадты сақтаушы медиалық құрал ретінде де ерекшеленеді. Сондықтан эпостық мұраның кинематографтағы драматургиялық мүмкіндіктерін ашу – жалпы ұлттық өнер мен мәдениеттегі процестерді тереңірек түсінуге мүмкіндік береді.

Кинематография үдерісін талдау арқылы эпостық дәстүрдің экрандағы көрінісі, кейіпкерлердің психологиясы, тартыстың дамуы, ұлттық идеяның берілу жолдары жан-жақты айқындалады. Сонымен қатар зерттеу нәтижелері қазіргі қазақ киносының көркемдік бағыттарын саралауға, эпикалық туындыларға негізделген фильмдердің мәдени және идеологиялық ықпалын бағалауға мүмкіндік береді.

Қазақ көркемсуретті фильмдеріндегі жыр-дастандардың драматургиялық маңызы ұлттық кино өнерінің қалыптасу және даму тарихымен тікелей байланысты. Қазақ эпосы – ғасырлар бойы қалыптасқан поэтикалық жүйе, ұлттық ойлау формасы, халықтың эстетикалық санасын бейнелейтін рухани қазына. Сондықтан кинематографтың алғашқы кезеңдерінен бастап-ақ режиссерлер эпостық мұраның көркемдік қуатын фильм драматургиясын байыту үшін белсенді қолданды. Эпостың құрылымдық ерекшеліктері, батыр бейнесінің идеяландырылуы, махаббат пен ерлік тақырыптарының синтезі кинодраматургияда табиғи түрде үйлесіп, фильмдердің идеялық-композициялық тұтастығын қалыптастыруда жетекші рөл атқарды.

Режиссер Сұлтан Қожықовтың қазақ киносының «алтын қорына» енген «Қыз Жібек» (1970) фильмі – жыр-дастанның кино тіліне көшірілуінің ең көрнекті үлгілерінің бірі. «Жылдар өткен сайын құндылығы артып отырған бұл фильмнің ерекшелігі оның ұлттық мазмұн тереңдігінде деп бағалау керек. Ал бұл тереңдік кино тілінің сипатымен келетін бірқатар суреттеу әдістері арқылы қамтамасыз етілген», - дейді кинотанушы Гүлжан Наурызбекова [1, 182 б.]. Фильмде эпикалық баяндау мен кинематографиялық шешімдердің үндесуі арқылы лиро-эпостың негізгі драматургиялық желісі сақталған. Төлеген мен Жібектің бір-біріне деген сүйіспеншілігі, Бекежанның қас-қағым сәтте көрінетін трагедиялық табиғаты, авторлық поэтика мен ұлттық әуеннің үйлесуі эпостық мазмұнды көрерменге жаңа эстетикалық деңгейде ұсынды. «Фольклорлық шығарма желісімен түсірілген кинотуындылардың аса терең де астарлы мазмұнына ұлттық санасіз ерекшеліктеріне орай тарихи деректерден хабары бар көрермен ғана бойлай алады. Салт-дәстүр – сананың көрінісі. Халық ауыз әдебиетінің шұрайлы үлгілері арқылы көркемдік қасиетін сақтаған эпостық жырлардың экрандық шығарма арқылы қайта жандануы «Қыз Жібек» фильмі арқылы дәлелденді» [1, 185 б.]. Жырдағы баяндау кеңістігі кино тілінде бейнелі кадрлар, түс реңктері, музыкалық партитура, монтаж ырғағы арқылы қайта

құрылып, фильмнің драматургиялық динамикасын күшейтті. Сонымен қатар жыр-дастандардың поэтикалық тілі фильмдердің стилистикалық ерекшелігін айқындауда үлкен рөл атқарады. «Поэтикалық формулалар, халықтық сөз орамдары, нақыл сөздер фильмдердегі диалогтарға енгізіліп, ұлттық сөйлеу мәдениетін экранда сақтауға мүмкіндік береді» [2, 51 б.]. «Қыз Жібек» фильміндегі ақын-билер бейнесі эпостық поэтиканың қалыбын бұзбай, көркем фильмге ұлттық бояу береді.

Режиссер, продюсер Сламбек Тәуекел қазақтың ұлы ақыны Мағжан Жұмабаевтың «Батыр Баян» дастаны негізінде 1993 жылы «Батыр Баян» атты алғашқы көркемсуретті фильмін түсірді. Батырлық жыр-дастан негізінде түсірілген фильмнің эстетикалық мән-мағынасын талдауда, М. Жұмабаевтың «Батыр Баян» жыры туралы жазылған зерттеу жұмыстарына үңілдік. «Мағжанның поэмаларының шоқтығы биігі – «Батыр Баян» поэмасы. Негізгі идеясы – отаншылдық, елін сүю және «жатқа ұрпақ берменіз!» деген бабалар өсиеті.

Жорыққа қу қалмаққа жүрдім неге?

Тобына көк бөрідей кірдім неге?

Тәтті бал, балауса тал жас сұлуды

Садақтан жүрегінен тартып кетпей,

Жыландай бауырыма сап келдім неге? – деп зарланады, Батыр Баян қызғаныш пен ашудан өз бауыры Ноянды өлтіріп алған соң. Ал шығарманың басты мұраты, сезімшілдік жастық махаббатты дәріптеуден аулақ, ол жанып тұрған шоқтай ыстық патриоттық сезімін ояту» [3, 102 б.]. Батыр Баянның інісінің бөтен елге аттанғаны Отанын сатқанмен теңестіріледі. Кейіпкердің бұл ішкі жан тебіренісі фильмде төмендегі жыр шумақтары арқылы беріледі:

Жоқ, әлде, жоқ, жоқ... өлтірдім бе?

Інімді алты алаштың намысы үшін?!

Інісі Ер Баянның жасық Ноян

Атадан азып туған дер болар ма?

Құп болса бір қыз үшін балдырғаны,

Алашқа бұдан да ауыр шер болар ма?

Осылайша, эпостық шығармаларда көрініс тапқан ерлік, намыс, адалдық, отансүйгіштік сияқты құндылықтар кинода жаңа драматургиялық формада көрініп, тарихи жадты жаңғыртудың медиалық тәсіліне айналды. Осы арқылы фильмдер тек өнер туындысы ғана емес, мәдени-идеологиялық феномен ретінде қалыптасты.

Сламбек Тәуекелдің тағы бір «Махамбет» атты фильмі де нақты тарихи кезеңге негізделген тың дүние. Тарихи-биографиялық (екі сериялы) «Махамбет» көркемсуретті фильмінің драмалық тартысы отаршыл озбырлық, әлеуметтік ортада өріс алған әділетсіздіктер, тұлғалар арасындағы қайшылықтар арқылы беріліп, хас батырлық пен ақиық ақындық тағдырдың бұлғақты, бұралаң жолын көрсетеді. Фильмде халық қолбасшысы Исатай, ақын әрі батыр Махамбет және саяси қайраткер Жәңгір хан арасындағы достықтың дұшпандыққа ұласып, соңы қан төгіспен аяқталғаны көрсетіледі. Сонымен бірге басты кейіпкер Махамбеттің бейнесі арқылы қазақ халқының тұрмыс тіршілігі мен материалдық жағдайынан хабардар боламыз. Махамбет – халықтың дана ақыны, еліне қорған болған батыры. Фильмде Жәңгір

ханның озбыр саясатының кесірінен халықтың ашаршылыққа ұшырап, салық төлеудің зардаптарын шеккенін көреміз. Жәңгірдің Махамбет пен Исатайға деген көңілі ақ, елдің іргесін түзеу секілді мақсаты айқын, талабы зор көрінгенімен, іштей сан құбылады.

Фильмде Исатайдың жаралануы «аттың ақсап жерге құлауымен теңестірілсе, Махамбеттің өкініші мен ашу-ызасы «Мұнар күн» әні арқылы көрсетіледі. Жәңгірдің алдына келген ат үстінде отырған Махамбеттің:

«Хан емессің қасқырсың,
Қас албасты басқырсың.
Достарың келіп табалап,
Дұшпаның сені басқа ұрсын!
Хан емессің ылаңсың,
қара шұбар жылансың.
Хан емессің аярсың,

айыр құйрық шаянсың!» - деген сөздері Жәңгірді жерге қаратады. Бұл жерде де Махамбет Өтемісұлының жыр шумақтарының фильмге терең мазмұн беріп тұрғанын байқаймыз. «Жыр-дастандарда көрініс тапқан ұлттық идеялар – ел бірлігі, ерлік рухы, отансүйгіштік, моральдық тазалық – фильмдерде жаңа формада қайта жанданып, қазіргі көрерменге тәлімдік мәнімен жетеді» [4, 207 б.]. Бұл құбылыс қазақ киносының тәрбиелік, әлеуметтік және рухани ықпалын арттырады. Демек жыр-дастандардың кинодағы драматургиялық рөлі тек көркемдік функциямен шектелмей, ұлттық болмысты сақтаудың медиалық құралы қызметін де атқарады.

Сондай-ақ, көркем фильм сол кездегі саяси мәселелер шеңберінде қалмай, Махамбет пен Аяғаным сұлудың шынайы да, қайғылы махаббаты туралы сыр шертіп, елдің салт-дәстүріне тән түрлі ғұрыптық бояуларды молынан суреттейді. Қазақ елінің батыры, күйші-ақыны Махамбеттің бейнесін экранға әкелу оңай емес екені анық. «Махамбет» – 1836-1838 жылдардағы Махамбет пен Исатай бастаған билікке қарсы тарихи көтерілістер жайлы түсірілген алғашқы фильмдердің бірі. Фильмде жыр-дастан драматургиясын кино тілінде жаңғыртудың түрлі тәсілдері көрініс тапты. Батыр бейнесінің көркем моделін жасау барысында режиссер эпикалық стереотиптерді сақтай отырып, заманауи кейіпкерлер психологиясын қоса дамытты. Кейіпкерлердің эмоциялық спектрі кеңейді, қарама-қайшылыққа толы ішкі тартысы тереңдей түсті, бұл өз кезегінде кейіпкер бейнесін көрерменге жаңаша қабылдауға мүмкіндік берді. Эпикалық кеңістік – жорық, шайқас, дала пейзаждары – фильмнің визуалдық поэтикасында ерекше орын алды. Табиғаттың кең тынысы, ұлттық болмысқа тән хроматикалық палитра драматургиялық сезімді күшейтетін элементтер ретінде пайдаланылды.

Жыр-дастандардың фильм драматургиясындағы басты қызметтерінің бірі – тартысты (конфликт) құру. «Батыр Баянда» ел қорғау тақырыбы, «Қыз Жібекте» махаббат пен кек арасындағы қарама-қайшылық, «Махамбетте» зұлымдыққа қарсы күрес драмалық желіні тереңдетіп, сюжет дамуының логикасын анықтайды. Жыр-дастандардағы оқиға желісі кино тіліне бейімделгенде тартыс (конфликт) композицияның негізгі тірегіне айналып, кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынасты шиеленістіретін драматургиялық

қызметін атқарады. Осы орайда жыр-дастандар негізінде түсірілген фильмдер ұлттық идеяны жеткізудің маңызды құралы деуге толықтай негіз бар.

Қорыта айтқанда, жыр-дастандар қазақ көркемсуретті фильмдерінің драматургиялық құрылымын байытатын, көркемдік идеяны тереңдететін, ұлттық болмысты танытатын іргелі әрі әмбебап негіз болып отыр. Эпикалық дәстүр мен кино тілінің үйлесуі қазақ киноөнерінің өзіндік эстетикалық әлемін қалыптастыруға ықпал етіп, ұлттық киноның әлемдік кеңістікте даралануына жол ашты.

Қазақ көркемсуретті фильмдеріндегі жыр-дастандардың драматургиялық маңызы – ұлттық кино өнерінің көркемдік, идеялық және мәдени болмысын айқындайтын күрделі әрі кешенді құбылыс. Жыр-дастандар – ғасырлар бойы халқымыздың дүниетанымын, арман-мұратын, адамгершілік құндылықтарын жинақтаған бірегей эпикалық мұра. Бұл мұраның кинематографияға енуі ұлттық киноның табиғи логикалық жалғасы ретінде қалыптасып, фильмдердің көркемдік әлемін жаңа деңгейге көтерді. Жыр-дастандар дәстүрі мен кино тілінің тоғысуы ұлттық өнердегі синтездік процестің көрінісі ғана емес, ұлттық рухани кодтың заманауи медиакеңістікте қайта жаңғыруының көркем формасы ретінде танылды. «Қыз Жібек», «Батыр Баян», «Махамбет» сияқты фильмдер жыр-дастандардың тек сюжет, кейіпкерлер бейнесі тұрғысынан ғана емес, тақырыбы мен идеясының ашылуында драматургиялық маңызы зор екенін дәлелдейді. Бұл фильмдерде жыр-дастандардың негізгі поэтикалық элементтері өзгере отырып, кино заңдылықтарына бейімделді. Сонымен қатар эпикалық кеңістік визуалдық тілмен қайта құрылып, ұлттық киноға тән эстетикалық реңк, ерекше көркемдік ырғақ және эмоционалдық қуат қалыптасты. Дәл осы ерекшеліктері қазақ киносының өзіндік стилін айқындауға ықпал етті.

Жыр-дастандар кино драматургиясында ең алдымен сюжеттік негіз қызметін атқарады. Ол шығармалардағы ерлік, махаббат, кек, ел қорғау, әділет үшін күрес мотивтері кинематограф үшін дайын драматургиялық материал екені анық. Бірақ кинода бұл элементтер тек қайталанып қоймайды, режиссерлік интерпретация, сценаристік шешімдер арқылы жаңа мәнге ие болып, көрерменге жыр-дастандарды жаңаша қабылдау мүмкіндігін ұсынады. Сонымен қатар эпикалық кейіпкерлердің мінездік ерекшеліктерін экран бейнесінің психологиялық табиғатымен үйлестіру ұлттық кино ғылымы үшін маңызды бағыттардың біріне айналды.

Зерттеу барысында анықталған тағы бір маңызды тұжырым – жыр-дастандардың кинематографияға көшірілуі ұлттық мәдениеттің заман талабына бейімделуін қамтамасыз ететін тиімді механизм екендігі. Кино режиссерлері эпикалық материалды пайдалана отырып, оны заманауи көрермен психологиясына сәйкестендіреді, жаңа мағыналық екпін жасайды, визуалдық кодтарды жаңартады. Осылайша дәстүрлі жыр мәдениеті экран өнерінде жаңаша мәнге ие болып, мәдени сабақтастық үдерісін сақтайды. Қазақ көркемсуретті фильмдеріндегі жыр-дастандардың драматургиялық маңызы – ұлттық кино эстетикасын байытатын, көркемдік пен идеялық тереңдікті қамтамасыз ететін, тарихи жад пен ұлттық рухты жаңғыртатын маңызды көркемдік құбылыс. Эпикалық мұра мен кинематографтың синтезі

қазақ киносының шығармашылық әлеуетін күшейтіп, қазақ халқының рухани болмысын әлемдік деңгейде танытуға зор үлес қосып келеді.

Әдебиеттер:

1. Нөгербек Б.Р., Наурызбекова Г.К., Мұқышева Н.Р. Қазақ киносының тарихы. Оқулық. – Алматы: Издат Маркет, 2005. – 289 б.
2. Қоңыратбаев Ә. Қазақ эпосы және түркология. – Алматы: Ғылым, 1987. – 368 б.
3. Мағжан әлемі: әдеби зерттеулер / Құраст.: Ж. Сүлейменов. – Алматы: Асыл кітап, 2009. – 496 б.
4. Негимов С. Ақын-жыраулар поэзиясы: Генезис. Стилистика. Поэтика. – Алматы: Ғылым, 2001. – 280 б.

Duisengaziyev Bakytzhan, Tapenov Daulet
**PROFESSIONAL MUSICIANS OF THE AKMOLA REGION:
A REVIEW OF KUISHI-COMPOSERS**

Дүйсенғазиев Б.Б.,

Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері

Тাপенов Д.Т., философия докторы (PhD)

**АҚМОЛА ӨҢІРІНІҢ КӘСІБИ МУЗЫКА МАЙТАЛМАНДАРЫ:
КҮЙШІ-КОМПОЗИТОРЛАРЫНА ШОЛУ**

Еліміздің қай өлкесін алсақта, ұлттық өнермен білім және ғылымның айтулы өкілдерін дүниеге әкелген құнарлы топырақты алқаптары бар. Мысалға алатын болсақ, Павлодардың Баянаулы, Алматы облысының Нарынқолы мен Жамбыл ауданы, Семейдің Жидебайы, қазіргі Қостанай облысының Торғай даласы, Қарағандының Қарқаралы сияқты ауданы және т.с. жерлері бар. Қорғалжын өңірі де Ақмола облысының сондай өңірі десек, артық айтқанымыз емес. Оның дәлелі айтыскер ақын Құлтуманы айтпағанның өзінде кешегі әншілер Мәриям Жагорқызы, Үлебай Анетұлы, кеңестік кезеңнің тамаша өнер тарландары: әншілер Қосымжан Бабақов, Рабиға Есімжанованың есімдерін еске алсақ та жетіп жатыр. Жалпы Ақмола өңірінде соның ішінде Қорғалжын жерінде әншілік өнермен қатар күйшілік өнерде заманында өзінше дамыды десек, артық айтқанымыз болмас. Атап айтсақ: қобызшы Дәулет Мықтыбаев, күйші-композитор Кенжебек Күмісбеков, педагог-ұстаз Сайлау Боранбайұлы. Бүгінгі тоқталатын тақырыбызда осы өнерпаздардың ғұмырнамасы мен шығармашылығына шолу болмақ.

Мақаламыздың беташарын тарих ғылымдарының докторы, профессор Марат Әбсемет ағамыздың «Егемен Қазақстан» газетіне берген «Қобызды тірілткен тұлға» атты мақаласында [2]:

«Ақмола өңірі, Қорғалжын жері – ХХ ғасырдың басында Алаш азаматтарының бас қосқан жері болды. «Бұл өңір – Түркістан автономиясын құрысқан Мұстафа Шоқаймен бірге «Бірлік туы» газетін шығарысқан Алаш қайраткері Хайретдин Болғанбайдың ауылы. Көнекөз қариялардың айтуы бойынша Қорғалжын басында Міржақып Дулатұлының басқаруымен бірнеше Алаш басқосуы өтті деседі. Жиынға Мағжан Жұмабай, Мырзағазы Есболұлы, Асхат Сейдалин, Ахмет Бірімжанұлы, Кәрім Тоқтабаев, Сейдәзім Қадырбайұлы, Телжан Шонанұлы, Сейілбек Жанайдарұлы, Сыздық Мешінбайұлы, Қосымжан Бабақұлы сынды тұлғалар болыпты.»- деп жазады [2].

Сонымен қатар ғалым ағамыз: «Алаш зиялылары Хайретдин Болғанбайдың туысы Әулік бидің үйіне түстенеді. Мал шалынып, ауыл ақсақалдары мен өнерпаздары жиналады. Әсіресе Ақмоламен Атбасардан келген әнші-күйшілер өз өнерімен халықты тәнті еткен. Сол жиында Дәулет

Мыктыбаевтың әкесі Әуіптің Қойлыбайдың қобызы туралы тебіреніп айтқан әңгімесінен кейін, әсер алған Мағжан ақын өзінің «Қойлыбайдың қобызы» атты поэмасын жазған.»- деп Мағжан ақынның шығармашылығымен қатар Дәулет Мыктыбаевтың әкесі Әуіп ақсақалдың әңгімесінің поэмаға арқау болғанына тоқталып өткен. [2]

Және де Жақаң – Міржақып Дулатұлының Дәулет Мыктыбаевқа арнап жазған батасында ел ақсақалдарының аузынан жазып алып, мақаласына қосқаны бізді қуантады.

«Қорғалжындағы Алаш азаматтарымен болған кездесуден кейін, қонақтар 15 жасар Дәулетті Атбасарға дейін өздерімен бірге ертіп, Алаштың тұлғаларына қызмет көрсетеді. Дәулет Әуіпқұлына риза болған Міржақып Дулатұлы алғыс ретінде мына өлең шумақтарын арнап, батасын бергені туралы»:

«Талай елді аралап,
Талай жерді саралап,
Біз келеміз бұл күнде,
Елге үлгі шашқандай,
Дұшпанның көңілін басқандай,
Айбарлы едік ол күнде.
Толықсыған заманға,
Қаратылған амалға,
Елден ауып көшкен соң,
Ұшырап сапар шеккен соң,
Не демес көк ми надандар?
Серпіліп тұман ашылар,
Қамыққан көңіл басылар,
Бейнетті қанша көрсемде,
Іздеймін жолын Алаштың,
Дұшпанменен таластым.

Бермейміз елді қорлыққа,
Көнбейміз бекер зорлыққа,
Соны көктеу түрі бар.
Шырағым Дәулет, сен-дағы,
Біздің жолға ер-дағы,
Талаптың мін тұлпарын.
Саған болсын бұл нұсқа,
Бұл нұсқаны берік ұста,
Алғырдан туған сұңқарым.
Түзелмес заман жайланып,
Басқа дәурен айналып,
Сонда бізге ерерсің,
Не қызықты көрерсің,
Кешеден бері қызмет,
Еткеніне рақымет,
Қайырлы болсын талабың!»

Қорғалжынның тағы бір талантты тумасы Кенжебек Күмісбеков өзінің өнер дейтін киелі жолға түсуіне себепкер болған дәулескер күйші, қобызшы Дәулет Мыктыбаевтың орындаған шығармаларымен қатар әнші Рабиға Есімжанова екенін айта келіп, көзі тірісінде:

«Рабиға Есімжанова маған туыс болып келеді. Бір елдің адамымыз. Мен Рабиға апаға еліктеп әнші болуды армандағанмын. Бұл кісі Ақмола облысы Қорғалжын ауданынан еді. Атақты Бабақтың балалары Қосымжан, Есімжан, Досымжан, Сейітжан, Есімжаннан Рабиға. Сондай-ақ Бабақтың Гүлжәмила, Бижан, Бағира, Қанипа деген қыздары да өнерлі болыпты.

Рабиға – Есімжанның тұңғыш қызы. Міне, бұл кісілер қазақ әнінің эталоны десе де болғандай. Кезінде Қосымжан Бабақовты Ахмет Жұбанов «Қазақ әнінің энциклопедиясы» деп бекер айтпаған. Өйткені Қосымжанның ән салуында Ақан сері мен Біржан салдың, Жаяу Мұса мен Үкілі Ыбырайдың ән орындаушылық шеберлігі бар.» – деп еске алған екен композитор ағамыз.

Құнарлы Қорғалжын топырағынан нәр алып, сол елдің ақындары мен әншілерінің әңгімесін естіп, Қосымжан Бабақов сынды ән сырын білетін, көкірегі ояу ақсақалдың әнін тыңдап, батасын алған, бір жағынан аталас болып келетін жас дарын, халқымызға көркем шығармаларымен күй-

поэмасымен, тамаша әндерімен белгілі болған Қазақстанның халық әртісі, Мемлекеттік сыйлықтың иегері, профессор Кенжебек Күмісбеков жайлы интернет желісінен, газет-журнал беттерінен іздесең де көп мағлұмат таба алмайсың.

Бәрі бетінен қалқып қана «иә, ондай композитор болған, мынандай шығармалары бар» деп айта салады. Ал енді хас шебердің жанына үңіліп, ол кісінің өткен өмірін, өнерге келуі жайлы егжей-тегжейлі сырын ашатын адам табыла ма?

Белгілі журналист «Қазақ радиосының» ардагері Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Қазақстан Журналистер одағының лауреаты Алтын Иманбаева ханымның Әдебиет порталында жариялаған «Мөлдір әлем иесі» атты Кенжебек Күмісбековке арнаған мақаласында [3]:

«Өзіміз Қазақ радиосының әуе толқынынан шығармаларын тоқтаусыз тыңдаған, халқымыздың сүйікті композиторы Кенжебек Күмісбеков жайлы кейінгі жастар біле ме? Кеткен соң көңілден кетіп, торқалы тойлары атаусыз қалып жатқан қаншама өнерге еңбегі сіңген дарындар бар. Олар жайлы кімдер мәселе қозғамақ?

Міне, шығармаларынан жусанның иісі, даланың саумал самалы, көгөрай шалғын жазира дала мен ақ қайыңды өлкенің сұлу табиғаты, бабалар үнімен ата-ананың тәрбиесі, өмірге, елге, жерге, халқымыздың тарихына деген махаббаты сезіліп тұратын Кенжебек Күмісбековтың шығармалары қандай әсерлі еді...» деп тоқталады.

Біз сөз еткелі отырған Кенжебек ағамыздың болмысын ашып, халқымызға жеткізу жайында егжей-тежейлі баяндап береді:

«Кенжебек Күмісбеков 1927 жылы 23 ақпанда Ақмола облысы, Қорғалжың ауданы, Құмкөл ауылында дүниеге келген. Кенжебекке киелі өнер ана сүтімен, әке қанымен бойына дарыған екен. Ол кісінің әкесі де, анасы да дарынды адамдар болған. Әнші, домбырашы болған. Әкесі ерте көз жұмған соң анасы екінші рет Илияс Әубәкіров деген азаматқа күйеуге шығыпты. Өгей әкесі де әнді шебер орындайтын жан екен. Заманында Үкілі Ыбырай, Жарылғапберді, Балуан Шолақ, Ғазиздермен бірге Қоянды жәрмеңкесінде өнер жарыстырған сол өңірге белгілі жан екен. Илияс халықтың ән-күйін жетік білген, серілік құрған жан еді. Кенжебек екінші әкесінен өнерді көп үйренді. 1934 жылы Алматыда өткен өнер байқауында күй сайысынан Дина Нұрпейісовадан кейін екінші орын алған да осы кісі еді. Құлағында жатталып қалған небір ән-күйлер, елдегі әнші-күйшілер Қосымжан Бабақов. Рабиға Есімжанова және т.б.» [3] деп Кенжебек ағамыздың өскен ортасы туралы ақпаратпен бөліскен.

Және де заманында Кенжебек ағамыздың дауысының да жақсы болған, Алматы консерваториясына алғаш келгенінде әнші болсам деген үмітін, арманында жазады [3]:

«Консерваторияның сол уақыттағы деканы болған академик Ахмет Жұбанов: «Сен менің іздеп жүрген балам екенсің» деп оқуға түсірген. Қысқа жіп күрмеуге жетпей жатқан кез болса керек, Кенжебек анасы ауылда жалғыз болған соң елге кетіп қалып, сол жерден оны әскерге алып кетеді. Әскерде Өскемендегі Бұқтырма электростанциясын салуға жібереді. Сонда жүріп, қара

суықта жұмыс істеп, өкпесіне суық тигізіп алады. Ауруына қарамай Ахмет Жұбанов Кенжебекті іздестіріп, әскерден босатып алып, қайта консерваторияға оқуға алдыртады.

Кенжебек атамыздың композиторлыққа қалай бет бұрғаны жөнінде: «Бірде композитор Мұқан Төлебаевқа Абайдың сөзіне жазылған «Қалқамай мен үндемей жүремін көп» атты тырнақалды романсын тыңдатқанда ол кісі «композитор болу үшін композиторлар дайындайтын факультетті оқуың керек» деп кеңес берді. Консерваторияға екінші рет түсіп, композиция мамандығы бойынша Евгений Брусиловскийдің шәкірті атанады.

Кенжебек Күмісбеков композитор Евгений Брусиловскийдің тәлім-тәрбиесінен шығармашылықтың сырын ұқты, өзі де тың туындыларды радио арқылы тыңдаушыға ұсына бастады.» Осы жайлы бір естелігінде:

«Жан-дүниенді қозғап, талай түнді атырып шығарған шығармаң сәтті шыққанда ерекше қуанып, жаның жадырайды. Өйткені жаңа туынды өзіңнің ішіңнен шыққан балаң тәрізді. «Шіркін-ай, жақсы болып шықса, халқыма ұнап жатса» деп армандамайтын композитор жоқтың қасы. Әрқайсысы құмарлықпен шығатын дүниелер» деген болатын [3]:

Кенжебек Күмісбековтың шығармашылығы туралы:

«Қорқыт, Әл-Фараби, Шоқан, Ілияс Жансүгіров, Ахмет Жұбанов жайлы жазған шығармалары тарихи маңызы бар сәтті туған дүниелер еді. Аңызға құрылған «Қорқыт туралы аңыз» деген поэмасы ажалдан қашқан Қорқыт жайлы. Қорқыт қобызбен күй тартып отырғанда ажал жоламайды. Күй тоқтағанда ажал жылан боп шағып өлтірген екен.

«Фараби сазы» поэмасы - ғұлама, ағартушы-ғалым, дала философы Фарабидың Араб жеріне кеткені, туған жерге деген қимастығы, оның ішкі жан күйзелісі жайлы айтылады. «Кербезім» күйінде Шоканның албырт шағы, кейін Қашқариядан ауырып келген кезі баяндалады. Бұл мажор мен минордан құрылған шебер туынды десе де болады. «Дала сыры» Ілияс Жансүгіровке арналған поэма болса, «Арман» деген шығармасы әкесіндей қамқор болған Ахмет Жұбановтың рухына арналған. Абай өлеңдерінің желісімен шыққан «Қансонарда» шығармасы қазақ жігіттерінің аңшылық өнері жайлы жазылған. Ел болған соң дарын туады. Елден дарын туу үшін елдегі музыка мәдениетін көтеру керек. Композитордың «Аманат» деген күйі осы жайлы жазылады.» Өлмейтін тек музыка екеніне тоқталған. [3]

Композитор Кенжебек Күмісбеков өмір туралы, ел, жер жайлы көбірек толғана білген композитор. Оның «Вальс», «Биіш қайың», «Еңбек салтанаты», «Ой толқыны», «Сары өзен», «Үлкен Қаратөс», «Ысқырма» күй, поэмалары қай қазақтың болсын жүрек қылын шертіп, рухын көтеретін рухани азық екені даусыз. Аспаптық музыканың ішінен «Поэма», «Сюита», симфониялық оркестрге арналған «Симфония», камералық оркестрге арналған «Айлы түн» шығармалары лирикаға толы сыршылдығымен ерекше. Ал ән жанрында Сәкен Сейфуллинның сөзіне жазылған «Сарыарқа», Мұқағали Мақатаевтың сөзіне жазылған «Сағынышым тек өзіңсің», Ғафу Қайырбековтың өлеңіне жазылған «Сұлу Көкше», Мариям Хакімжанованың сөзіне жазылған «Тобыл әні», Аманжол Шәмкеновтың өлеңіне жазылған «Қандай әсем туған жер», Шәміл Мұхамеджановтың өлеңіне жазылған «Менің далам», Мәдеш

Ниязбековтың өлеңіне жазылған «Жүрек сыры», Нұрсұлтан Әлімқұловтың өлеңіне жазылған «Алғашқы әнім-арманым», Кәкімбек Салықовтың өлеңіне жазылған «Аққу жеткен», «Асқақтасын алып ән», «Аққуым оралдың ба айдынына», Тұманбай Молдағалиевтың өлеңіне жазылған «Аяулы мекенім», Еркеш Ибрагимның өлеңіне жазылған «Домбырашы құрбыма» әндері Қазақ телерадио желісінен әлденеше насихатталып, халықтық әуенге айналған жағап туындылар.

Композитор халқымыздың аяулы ұлдары, көрнекті қоғам қайраткерлері Ахмет Байтұрсынов, Әлихан Бөкейханов, Міржақып Дулатов, Мағжан Жұмабаевтар жайлы осындай бір сүбелі поэмалар жазсам деп жоспарлап жүрген. Өлі де осы тақырыптарды жеріне жеткізіп зерттеп, ғұмыры мәңгілік шығармалар жазсам деп жүргенде 70 жасында Кенжебек Күмісбеков дүниеден өтті. Артында сүйген жары, екі ұлы қалды.

Қарапайым қазақ ауылынан шығып, қазақ өнерінің шыңына шыққан белгілі композитор Кенжебек Күмісбековтың өмірі мен өнері жайлы бізге жеткен деректер осындай. [3]

Ақмола аймағындағы Қорғалжын өңірінің тағы бір перзенті Сайлау Боранбаев. Жоғарыда атап өткен тұлғалардан нәр алған, соларды өзіне ұстаз санаған жанның бірі Сайлау Боранбаев. Сайлау Боранбайұлы жайлы ақпарат берген, ҚР мәдениет және ақпарат саласының үздігі, Жазушылар одағының мүшесі Жақсыбай Самрат ағамыз өзінің «Еленбей жүрген бір есім» атты «Егемен Қазақстан» газетіне берген мақаласында, [1]:

«1930 жылы туған Сайлау Боранбайұлы анасынан ерте айрылып, әкесінің немере інісі Төлеу Нұрмағамбетовтің бауырында өседі. Жасынан өнерге бейім, қолынан домбыра мен сырнай түспеген Сайлау мектеп бітірген соң, 1950 жылы Алматы консерваториясына оқуға түседі. Мұнда ол қазақтың өнер тарландары Еркеғали Рахмадиев, Жексенбек Еркінбековпен бірге оқиды, ал жерлес ағасы Кенжебек Күмісбековпен жақын араласып тұрады. Өзі ақжарқын, салдырлаған, адал мінезді, кішіпейіл Сайлау ағайымыз кейін үлкен лауазымдар мен атақтарға қол жеткізген осындай тұлғаластарына өзі өмірден өткенше керемет сыйлы болып өткен жан.

Олардың тірілері тіпті, Сайлау Боранбайұлын күні бүгінге дейін ардақ тұтып, оның отбасын алақандарына салуға бар. Мәселен, Еркеғали Рахмадиев Сайлау атамыздың жары Мақшұра апайды Астанаға көшіп келген бойында өзі іздеп тауып алыпты. Ал апайымыз әлі күнге, туыстары бола тұра, Алматыға бір барғанда Күмісбектің, келесі барғанда Жексенбектің үйіне түседі екен. Қолдары биік лауазымдар мен атақтарға жеткен азаматтардың алдында соншалықты бағалы болғандығының өзі ғана Сайлау атамыздың адамгершілік қасиетінің көп қырынан хабар берсе керек.

Сайлау Боранбаев консерватория бітіріп, жолдастарының Алматыға қал дегеніне қарамай, елге келіп қызмет етіп, өнер отын жағамын деп 1955 жылы Ақмолаға келгенде тың игерушілердің қаланы емін-еркін жайлап алған кезі болатын. Құрманғазы оркестрі сияқты ортаны көріп, оның сапында ойнап, өнердің қайнаған ортасынан келген жан Ақмолаға келгенде домбыраның сұранысқа ие болмағанына қайран қалады. Содан... Жергілікті басшылармен жағаласып, айтысып-тартыса жүріп, қаладағы Киров атындағы мектептің

жертөлесінде музыка мектебін аштыруға қол жеткізеді. Онда алдымен сольфеджио, фортепианодан сабақ беріп, артынан домбыра класын да ашқызады. Өзі құрған оқушылар оркестрі сыртқа танылып, үлкен жиындарға арналған концерттерде бір нөмір, кейде екі нөмір орындауға қол жеткізетін болғанда қазақ басшыларына танымал болып алады. Солардың алдына талмай кіре жүріп, ақыры пединституттың филфагынан музыка бөлімін ашқызады. Оларға студент жинау үшін Ақмола ауылдарын ғана емес, тәу сонау, Торғай даласы, Көкшетау, Павлодар ауылдарына дейін кезіп кетеді. 1965 жылы ашылған сол музыка бөлімі ақыры Сәкеннің талмай талаптануының арқасында жеке факультет болып, бөлек шығады. Өмірден өткенінше осы факультеттің деканы болған Сайлау Боранбаев оған түсетін талантты оқушыларды ерте бастан дайындап, аудан орталықтарында да музыка мектептерін ашуға ықпал етіп, тыным алмай жүреді. Тіпті ауыл мектептерінде де домбыра оркестрінің болуын мектеп басшыларынан аттай қалайды. Оқу бітірген студенттерінің басқа кәсіпке кетпей, сондай мектептерге орналасуын да жіті қадағалап отырады. Сол Сайлау Боранбайұлы өзінің студенттеріне жасаған қамқорлығын айтсақ, бір мақалаға сыйғызу қиын. Менің алдымда оның жары Мақшұра апай жеткізген толып жатқан газет қиындылары жатыр. Онда басқа деректермен қатар Сайлау ағайдың студенттерінің көптеген алғыстары да жазылған. Ақмолалық қазақтардың бәрі Сайлау Боранбайұлының зор еңбегі мен өнерін, ұлтымыздың жастарына жасаған риясыз жанашырлығын қатты құрметтегенімен, домбыра десе тырсия қалатын жергілікті басшылық оның еңбегін лайықты бағалап, үкімет наградасына ұсынбаған. Аңқылдаған Сайлау Боранбай ондайға қарамаған, оған керегі тек қазақ өнерінің Ақмола топырағында өшпеуі ғана болатын. Ол өңірдегі халық композиторларының әндері мен күйлерін де жинақтап, «Дала әні», «Гүлденген дала» атты кітаптар шығарады. Сөйтіп, есімдері ұмытылып бара жатқан халық өнерпаздарының атын жаңғыртады. «Даланың бір әнін мәңгілікке тірілтсем – бір арманымның орындалғаны» дегенді өзі жиі айтады екен, жарықтық. Ал Алматыдан келген атағы жер жарған барлық өнер адамдары тек Сайлау Боранбаевтың үйіне түсетін. Соның ішінде жоғарыда аттары аталған тұлғалардан басқа Рабиға Есімжанова, Шамғон Қажығалиев, Гүлжиһан Ғалиева Ақмолаға келсе Сайлауды табады екен. Сәкен тіпті, «қазақ бұлбұлы» Күләш Байсейітовамен, Қанабек, Құрманбектермен де жолдас болған. Ақмолада ат байлайтын ағашымыз өзіңсің, дейді екен олар да. Сөйткен Сәкен 1978 жылы, нағыз бабында жүрген 48 жасында өмірден беймезгіл озады. Қыстыгүні көлдің үстімен келе жатқан жүк мәшинесінің ішінде екі адамның ортасында отырған тау тұлғалы жігіт ағасы мұз ойылып, мәшине батып бара жатқанда екі жағындағы адамдарды бар күшімен, жанұшыра итеріп, шығарып жібергенімен өзі үлгіре алмай, суға кетеді. Өмірінің соңғы минөттерінде де ол басқа адамдардың өмірі үшін күрескен екен...

Міне биыл Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінде жыл сайын өтетін Сайлау Боранбайұлының атындағы конференцияның мерейлі 15 жылдығында артына өлмес мұра қалдырған өнерпаздарды еске алған жайымыз бар.

Әдебиеттер:

1. Жақсыбай Самрат. «Еленбей жүрген бір есім», «Егемен Қазақстан» газеті, 03.12.2010 ж.
2. Марат Әбсемет «Қобызды тірілген тұлға», «Егемен Қазақстан» газеті., 26 шілде 2024 ж.
3. Алтын Иманбаева «Мөлдір әлем несі». Әдебиет порталы, 16.09.2025 ж.

Ertalapқызу Nuraiym
Kurmangalieva Meruert
HISTORICAL EPICS OF THE NOGAI PERIOD

Ерталапқызы Н.,
Құрманғалиева М.С өнертану кандидаты, профессор
НОҒАЙЛЫ ДӘУІРІНДЕГІ ТАРИХИ ЖЫРЛАР

Қазақ халқының эпикалық мұрасы ішінде Ноғайлы дәуіріндегі тарихи жырлардың орны ерекше. Бұл кезеңнің жырлары халықтың елдік санасын қалыптастыруда, тарихи жадыны бекітуде және ұлттың рухани-мәдени болмысын айқындауда аса маңызды қызмет атқарған. Қазақ эпосы халықтың тарихи жады мен рухани дүниетанымын сақтаушы ауызша мәдени жүйе ретінде қалыптасқан [1]. Ауызша дәстүр арқылы жеткен бұл шығармалар қазақ қоғамының саяси құрылымын, әлеуметтік қатынастарын, дүниетанымын, батырлық идеалын айқын көрсетеді. Сондықтан Ноғайлы жырларын тек фольклорлық туынды ретінде емес, тарихи дерек көзінің ерекше түрі, этникалық бірегейлікті анықтаушы мәдени код ретінде қарастыру қажет. Ноғайлы дәуіріндегі тарихи жырлар халықтың мәдени, саяси және әлеуметтік өмірін бейнелейтін маңызды әдеби мұра болып саналады. Бұл жырлар негізінен ауыз әдебиетінде қалыптасып, ұрпақтан ұрпаққа беріліп отырған. Олар көшпелі өмір салтының ерекшеліктерін, батырлық эпостарды, соғыстар мен келіссөздерді, сондай-ақ мемлекеттің ішкі және сыртқы саясатын сипаттайды. Ноғайлы дәуіріндегі тарихи жырлар Алтын Ордадан кейінгі этносаяси үдерістерді көркем түрде бейнелейтін маңызды әдеби мұра болып табылады [6]. Тарихи жырлардың құрылымы мен мазмұны көшпелі қоғамның дәстүрлі құндылықтарымен тығыз байланысты. Мысалы, жырлар батырлықты, намысты, туыстық және рулық қатынастарды дәріптейді, ол арқылы халық өз тарихын, этникалық ерекшелігін сақтаған. Ноғайлы дәуіріндегі жырларда кейіпкерлер көбіне нақты тарихи тұлғалар немесе олардың бейнеленген образдары ретінде көрінеді, бұл жырлардың тарихи деректермен байланысын күшейтеді. Эпостық дәстүрлердің негізгі формаларының бірі – ауызша орындау арқылы жеткізу.

Мұнда ән айту, музыкалық аспаптармен сүйемелдеу, қайталанатын ырғақтар мен формулалар арқылы есте сақтау әдісі қолданылады. Мұндай әдіс арқылы жырлар ұрпаққа тек ақпарат ретінде емес, сондай-ақ эмоционалды тәжірибе ретінде де жетеді. Ауызша орындау дәстүрі тарихи жырларды тек мәтін ретінде емес, сонымен қатар көркемдік және тәрбиелік құрал ретінде сақтап келген. Ноғайлы тарихи жырларының ерекшелігі

олардың құрылымдық және мазмұндық жүйесінде көрінеді. Әрбір жырдың басталуы, дамуы және аяқталуы белгілі бір логикалық құрылымға бағынады: басталуы кейіпкерлер мен оқиғаларды таныстырудан, дамуы басты қақтығыстар мен соғыстардан, ал аяқталуы моральдық немесе патриоттық ұлағатпен тұйықталады. Мұндай құрылым жырлардың есте сақталуын жеңілдетіп, оларды орындаушылар мен тыңдаушылар үшін түсінікті етеді. Сонымен қатар, тарихи жырлар Ноғай хандары мен беклербектердің ерліктерін, соғыстардағы жеңістерін, мемлекетаралық қатынастарын дәріптейтін құрал ретінде де қолданылған. Бұл жырларда соғыстар мен әскери науқандардың нақты көрінісі, әскери стратегия мен батырлардың ерлігі бейнеленген. Халықтың патриоттық сезімін ояту, тарихты ұрпаққа жеткізу мақсатында жырлар кеңінен қолданылған. Ноғайлы дәуіріндегі тарихи жырлардың басқа да маңызды функциясы – этникалық және мәдени ерекшеліктерді сақтау. Жырларда қолданылатын тіл, кейіпкерлердің мінез-құлқы, ауызша дәстүрлер мен музыкалық сүйемелдеу халықтың өзіндік ерекшелігін көрсетеді. Бұл жырлар арқылы Ноғай қоғамының әлеуметтік құрылымы, көшпелі өмір салты, әскери және саяси өмірі көрініс табады. Тарихи жырлар тек әдеби шығарма ретінде ғана емес, сонымен қатар этнографиялық және тарихи дерек ретінде де бағаланады. Олар Ноғайлы дәуірінің қоғамдық құрылымын, көшпелі халықтың өмір салтын, батырлық дәстүрлерін және тарихи оқиғаларды зерттеуге мүмкіндік береді. Осы тұрғыдан алғанда, Ноғайлы тарихи жырлары халықтың мәдени мұрасының маңызды бөлігін құрайды және қазіргі кезеңде де тарихи зерттеулер мен әдебиеттану пәнінде зерттелуге лайық [1].

Ноғайлы дәуірі (XIII–XVI ғғ.) — Дешті Қыпшақ кеңістігін мекендеген тайпалардың қайта құрылу, этникалық және саяси өзгерістерге ұшырау кезеңі. Алтын Орда мемлекетінің әлсіреуі нәтижесінде маңғыт ұлысы күшейіп, Еділ мен Жайық аралығындағы ірі саяси күшке айналды. Бұл кезең Орта Азия, Сібір және Ресей арасындағы геосаяси қатынастардың шиеленісуімен, жаңа мемлекеттік бірлестіктердің қалыптасуымен ерекшеленеді. Міне, осындай тарихи құбылыстар эпикалық шығармаларда кеңінен көрініс тауып, жырлар халықтың саяси-әлеуметтік тәжірибесінің көркем айнасына айналды. Тарихи тұлғалардың эпикалық бейнесі. Ноғайлы дәуірінің тарихи оқиғалары Едіге, Қобыланды, Ер Тарғын, Орақ–Мамай, Қамбар сияқты кейіпкерлердің жырлық бейнесі арқылы сақталған. «Ер Едіге» жыры ноғайлы-қазақ эпикалық дәстүрінің өзегін құрайтын, тарихи тұлғаның эпикалық бейнесін сақтаған шығарма ретінде бағаланады [3] Бұл кейіпкерлер тек мифологиялық қаһармандар емес — өз дәуірінің шынайы тарихи тұлғаларының көркемденген келбеті. Жырдағы батырлар: ел қорғаны, саяси қайраткер, дипломат әрі кеңесші, қоғамдағы әділдікті орнатушы, моральдық-этикалық үлгі ретінде танылады. Мұндай батырлық концепция Ноғайлы заманындағы көшпелі қоғамның идеалдарымен толық сәйкес келеді. Жыраулық дәстүр және тарихи жырдың қоғамдық қызметі. Жыраулар институты Ноғайлы дәуірінде рухани көшбасшылықтың негізгі тетігі болғандығы анық. Жырау — тек сөз шебері емес, ол: саяси кеңесші, идеолог, тарихи жад сақтаушы, батырлық дәстүрді насихаттаушы, қоғамның рухани ритмін айқындаушы

қызметін атқарған. Жыраулар ел мүддесін жырлау арқылы қоғамдық сананы қалыптастырған, күрделі тарихи оқиғаларға баға беріп отырған. Жыршы және орындаушылық дәстүр. Тарихи жырларды халыққа жеткізуші негізгі тұлға — жыршы. Жыршы домбыра немесе қобыз аспабымен сүйемелдей отырып, жырды: белгілі бір темппен, динамикалық өрнектермен, легато, глассандо сияқты орындаушылық әдістермен, импровизация элементтерімен орындаған. Әрбір жыршы жырдың мазмұнын, образын, тарихи мәнін сақтай отырып, өз орындаушылық ерекшелігін енгізген. Тарихи жырлар қоғамдағы: елдік бірлікті сақтауға, ұлттық рухты көтеруге, жауға қарсы күрес дайындығына, батырлық мінезді тәрбиелеуге арналған идеологиялық құрал қызметін атқарды. Жырда халықтың моральдық кодексі — ерлік, намыс, адалдық, елге қызмет ету ұстанымдары көрініс тапқан. Эпикалық шығармалар нақты тарихи дерек емес, алайда халықтың тарихи санасын, өткенге деген көзқарасын бейнелейтін мәдени феномен болып табылады [7] Ноғайлы эпосының тақырыптық және көркемдік табиғаты. Жырлардың сюжеттік мазмұны Ноғайлы жырлары көбіне: жаугершілік оқиғалар, руаралық қатынастар, ел мен жерді қорғау, хандар мен батырлардың қарым-қатынасы, елдің ішкі бірлігі тақырыптарын арқау етеді [2].

Ноғайлы дәуіріндегі тарихи жырлар: орындаушылар (жырау, жыршы) және мысалдар Ноғайлы дәуіріндегі тарихи жырларда орындаушылардың рөлі ерекше маңызды. Орындаушы типтері: жырау, жыршы, сондай-ақ эпостық жыраулар ретінде бөлінеді. Түркі эпостық дәстүрінде жыршылар әдетте екі негізгі типке бөлінеді: бірі — батырлық эпостарды орындаушылар, екіншісі — лирикалық, махаббат жырларын айтушылар. Батырлық эпостарды орындаған жыраулар көбіне қобыз немесе ішекті аспап сүйемелін пайдаланған. Олар тек сөз арқылы емес, музыкалық ырғақ, дәстүрлі орындаушылық мәнер арқылы жырды эпостық орындау (epic performance) ретінде ұсынған. Ноғайлы және түркі эпостарындағы нақты мысалдар Мұрын Сенгірбайұлы және заманауи жыршылар 2020 жылы өткен «Ер Едіге – Ноғайлы дәуірінің жырлары» атты ғылыми-мәдени шарада «Қырымның қырық батыры», «Едіге», «Орақ–Мамай», «Қарасай–Қази» орындалған жырларда көрініс тапты. Бұл мысал Ноғайлы дәуірі жырларының тікелей орындаушылар арқылы ұрпақтан ұрпаққа жеткізілгенін көрсетеді [3]. Қазақ батырлық жырлары мен тарихи орындаушылар Қазақ эпостарын орындаған жыраулар мен ақындар арасында кәсіби мәртебелер — «жырау» (zhyrau) және «ақын» (aqyn) болған. Мысалы, XIX ғасырда белгілі жырау Марабай Құлжабайұлы «Ер Тарғын» жырын қағазға түсірген. Бұл жыршы-жыраудың тек орындаушы емес, жырды сақтап, жазба формаға жеткізуші рөлін дәлелдейді. Дәстүрлі жырдың музыкалық орындаушылық сипатын зерттегенде, әр орындаушының жеке стилі, дауысы, аспаппен сүйемелдеуі, ритмдік шешімдері жырдың мазмұны мен әсерін анықтайтыны байқалады.

Орындаушылар туралы түсінік. 1. Жырау / жыршы — әлеуметтік және мәдени рөл. Ноғайлы дәуірінде жыраулар ел тарихын, батырлық эпостарды сақтап жеткізуші болған. Олар — тарих шежірешісі, орындаушы өнерпаз, мәдени және рухани ұстаз. Орындаушылық (performance) мәдениет. Жыршылар домбыра немесе қобыз сүйемелін, ырғақ, ритм, дауыс ерекшелігін

қолданып, жырды «тірілтіп» жеткізген. Сондықтан тек мәтін емес, музыкалық және орындаушылық аспектілерін зерттеу маңызды. Заманауи және тарихи орындаушылар — ғылыми дерек көзі. XX–XXI ғасырларда жырларды қағазға түсірген жыраулар, сондай-ақ XX–XXI ғасырларда халық арасында жыршы-жыраулар арқылы сақталған дастандар — тарихи жырлардың бүгінге дейінгі өмір сүру жолын көрсетеді [4]. Түркі кеңістігіндегі эпостық дәстүрмен байланыс. Ноғайлы жырлары тек жеке этносқа емес, жалпы түркі эпостық дәстүрінің бөлігі болып табылады. Басқа түркі халықтарының жыраулары мен эпостық орындаушыларының тәжірибесін салыстыра отырып, Ноғайлы жырларының типологиялық ерекшеліктері мен ортақ және айырмашылықтарын көрсетуге болады. Қосымша ескертулер және зерттеу перспективалары. Орындаушының техникалық шеберлігі, дауыстық диапазон, әсерлілік, ым-ишара, сахна мәдениеті жырдың әсерін және ұрпаққа берілуін анықтайтын негізгі факторлар. Көрнекі материал ретінде заманауи жазбалар, дыбыс жазбалары, бейнежазбалар (CD, аудиоальбомдар) зерттеуге көмектеседі.

Ноғайлы дәуіріндегі жыршылар туралы тарихи деректерді жинау, каталогтау және жүйелеу болашақ зерттеу үшін аса пайдалы [4]. Эпостағы оқиғалар нақты тарихи кезеңдермен байланысты болғандықтан, бұл жырлар «фольклорлық хроника» сипатында. Батырдың көркем образы. Ноғайлы дәуіріндегі батыр: физикалық күшімен ғана емес, парасатымен, шешендігімен, дипломатиялық қабілетімен, елге деген адалдығымен ерекшеленеді. Батырдың тұлғасы — қоғамның идеалдық моделі. Жырларда қолданылатын көркемдік тәсілдер: тұрақты эпитеттер, параллелизм, гипербола, формулалық тіркестер, символдық бейнелеу — ауызша жыр дәстүрінде мәтінді дәл сақтау механизмдерінің бірі.

Ауызша дәстүр және тарихи дерек. Ауызша тарихтың мәні. Ноғайлы жырлары — қазақтың ауызша тарихының ең бай қабаты. Жырды ғасырлар бойы жыраулар мен жыршылар: әрі орындаушы, әрі таратушы, әрі интерпретатор ретінде сақтап отырды. Ауызша деректердің ғылыми құндылығы. Бұл жырлардан тарихи: географиялық атаулар, мемлекеттік құрылымдар, батырлар шежіресі, ұлыстардың арақатынасы, әскери тактикалар, қоғамдағы әлеуметтену жүйесі туралы шынайы мәліметтер алуға болады. Сондықтан эпикалық мұра жазба деректердің толықтыра түсетін маңызды ғылыми база болып саналады. Қазақтың дәстүрлі мәдениетінде ауызша тарих — ұрпақтан ұрпаққа үзілмей беріліп келген тарихи жадтың негізгі арналарының бірі. Өсіресе Ноғайлы дәуіріне қатысты оқиғалар сол кезеңнің жазба деректері аз сақталғандықтан, алғашқылардың бірі болып ауызша эпикалық мұралардың құрамында жеткен [5]. Ауызша дәстүр тек көркем фольклор ғана емес, қоғамның саяси құрылымы, әлеуметтік институттары, этникалық үдерістері туралы мәлімет сақтайтын күрделі тарихи феномен болып табылады.

Ноғайлы жырларының тарихи құндылығы — олардың қалыптасу кезеңіндегі саяси ахуал, көшпелі қоғамның әлеуметтік құрылымы, мемлекеттік басқару жүйесі, ел билеушілер мен батырлардың ролі туралы деректерді бейнелі түрде жеткізуінде. Мұндай мәліметтер кейінгі жазба шежірелермен, орыс деректерімен, парсы жылнамаларымен салыстырғанда бірқатар маңызды

тұстарды толықтырып отырады. Ноғайлы жырлары ғасырлар бойы жыраулар мен жыршылар арқылы сақталып, дамып отырған. Олар тек орындаушылар ғана емес, тарихи оқиғалардың куәгерлері әрі сол дәуірді түсіндіруші тұлғалар болған [6]. Жыраулар: халықтың тарихи жадын жинақтаушы, ру-тайпа шежіресін сақтаушы, саяси процестерге пікір білдіруші, тарихи оқиғаларға моральдық баға беруші, батырлардың есімін халық санасына бекітуші қызметтер атқарған. Олар әрбір оқиға туралы ақпаратты тек жеткізіп қана қоймай, оны жүйелеп, ұрпаққа қажет тұстарын сұрыптап, көркемдік параметрлерге сәйкес қайта өңдеген. Осылайша жыраулар ауызша тарихтың редакторлары мен интерпретаторлары қызметін атқарды. Ауызша эпикалық мұраларда тарихи ақпарат бірнеше деңгейде көрінеді:

1. Тарихи фактілердің іздері – жырларда кездесетін шайқас атаулары, жер-су атаулары, мемлекеттер арасындағы қатынастар, шапқыншылықтар бағыты, тайпалардың көші-қоны.

2. Тұлғалар туралы мәліметтер – Едіге, Қобыланды, Ер Тарғын, Орақ-Мамай секілді тарихи кейіпкерлердің саяси қызметі, батырлық рөлі, руаралық қатынастардағы орыны.

3. Қоғамдық-саяси құрылым туралы деректер – хандық билік жүйесі, би-шешен институты, әскери ұйымдасу ерекшеліктері, ру-тайпа иерархиясы [7].

4. Әлеуметтік-мәдени нормалар – қоғамдағы тәрбие моделі, батырлық этика, ел қорғау міндеті, ұжымдық жауапкершілік, моральдық құндылықтар.

Бұл ақпарат жырдың көркем табиғатымен астасып берілгенімен, салыстырмалы талдау барысында тарихи реконструкция жасауға мүмкіндік береді. Сондықтан Ноғайлы дәуірін зерттеуде эпикалық мұралар – жазба дерек тапшылығын толықтыратын негізгі тарихи база. Қазіргі фольклортану мен тарихнамада эпикалық жырларды тарихи дерек ретінде қолдану әдістемесі арнайы критерийлерге сүйенеді: оқиға өзегінің тұрақтылығы, негізгі тұлғалардың тарихи сәйкестігі, географиялық атаулардың нақтылығы, оқиғалардың басқа дереккөздермен үйлесімі, жырдың құрылымындағы уақыттық қабаттардың айқындалуы. Осы межелер арқылы зерттеушілер Ноғайлы жырларындағы фактілерді саралап, шынайы деректерді көркем элементтерден ажыратады. Бұл әдіс ауызша тарихтың ғылыми сенімділігін арттырады [7]. Ауызша дәстүр – тек өнер туындысы емес, тұтас ұлттың тарихи жады. Ноғайлы кезеңінде орын алған: этникалық бірігу, саяси ыдырау, сыртқы жаулармен қарым-қатынас, әлеуметтік институттардың қалыптасуы, мемлекетаралық байланыстар сияқты құбылыстар халық санасында дәл осы жырлар арқылы берік орныққан. Осылайша Ноғайлы эпосы – тарихи шындықтың халықтық моделі, оның ауызша сақталған «энциклопедиясы» болып табылады.

Әдебиеттер:

1. Kazakh Literature and Oral Epic Tradition // Universalium Online Encyclopedia. – 2018. – URL: https://universalium.en-academic.com/274337/Kazakh_literature
2. Reichl K. Türkische Epik: Traditionen und Formen. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992. – 412 S.
3. Egemen.kz. Ер Едіге – Ноғайлы дәуірінің жырлары // Egemen Қазақстан электронды басылымы. – 2019.
4. Марғұлан Ә. Х. Ежелгі жыр, аңыздар. – Алматы: Жазушы, 1985. – 368 б.

5. Сыздық Р. Қазақ ауыз әдебиеті тарихы. – Алматы: Ана тілі, 1997. – 304 б.
6. Хасанов М. Ноғайлы дәуірі және қазақ эпосы. – Алматы: Қазақ университеті, 2002. – 214 б.
7. Қоңыратбаев Ә. Эпос және тарих. – Алматы: Ғылым, 1987. – 256 б.

Bekbusinova Aisha, Kharlamova Tatyana
**EAST KAZAKHSTAN AS A SPACE OF HISTORICAL
AND CULTURAL MEMORY**

*Бекбусинова А. Р.,
Харламова Т. В.,
кандидат искусствоведения, PhD*
**ВОСТОЧНЫЙ КАЗАХСТАН КАК
ПРОСТРАНСТВО ИСТОРИЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ**

Восточный Казахстан на протяжении длительного исторического периода играл значимую роль в культурно-историческом пространстве Евразии, что во многом обусловлено его положением на пересечении Южной Сибири, Алтая, Семиречья и Средней Азии. Данное географическое положение способствовало формированию региона как зоны интенсивных межкультурных контактов и взаимодействия различных хозяйственных и цивилизационных традиций.

Археологические материалы свидетельствуют о заселении территории Восточного Казахстана с глубокой древности, начиная с эпохи среднего палеолита. Обнаруженные стоянки древнего человека, следы горных разработок и оросительных систем указывают на раннее становление устойчивых форм хозяйственной деятельности. В бронзовом веке регион превратился в один из крупнейших центров горного дела и металлургии, что подтверждает его важное место в системе древних экономических связей Северной Азии.

С VIII века до н. э. в жизни населения региона произошли существенные изменения, связанные с переходом к кочевому образу жизни, характерному для сакских и других раннекочевых племен. В средневековый период Восточный Казахстан входил в ареал расселения кимаков и найманов, а проходившие через его территорию ответвления Великого Шелкового пути способствовали развитию торговли, ремесла и материальной культуры.

Начиная с XV века Восточный Казахстан стал частью Казахского ханства, а в XVIII-XIX веках оказался в сфере активных политических и экономических взаимодействий с Российской империей. В это время усилилось хозяйственное освоение края, получило развитие горнорудное производство, сложились крупные торговые и административные центры.

XX век ознаменовался для региона масштабными социальными потрясениями и трагическими событиями, связанными с функционированием Семипалатинского ядерного полигона.

Современный этап истории Восточного Казахстана характеризуется процессами осмысления исторического опыта и формирования региональной идентичности в условиях независимого Казахстана.

Многослойность и непрерывность исторического развития региона обуславливают его высокую научную ценность и делают перспективным объектом исследований в области истории и краеведения.

Настоящая статья носит преимущественно обзорный характер и направлена на обобщение ключевых сведений об историко-культурном и природном наследии Восточного Казахстана. Использованные данные, хронологические сведения и описания объектов основаны на материалах официальных интернет-ресурсов государственных и региональных учреждений, включая сайты библиотек, музеев, заповедников, а также краеведческие и научно-справочные порталы. В качестве источниковой базы были привлечены электронные ресурсы Восточно-Казахстанской областной библиотеки имени А. С. Пушкина, официальные сайты государственных музеев и природоохранных учреждений, а также открытые материалы научных и культурных организаций. Такой подход позволяет представить целостную картину развития региона, опираясь на проверенные и официально опубликованные данные.

Значительный вклад в изучение истории, природы и культуры Восточного Казахстана внесли краеведы и ученые, чья исследовательская деятельность сформировала основы научного знания о регионе. Уже в XVIII веке Восточный Казахстан оказался в поле внимания участников академических экспедиций. Одним из первых исследователей края был П. С. Паллас, в трудах которого содержатся подробные сведения о природных условиях Алтая и Прииртышья, а также о хозяйственном укладе и быте местного населения. Важное значение имели и исследования И. Г. Андреева, посвященные истории и этнографии казахских родов, населявших территорию Восточного Казахстана.

В XIX веке краеведческая традиция получила развитие в трудах известных путешественников и ученых-энциклопедистов, среди которых П. П. Семенов-Тянь-Шанский, Г. Н. Потанин, А. Гумбольдт, А. Брем, О. Финш, Г. Щуровский. Их исследования охватывали широкий круг вопросов – от географии и геологии до этнографии и культурных связей народов региона, способствуя включению Восточного Казахстана в общеевропейский научный контекст.

Особое место в развитии краеведения занимают работы исследователей конца XIX - начала XX века, связанных с Семипалатинском и Усть-Каменогорском. Существенный вклад в изучение истории и культуры края внесли Г. Спасский, Н. М. Ядринцев, Н. Коншин, а также Е. П. Михаэлис – ученый и общественный деятель, сыгравший важную роль в формировании интеллектуальной среды региона и развитии местных научных инициатив.

Таким образом, деятельность краеведов Восточного Казахстана – от академических исследователей XVIII века до локальных историков конца XIX-XX веков обеспечила накопление и сохранение уникального исторического материала. Их труды остаются фундаментальной источниковой базой для современных исследований и позволяют рассматривать историю региона как целостный и многослойный процесс развития.

Краеведческие исследования Восточного Казахстана сыграли важную роль не только в изучении историко-культурного развития региона, но и в осмыслении его природного наследия. В трудах исследователей неоднократно подчеркивалась тесная связь истории края с его природной средой и ланд-

шафтным разнообразием. Именно накопленные краеведами знания способствовали формированию научного интереса к сохранению уникальных природных комплексов Восточного Казахстана и стали основой для создания системы особо охраняемых природных территорий.

Восточно-Казахстанская область обладает развитой системой особо охраняемых природных территорий, предназначенных для сохранения уникальных экосистем Алтая и сопредельных регионов. Одним из наиболее значимых объектов является Катон-Карагайский государственный национальный природный парк, образованный в 2001 году на территории Катон-Карагайского района. Его площадь превышает 643 тысячи гектаров, что делает парк крупнейшим национальным парком Республики Казахстан. Территория парка охватывает широкий спектр природных ландшафтов – от горно-таежных лесов и альпийских лугов до ледниковых долин и речных систем. Включение парка в структуру трансграничного биосферного резервата «Большой Алтай» в 2017 году, а также его признание объектом природного наследия ЮНЕСКО, подчеркивают его международное природоохранное значение. Флора парка насчитывает свыше тысячи видов высших растений, включая редкие и охраняемые виды, а фауна отличается высоким биоразнообразием и присутствием редких животных, таких как снежный барс и манул. Помимо природоохранной функции, парк играет заметную роль в развитии экологического туризма и научных исследований.

Не менее важным объектом природоохранной системы региона является Маркакольский государственный природный заповедник, созданный 4 августа 1976 года для охраны экосистем высокогорного озера Маркаколь и прилегающих территорий. Площадь заповедника составляет более 102 тысяч гектаров, значительная часть которых приходится на водную акваторию озера. Природные условия заповедника способствовали формированию богатого биоразнообразия: здесь зафиксировано свыше 300 видов позвоночных животных, включая десятки видов млекопитающих и птиц. Существенная часть представителей фауны относится к редким и исчезающим видам и включена в Красную книгу Республики Казахстан и международные охранные списки. Заповедник имеет важное значение для долгосрочного мониторинга природных процессов, сохранения эндемичных видов и проведения научных наблюдений.

Дополняет природоохранную сеть Восточного Казахстана Западно-Алтайский государственный природный заповедник, учрежденный в 1992 году с целью сохранения природных комплексов Алтайских гор, прежде всего черневой тайги и высокогорных экосистем. Территория заповедника характеризуется разнообразием природных зон и высокой степенью сохранности природной среды, что делает его ценным объектом для фундаментальных экологических и биогеографических исследований.

В совокупности указанные особо охраняемые природные территории образуют целостную систему защиты природного наследия Восточного Казахстана. Они выполняют важные функции по сохранению биоразнообразия, поддержанию экологического баланса, развитию научных исследований и

формированию экологической культуры, что придает им особое значение в контексте устойчивого развития региона.

Наряду с деятельностью краеведов, значительную роль в сохранении и осмыслении историко-культурного наследия Восточного Казахстана играют музеи, сакральные места и памятники, формирующие целостное представление о прошлом региона.

Ведущим научно-культурным центром является Восточно-Казахстанский областной историко-краеведческий музей, основанный в 1915 году, фонды которого аккумулируют археологические, этнографические и исторические материалы, отражающие многовековую историю края. Существенное место в культурной жизни региона занимает и Музей изобразительных искусств имени семьи Невзоровых в Семее, где представлено развитие художественной культуры Восточного Казахстана и Казахстана в целом в контексте общеевразийских художественных процессов. Музейные коллекции логично дополняются системой памятников археологии и сакральных мест, среди которых особое значение имеют Берельские курганы и Шиликтинские курганы, являющиеся ключевыми источниками по изучению древних культур и ранних государственностей степного Алтая. Эти археологические комплексы демонстрируют высокий уровень материальной культуры и мировоззренческих представлений населения региона в эпоху раннего железного века.

В культурно-духовном пространстве Восточного Казахстана важное место занимает Жидебай-Борили – историко-культурный комплекс, связанный с жизнью и творчеством Абая Кунанбаева и отражающий формирование казахской интеллектуальной традиции. К числу почитаемых сакральных объектов относится также Коныр-Аулие, пещера, наделенная духовным значением и связанная с народными представлениями и культовыми практиками. Символом эпической традиции и народной памяти является Мавзолей Козы Корпеш и Баян сулу, архитектурный памятник, воплощающий ценности любви, верности и преемственности культурных традиций. в совокупности музеи, археологические комплексы и сакральные места Восточного Казахстана образуют единое культурно-историческое пространство, в котором материальные памятники, духовные ценности и научные исследования взаимно дополняют друг друга, обеспечивая сохранение исторической памяти и формирование устойчивой региональной идентичности.

Кроме того, в перечень сакральных объектов входят озеро Алаколь, мавзолей Ырғызбай Ата, памятник «Сильнее смерти» в Семее (посвященный жертвам Семипалатинского ядерного полигона), Дом «Алаш арыстары» и литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского – все они признаны значимыми с культурно-исторической точки зрения и привлекают внимание как исследователей, так и туристов.

Проведенное исследование показывает, что Восточный Казахстан представляет собой уникальное историко-культурное пространство с непрерывной и многослойной динамикой развития. Его географическое положение на стыке крупных цивилизационных ареалов Евразии обусловило интенсивные межкультурные контакты, отразившиеся в археологических, исторических и этнографических источниках.

Исторический путь региона – от древнейших эпох до современности свидетельствует о преемственности хозяйственных, культурных и духовных традиций. Восточный Казахстан играл важную роль в формировании кочевых культур, средневековых политических объединений и последующих социально-исторических процессов. Трагический опыт XX века, связанный с Семипалатинским ядерным полигоном, стал значимым фактором осмысления исторической памяти и формирования современной региональной идентичности.

Существенный вклад в изучение края внесли краеведы и ученые XVIII–XX веков, чьи труды заложили фундамент научного знания о регионе и сохраняют значение для современных исследований. Краеведческая традиция способствовала также осознанию ценности природного наследия и формированию системы особо охраняемых природных территорий.

Важную роль в сохранении историко-культурного наследия Восточного Казахстана играют музеи, археологические памятники и сакральные объекты, образующие целостное культурно-историческое пространство. В совокупности это позволяет рассматривать регион как перспективный объект междисциплинарных исследований и значимый центр сохранения исторической памяти и культурной идентичности.

Литература:

1. История Восточно-Казахстанской области [Электронный ресурс] // Краеведение Восточного Казахстана : официальный сайт Восточно-Казахстанской областной библиотеки им. А. С. Пушкина. – URL: <https://olketanu.pushkinlibrary.kz/ru/hist-chronika/pamyatniki-g-ust-kamenogorska/81-stranitsy-istoi/406-istoriya-vko.html> (дата обращения: 17.12.2025).
2. Краеведы Восточного Казахстана : пособие / сост. Ж. М. Жиенбекова, Т. Б. Захарова ; Восточно-Казахстанская областная библиотека им. А. С. Пушкина. – Усть-Каменогорск, 2011. – 141 с.
3. Биосферный резерват «Катон-Карагай» [Электронный ресурс] // Казахстанский национальный комитет по программе ЮНЕСКО «Человек и биосфера». — URL: <https://www.kazmab.kz/index.php/biosfernye-rezervaty1/natsionalnaya-set/katon-karagaj/opisanie> (дата обращения: 18.12.2025).
4. Маркакольский государственный природный заповедник : официальный сайт [Электронный ресурс] // РГУ «Маркакольский государственный природный заповедник». - URL: <https://markakol-zapovednik.kz/ru/o-nas.html> (дата обращения: 18.12.2025).
5. Западно-Алтайский государственный природный заповедник : официальный сайт [Электронный ресурс] // РГУ «Западно-Алтайский государственный природный заповедник» Комитета лесного хозяйства и животного мира Министерства экологии и природных ресурсов Республики Казахстан. — URL: <https://www.zagpz.kz/o-nas.html> (дата обращения: 18.12.2025).
6. Восточно-Казахстанский областной историко-краеведческий музей [ц ресурс] // Oskemen.info : информационный портал города Усть-Каменогорска. – URL: <https://oskemen.info/6621-vostochno-kazahstanskiy-oblastnoy-istoriko-kraevedcheskiy-muzey.html> (дата обращения: 19.12.2025).
7. Берель, могильник [Электронный ресурс] // Виртуальный музей «Большой Алтай». – URL: <https://oolshoy-altay.asu.ru/museum/archaeological-sites/berel-mogilnik.html> (дата обращения: 19.12.2025).

8. Шиликтинская долина [Электронный ресурс] // Краеведение Восточного Казахстана : официальный сайт Восточно-Казахстанской областной библиотеки им. А.С. Пушкина. – URL: <https://olketanu.pushkinlibrary.kz/ru/sakralnaya-geografiya-vostochniy-qazaqstan/shiliktinskaya-dolina.html> (дата обращения: 19.12.2025).

Kuandykov Nurdaulet

Toktagan Aitolkyn

«CONTEMPORARY BEARERS OF QAZANGAP'S KUI TRADITION IN THE SHALKAR REGION»

Қуандықов Н. Е.

Тоқтаған А.А PhD доктор

«ҚАЗАНҒАП КҮЙЛЕРІН БҮГІНГІ ТАҢДАҒЫ ШАЛҚАР ӨҢІРІНДЕГІ ЖЕТКІЗУШІЛЕРІ»

Ұлы күйші Қазанғап екі ғасырдың тоғысында өмір сүрді (1854–1921). Ол Ақтөбе облысы Шалқар ауданы Қанбақты елді мекеніндегі №14 ауылда, Ақбауыр құмында кедей Тлепбергеннің отбасында дүниеге келген¹. Өсе келе ел-елді аралап, күйшілігін дамыту мақсатында көптеген өнерпаздармен, күйшілермен танысады. Алғашқы ұстазы Бесқалада тұратын Орынбай Шүйтке шамамен 1967 жылдарды еңбекпен тапқан торы атына мініп жолға шығады. Кейін Орынбайдан «Ақжелең» күйлерінің қыр-сырын үйреніп, батасын алады. Қайтар жолда өзінің шоқтығы биік күйлерінің бірі «Торы аттың кекіл қақпайы» күйін шығарады. Екінші ұстазы Қаратөс күйші болды, шын аты Аймағамбет – Жақайым руынан, Құландыда абыройлы адам болған. Қаратөсте бірнеше ай қалып, шәкірт болып, күйлерін үйренеді. Кейін ұстазына жаңа күйін тартып береді, бұл күйге Аймағамбет Кіші Қаратөс деп ат қояды да, Қазанғапқа өзі де жаңа күй шығарып оның атын Үлкен Қаратөс деп қояды.

Осылайша бұл сапарда екі күй дүниеге келген. Бұл шамамен 1870 жылдар кезі. Ал 1872 жылдары толығымен күйшілік жолға түскен Қазанғап Доңызтаудағы Табын руынан шыққан Төреш күйшіге аттанады. Күйшіге біраз уақыт шәкірт болып, батасын алып, әрі қарай Ақтөбе, Ойыл, Троицк, Орынбор, Қостанай, Ырғыз, Шалқар, Арал өңірлерінің бәрін дерлік аралап, осы аумақтарда мекен етеді. Яғни Қазанғап бір жерде тұрақтанбаған, үнемі ізденісте жүрген, жаңа адамдармен танысып, тәжірибе алмасуға жақын болғандығын көруге болады.

Қазанғап күйлерінде сан – алуан нұсқалар, бірнеше атаулар, бірнеше күй аңыздары кездесетіні белгілі. Олай болу себебі де түсінікті - оның ізін қуған шәкірттерінің өте көп болғаны. Жоғарыда айтылған елді-мекендердің бәрінде дерлік ізін қуғандар біршама, бірақ солардың ішіндегі ең ірі ошағы әрине Шалқар ауданының күйшілері.

Белгілі Қазанғаптанушы профессор А.Райымбергеновтың зерттемелерінде былай дейді: Қазіргі уақытта күйші Қазанғаптың 64 шәкірті мен ізбасарына қатысты өмірбаяндық мәліметтер жинақталып, күйлердің

фольклорлық жазбалары жүйеленді. Қазанғаптың дәстүрлі мектебінде музыканттардың төрт ұрпағын айқындауға болады. Бірінші ұрпаққа Қазанғаптың тікелей шәкірттері жатқызылды: олар күйшімен жүздескен, онымен араласқан, көзқарасын бөліскен, күйлерді тікелей өз қолынан үйреніп алған. Осы таңдаулы домбырашылар шоғырын 26 адам құрайды, олардың есімдері ізбасарлары мен туыс ұрпақтарының жадында сақталған. Олардың барлығы XIX ғасырдың соңғы ширегінде және XX ғасырдың басында дүниеге келген. Бірінші ұрпақ орындаушыларын туған және өмір сүрген жерлеріне қарай төрт кіші топқа бөлдік: *Шалқар* ауданы; *Доңызтау* - қазіргі *Байғанин* ауданы; *Қарақалпақстан*; *Ырғыз*, *Қарабұтақ* (*Мәліметтер 1965 жылғы 29 қаңтарда Қадырали Ержановтың Өтеген Спановқа жазған хатынан алынған. Райымбергенов А.-ның жеке мұрағаты*) [2].

Қазанғаптың тікелей шәкірттерінің бірінші легі

Шалқар ауданы	Өмір сүрген уақыты	Күй таспалары
Көбенов Мәмбетәлі	1871 - 1945	—
Матай Қуантаев	1884 - 1958	—
Тайпан Балмағанбетұлы	1884 - 1970	—
Кәдірәлі Ержанов	1885 - 1969	Күй таспалары сақталған
Нұркат Қосуақов	1886 - 1975	—
Збира Әбубәкірқызы	1887 - 1961	—
Медеубай Бақтыбергенов	1889 - 1975	—
Балмағамбет Сайымов	1890 - 1941	—
Бұрхан Кәкенұлы	1894 -1969	Күй таспалары
Дияр Алдабергенов	1894 - 1969	—
Құрманғали Өмірзақов	1895 - 1971	Күй таспалары
Боранбай Бердалиев	1898 - 1977	—
Құрманғазы Боқаев	1900 - 1980	Күй таспалары
Иманғазы Берімбетов	1901 - 1985	—
Қамбар Медетов	1901 - 1942	—
Жәлекеш Айпақов	1904 -1967	Күй таспалары
Шүрен Сартов	1905 - 1980	Күй таспалары
Барлығы: 17		

1 – сызба

(А. Райымбергенов жеке мұрағатынан алынған)

Шалқар өңірінің күйшілік дәстүрі Қазанғапқа дейін де кейін де жалғасып отырды. Ф. Голощекиннің кезіндегі Кеңес үкіметінің коллективизациясы мен 1930-32 жылдардағы аштық кезең күллі қазақ ғылымы мен мәдениетінің өркендеуін едәуір тежеуілдетті. Оның ішінде біздің күй ошақтарымыз күйрей бастады, саяси қуғын-сүргін кезінде көптеген зиялылар мен өнер иелері атылып кеткені тарихта жазылған. Сол солақай саясаттың бір ұшы Шалқар аймағында да теріс нәтижесін берді. Соның әсерінен көптеген аудан

тұрғындары басқа елге, жыраққа көшуге мәжбүр болды., Өзбекстан, Қарақалпақстан, тіпті Иран, Ауған асып кеткендер де жоқ емес. Содан кейін де Қазанғап мұрасын жалғастырушылардың аймақтық диапазоны кең. Байқасаңыз, Қазанғаптан басқа ешқандай күйшінің мұрасын жеткізушілер бұндай географиялық аумақты қамтый алмайды.

Сызбада көрсетілген Шалқар ауданынан шыққан күйшілердің көбінде өкінішке орай күй жазбалары сақталмаған, Көбенов Мәмбетәлі, Матай Қуантаев, Тайпан Балмағанбетұлы, Нұрқат Қосуақов, Збира Әбубәкірқызы, Балмағамбет Сайымов, Дияр Алдаберген, Боранбай Бердалиев, Иманғазы Берімбетов, Қамбар Медетов секілді күйшілердің Қазанғап күйлерін тартқанын айғақтайтын ғана мәліметтер бар. Мәселен, күйші, профессор С.Балмағамбетовтің атасы Балмағамбет Сайымов, күйді Матай Қуантайұлынан үйренеді. Сөз етіп отырған Сәдуақас Әдіманұлы да Шалқар ауданы №13 ауылында өмірге келген.

Шалқар ауданынан шыққан Қ.Тілепбергенұлының ең сүйікті әрі ұзақ жыл серігі болған Кәдірәлі Ержанов. Кәдірәлі 1885 жылы Шалқар ауданы Аяққұл ауылында Қаңбақты деген жерде туылады. Руы Кіші жүз - Шекті. Бізге белгілі Б.Басығараевтың туған нағашысы, Бақытты домбыраға баулыған да осы Кәдірәлі. Алғаш Тмат Мерғалиев 1963 жылы Шалқар ауданына барған экспедициясында таниды. Сол сапарда жасы 80-ге келген қариямен танысып, Кәдірәлінің қолынан, оның Қазанғап туралы әңгімелерін және күйлерін, өмірбаянын және күйлері туралы жазып алды. Ол күйлер «Көкіл», «Домалатпай», «Кіші Қаратөс», «Бұраңбел Ақжелең», «Үлкен Қаратөс», «Учитель», «Жаңылтпаш», «Жыр күйі» т.б. Оның Қазанғап күйлерінен бөлек өз күйлері де бар: «Ілме», «Жетім бала», «Егіз», «Қасқа-ау, ана арада, қасқа-ау, мына арада», «Күндестің күні», «Ілме», «Егіз», «Жетім бала», «Ұмытты қалды, ұмытты» атты бірнеше күйлері бар. Ал осы Кәдірәлінің төл шәкірті бүгінде көзі тірі, тоқсанның бесеуіне келген Жұмабай Жансүгіров ақсақал. Жұмабай 1930 жылы 4 тамызда Ақтөбе облысы, Шалқар ауданы, Ордақонған болысы, 13 – ауылдың «Қамқа» колхозында дүниеге келген. Қазанғап күйшілік мектебінің дәулескер насихаттаушысы болып табылатын Жұмабайдың орындауындағы туындылар А.Райымбергеновтің зерттеулерінің ықпалымен қазақ радиосының алтын қорына жазылды. Ұлттық арна қорында жеке концерттері жазылған. Ол 1940 жылдардың басында ұлы күйшінің шәкірті Кәдірәлінің қасында жүріп, Қазанғап дәстүрін толық игерген, осы мұраны кейінгі ұрпаққа жеткізгендердің бірі. Ол Қазанғаптың «Серпер Ақжелең», «Балжан қыз», «Балжан келді он беске», «Табақ тарту», «Ұршықтың жұртта қалғаны», «Балжан қыз», «Он бес жасар Балжан қыз», «Он жеті жасар Балжан қыз», «Сау бол, Балжан», «Балжан қатынның торы аттың үстінде келе жатқан күй», «Сауранкөк», «Бұраңбел Балжан, өтті-ау, кетті-ау», «Қосбасар», т.б. қырыққа жуық күйлерін жеткізді.

1994 жылы Жұмабайды және сол Шалқарда тұратын күйші Қожакелді Аманов (1946 – 2006) Ақтөбеге алғаш Қазанғап атындағы конкурста шақыртқан. Бірақ Жұмабай ауырып бара алмай қалады. Сонда Қожакелді Аманов Ақтөбеге барып конкурста екі күй тартады. Сондағы тартқаны “Торы жорғамен табақ тартқан” күйі және «Ноғайлының босқыны» Сонда Бас

жүлдені алған екен. Кейін белгісіз бір себептермен Қожакелді күйші көп зерттелмей қалды.

Жоғарыда айтылған Кәдірәлі күйші туралы мәліметтерді Ж.Айпақов жеткізген болатын. Жәлекеш Кәдірәліден тәлім алған, Қазанғап күйлерінің біразын үйренген. Оның айтуынша, Кәдірәлі Қазанғаптың қасына ерген ең таңдаулы әрі мықты шәкірті болған дейді. Жәлекеш Айпақов 1904 жылы 15 шілдеде Шалқар ауданында № 22 ауылда дүниеге келген. Қазанғаптың күйлерін республика көлемінде алғаш таныстырушы ретінде белгілі. Сонымен қоас Құрманғазының, Динаның, Мәменнің де күйлерін шебер орындаған. 1935 жылы Алматыға шақыртылып, ұзақ жылдар бойы қазақ мемлекеттік филармониясында домбырашы-солист болып жұмыс жасады. Жәлекеш Айпақов 1904 жылы 15 шілдеде Ақтөбе облысы Шалқар қаласындағы № 22 ауылында дүниеге келген. Қазанғап күйлерін орындаушылар арасында шоқтығы биік домбырашы. Ол күйді шапшаң, жылдам екпінде тартатындардың бірі болған, бірақ күйдің мазмұнын жоғалтпай, мән-мағынасын және қыр-сырын ашатын аса ұқыпты күйші болды. Әр күйге құлақ бұрауын күйдің ырғағына және мазмұнына сәйкес келтіретін. 1963 жылы профессор, күй зерттеуші Т.Мерғалиев Қ.Жұбановтың баласы Архабпен бірге Ақтөбеге ғылыми экспедицияға барады. Сол сапарда Ақтөбе қаласында тұратын Қазанғап күйлерін алғаш зерттеуші Жәлекешпен кездеседі және одан Қазанғаптың 20 шақты күйін жазып алды. 1975 жылы өзі орындайтын Қазанғаптың 13 күйін Қазақ радиосына жазып қалдырды. Қазанғап күйлерін алғаш насихаттаушы болып Қазақ ССР-інің еңбек сіңірген әртісі атағын алды.

Шүрен Сартов Шалқар қаласында өткен ғасырдың 80 жылдарына дейін Қазанғап күйлерін дәріптеп келді, «Торы аттың кекіл қақпайы» және т.б таспалары сақталған. Ал Дүйсенбай Ешмұханов та Жұмабай секілді қазірде көзі тірі күйшілер қатарында. «Жыр күйінің» және басқа күйлері жазылып алынған. Бір қызығы, осы Қазанғап күйлерін жеткізушілердің көбісі басқа салада қызмет қылған. Жұмабай, Қожакелді колхозда, ауылда қойшы болған, содан зейнетке шыққан, ал Дүйсенбай (1939 жылы туылған) ақсақал мал дәрігері болып жұмыс жасаған. Яғни әр сала мамандары бола тұра, домбыраны тастамай, күйшілігін және Қазанғап мұрасын дәріптеп, насихаттап, жеткізіп отырған тұлғалар.

Бақыт Басығараев, Ескендір Жұқанов, Келбет Тлеулин, Мәжит Бейсенбаевтар, Төлеу Жайханов (1941 – 2010), Задаш Байдәулетов (1942 – 2009), Үмбетов Алтынбек (1945 жылы туылған). Бұл домбырашылар Қазанғап мұрасын жалғастырушылардың екінші және үшінші легі. Ал төртінші легіне Еділ Басығараев (1970 туылған), Рүстем Сеитовтерді (1974 жылы туылған) жатқызамыз. Еділ ағамыз Б.Басығараевтың баласы, Қазанғап күйлерін қазіргі таңда насихаттап, студенттерге үйретіп жүрген Қазанғаптанушы, ал Рүстем Қожакелді Амановтың шәкірті, қазіргі таңда Ақтөбе қаласында тұрады.

Шалқар ауданының күйшілік мұрасы әлі де толыққанды зерттеу жұмыстарын жасауды сұратып тұр, себебі бұл өңірдің күй мұрасының тарихы өте тереңде. Қазанғаптан кейін ғана бұл аймаққа көптеген зерттеушілер келіп, түрлі экспедициялар жасалды, көңіл бөліне бастады. Ал негізінде күйшілік өнер бұл жерде еңбектеген баладан еңкейген картқа дейін қанына сіңген.

Әсіресе Қазанғап күйлерін білмейтін, тарта алмайтындар сирек кездеседі деуге де болады. «Қазанғап-Қәдірәлі-Жұмабай күйшілер тізбегінің мысалында ұстаз –шәкірт жүйесі» жөнінде мақаланы жарыққа шығардық. Бірақ қалған отыз күйші туралы әлі де тереңірек зерттеу жұмыстарының қажеттілігі бар екенін көріп отырмыз.

Әдебиеттер:

- 1.Қазанғап. Ақжелең // – Алматы: Өнер, 1984.
- 2.А.Райымбергенов. Домбровая школа как институт сохранения и развития традиции. Бішкек, 2019. 170б.
- 3.А.Райымбергенов. Күй төресі Көкіл. – Алматы
- 4.А.Райымбергенов. Күй төресі Қазанғап. - Алматы. 2023.

Issina Anel,

Dossanova A. A.

HISTORICAL MEMORY AND CULTURAL HERITAGE OF EAST KAZAKHSTAN

Исина А. Е.,

Досанова А.А.,

кандидат педагогических наук, асс. профессор

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ И КУЛЬТУРНОЕ ДОСТОЯНИЕ ВОСТОЧНОГО КАЗАХСТАНА

Восточный Казахстан является одним из уникальных мест Казахстана. Находясь в центре Евразийского континента и обладающий всеми природными красотами, памятниками культуры, а также историческими и сакральными объектами поистине является одним из удивительных уголков нашей необъятной страны. Восточный Казахстан как регион является одним из старейших, основавшийся более 90 лет назад, в 1932 году, позднее в 1997 году к региону была присоединена Семипалатинская область.

Землю Восточного Казахстана по праву можно назвать колыбелью и матерью выдающихся личностей, внесших неоценимый вклад в культуру, науку и духовное наследие страны. Среди них великие поэты, мыслители, писатели прославившие нашу страну на весь мир: Абай Кунанбаев — великий поэт, философ и просветитель, полиглот, изучавший как кириллицу так и арабские языки, переводчик более 30 произведений А.С. Пушкина, М. Лермонтова и др.; Шакарим Кудайбердиев — ученик Абая, поэт, мыслитель, философ и историк, переводчик трудов Льва Толстого. Мухтар Ауэзов — классик казахской литературы, доктор филологических наук, автор эпопеи «Путь Абая», которая вошла в "Библиотеку всемирной литературы", а фильм по рассказу которого был номинирован на премию "Оскар".

Также среди выдающихся деятелей ВКО: Оралхан Бокей — писатель и драматург, ярко отразивший характер и философию таинственного Алтая, Калихан Исаков — писатель и публицист, тонкий лирик восточно-

казахстанской прозы, Амре Кашаубаев — выдающийся певец, прославивший казахское искусство на международной сцене.

Помимо классиков, Восточный Казахстан и Абайская область подарили Казахстану плеяду современных деятелей. Один из них Ерболат Беделхан — композитор и продюсер, основатель и идейный лидер современной, колоритной группы ORDA, внёсший большой вклад в развитие современной казахстанской поп-музыки. Также Аскар Алтай — современный писатель и публицист, представитель восточно-казахстанской литературной школы, продолжающий традиции философской прозы региона. Яркий представитель Ермек Турсунов, выходец из ВКО — кинорежиссёр и сценарист, чьё творчество тесно связано с темами национальной памяти, истории и духовных корней. Им сняты знаковые фильмы, некоторые из них были номинированы на премию "Оскар" : Шал» (2012), «Кемпір» (2014), «Жат» (2015) и «Кенже» (2015), завершившие его известную трилогию, а также «Келін» (2008).

Также большое влияние на становление культуры Восточного Казахстана оказали братья Абдуллины — первые певцы, поющие казахские песни дуэтом. Ришат и И Муслим Абдуллины выпускники Алматинского музыкального колледжа им. П. И. Чайковского, а также Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского основали казахскую академическую вокальную школу, стали первыми исполнителями знаковых партий национальной оперы и артистами, определившими звучание целой эпохи.

В 2002 году Восточно-Казахстанскому училищу искусств было присвоено имя народных артистов братьев Абдуллиных . Училище – профессиональное учебное заведение искусств, которое готовит специалистов в сфере музыки, вокального и сценического искусства, хореографии и культурной деятельности. Спустя десятилетия фамилия Абдуллиных вновь зазвучала на сцене — уже в ином музыкальном пространстве. Карина Абдуллина стала ярким представителем современной казахстанской сцены. Не продолжая оперную линию напрямую, она воплотила другую форму музыкальной искренности — авторскую песню, городскую лирику, эмоционально открытое общение со слушателем.

По сей день Восточно-Казахстанская область остаётся настоящей жемчужиной, где рождаются и расцветают молодые таланты, продолжая славные традиции духовного и художественного наследия края. Культурное наследие Восточного Казахстана — это живая память земли, в которой переплетаются судьбы людей, голоса истории и дыхание времени. Оно рождается не только в музейных залах, но и на театральной сцене, в звучании музыки, в архитектуре городов и в тишине мемориалов. Театры и музеи, памятники и творческие пространства, традиции и современное искусство — всё это составляет единую культурную ткань региона, где прошлое бережно сохраняется, а настоящее живет и процветает. Ярким примером наследия Казахстана можно считать Восточно-Казахстанский областной историко-краеведческий музей- один из старейших музеев региона, официально открытый в 1920 году, ключевой фигурой которого стал И. П. Соколов, заложивший основы музейного дела. В стенах музея сохранились археологические, этнографические, исторические и культурные материалы, отражающие развитие Восточного Казахстана.

Ещё одним объектом внимания можно считать Архитектурно-этнографический и природно-ландшафтный музей-заповедник - единственный в своём роде в Казахстане. Открыт и создан Н. А. Зайцевым, который был бессменным руководителем до конца своих дней. Данный музей - заповедник отличается большой территорией в 37га, на которой расположено 13 традиционных домов разных этнокультурных групп с индивидуальной архитектурой. Душа заповедника - традиционная культура, быт и архитектура народов Восточного Казахстана. По настоящее время данный музей является важным центром сохранения нематериального культурного наследия Казахстана.

История театрального искусства Усть-Каменогорска берёт своё начало в первые десятилетия XX века, когда город активно формировался как промышленный и культурный центр Восточного Казахстана. В этот период возникает потребность не только в экономическом развитии, но и в духовной, художественной жизни общества.

Официальной точкой отсчёта профессионального театра считается основание Русского драматического театра в Восточном Казахстане в 1930-е годы, в период активного культурного строительства Советского Казахстана. Именно тогда в Усть-Каменогорске была создана стационарная профессиональная театральная труппа, что положило начало регулярной театральной жизни города.

Официально театр был организован как областной драматический театр, обслуживающий не только Усть-Каменогорск, но и другие населённые пункты региона. В его основу легли гастрольные коллективы и актёры, прибывшие из театров Сибири и европейской части СССР, а также местные самодеятельные артисты, прошедшие профессиональную подготовку.

С первых лет своей деятельности Восточно-Казахстанский областной драматический театр ориентировался на русскую классическую драматургию. В репертуаре шли пьесы А. П. Чехова, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, а также произведения советских драматургов. С момента своего основания Восточно-Казахстанский областной драматический театр выполнял важную просветительскую функцию. Он стал пространством диалога между искусством и обществом, формировал эстетический вкус зрителей, приобщал население к литературе, музыке и философии через сценическое действие.

В годы Великой Отечественной войны театр не прекращал работу: актёры выступали с патриотическими постановками, выезжали с концертами и спектаклями в госпитали и на предприятия, поддерживая моральный дух жителей города и фронта. Этот период стал серьёзным испытанием и одновременно укрепил роль театра как социально значимого института.

Далее в 2000 году на базе областного русского драматического театра по инициативе поддержки искусства Республики Казахстан открылась Казахская труппа. На сегодняшний день Казахский и Русский театр творят на одной сцене, но на моменте открытия казахской труппы был объявлен конкурсный отбор, в котором приняли участие артисты со всего региона. Первым режиссёром труппы стал Толеухан Бадыганов — известный режиссёр, выпускник класса Аскара Токпанова. Труппа открыла свой первый сезон в 2000 году по

становкой спектакля «Қозы Көрпеш — Баян Сұлу» по пьесе Габита Мусрепова.

Артисты, многие из которых до сих пор пользуются любовью зрителей внесли огромный вклад в развитие театрального искусства, посвятив свою жизнь сцене: Социал Дөңсебаев, Минутбек Шидеринов, Абаш Какенов, Канатбек Ниязбеков, Майра Каламкызы, Турсынбек Дузбаев, Гульбагыт Бактыбаева, Аманжол Хамзин, Аскербек Кайырханов, Мадина Кумарова, Бауыржан Рахымбеков, Ертай Хасенов и другие. Также в труппу вошли известные актёры из Семья – Сайраш Копабаева и Бейбит Кусанбаев.

С 2000 года по сегодняшний день труппа принимает участие во многих фестивалях, завоевая престижные награды на разнообразных фестивалях РК, а также в ближнем и дальнем зарубежье.

Казахский и русский театры активно развиваются и пополняют свой сценический репертуар. В репертуаре Казахского театра более 15 постановок, полюбившихся зрителю, самые известные из которых: «Абай», «Еңлік – Кебек», «Қозы Көрпеш – Баян сұлу», «Қарағөз», «Шұғаның белгісі», «Айман – Шолпан», «Алдар Көсе», «Томирис», «Абылай хан» и мн.др.. Репертуар русского театра также очень разнообразен и включает в себя как легкие комедии, так и драматические постановки. На данный момент в репертуаре Русского театра также более 15 постановок: «Ревизор», «Вишнёвый сад», «Дядя Ваня», «Гроза», «Бесприданница», «Женитьба», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Мастер и Маргарита», «Анна Каренина», «Доходное место», «Слишком женатый таксист», «Любовь и голуби» и мн.др..

Таким образом, Восточный Казахстан по праву можно считать не просто регионом на карте страны, а уникальным культурно-историческим пространством, в котором сосредоточены многовековая память, духовная глубина и творческая энергия народа. Здесь природа, история и культура существуют в редком гармоничном единстве, формируя особую атмосферу, неповторимую и узнаваемую.

Восточный Казахстан стал колыбелью великих мыслителей, писателей, поэтов, музыкантов и деятелей искусства, чьё наследие вышло далеко за пределы региона и стало достоянием всей нации и мирового культурного пространства. Именно эта земля дала мощный импульс развитию казахстанской литературы, музыки, театра и кино, сохранив при этом связь с традициями и духовными корнями. Особую роль в сохранении и передаче этого наследия играют музеи, театры и мемориальные комплексы региона. Они не только хранят материальные памятники прошлого, но и формируют живую связь поколений, позволяя современному обществу осознавать свою идентичность, уважать историю и вдохновляться культурным богатством края. Восточно-Казахстанский областной историко-краеведческий музей и архитектурно-этнографический музей-заповедник являются яркими примерами того, как прошлое может быть бережно сохранено и осмыслено в контексте настоящего.

Восточный Казахстан — это регион, где история не застывает в позициях, а продолжает жить в слове, музыке, образе и человеческой памяти. Его культурное наследие остаётся важнейшей опорой для формирования

национального самосознания и духовного развития общества, подтверждая, что данный край по праву занимает особое место в культурной карте Казахстана и является одной из его подлинных жемчужин.

Литература:

1. Алимбаев М. Культура и духовное наследие Казахстана. — Алматы: Рауан, 2008.
2. Ауэзов М. О. Путь Абая. — Алматы: Жазушы, 1997.
3. Бокей О. Избранные произведения. — Алматы: Атамұра, 2003.
4. Восточно-Казахстанский областной историко-краеведческий музей: история и современность. — Усть-Каменогорск, 2015.
5. История Восточно-Казахстанской области / Под ред. К. С. Ахметова. — Усть-Каменогорск: Восток, 2012.
6. Исаков К. Повести и рассказы. — Алматы: Жалын, 2001.
7. Касымжанов А. Философия культуры Казахстана. — Алматы: Ғылым, 2004.
8. Кудайбердиев Ш. Философские и поэтические труды. — Алматы: Санат, 1995.
9. Кунанбаев А. Слова назидания. — Алматы: Мектеп, 2010.
10. Турсунов Е. Кино и национальная память. — Алматы: Қазақ университеті, 2016.
11. Архитектурно-этнографический музей-заповедник Восточного Казахстана: каталог и научные статьи. — Усть-Каменогорск, 2018.
12. Материалы официальных сайтов музеев Восточно-Казахстанской области.

МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ

Редактордан / От редактора 3

І СЕКЦИЯ.

ҚОРКЕМДІК БІЛІМ/ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Khussainova G.A. FROM THE HISTORIOGRAPHY OF SCIENTIFIC SCHOOLS OF MUSICAL-AESTHETIC AND MUSICAL-PEDAGOGICAL STUDIES IN KAZAKHSTAN.

Хусаинова Г.А. ИСТОРИОГРАФИЯ НАУЧНЫХ ШКОЛ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ В КАЗАХСТАНЕ..... 6

Alekseenko Elena ON THE 95 TH ANNIVERSARY OF T.Y.SHPIKALOVA, THE FOUNDER OF A SCIENTIFIC SCHOOL IN THE FIELD OF ART PEDAGOGY

Алексеевко Е.В. К 95-ЛЕТИЮ Т.Я.ШПИКАЛОВОЙ: СОЗДАТЕЛЯ НАУЧНОЙ ШКОЛЫ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ..... 15

Argingazinova C. MUSIC EDUCATION IN KAZAKHSTAN: PAGES OF HISTORY

Аргингазинова Г.Б. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАЗАХСТАНА: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ..... 18

Alimtaev N., Balagazova S. THEORETICAL FOUNDATIONS OF THE APPLICATION OF THE ACTION RESEARCH METHOD IN MUSIC LESSONS

Алимтаев Н. Е. Балагазова С.Т. МУЗЫКА САБАҚТАРЫНДА АСТІОН RESEARCH ӘДІСІН ҚОЛДАНУДЫҢ ТЕОРИЯЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ..... 24

Комаровская О., Миропольская Н., Власова В., Ничкало С. ӘНЕР ТЕРАПИЯСЫ ЖӘНЕ ӘНЕР ПЕДАГОГИКАСЫ: ҚАЗІРГІ ЗАМАҢҒЫ ӘЛЕУМЕТТІК-МӘДЕНИ ШЫҢАЙЫЛЫҚ ЖАҒДАЙЫНДАҒЫ УКРАИНА БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНІҢ ӘЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Komarovska O., Myropolska N., Vlasova V., Nychkalo S. ART THERAPY AND ART PEDAGOGY: CURRENT ISSUES OF UKRAINIAN EDUCATION IN CONTEMPORARY REALITIES..... 30

Bai Huaiwen, Amanzholov S. METHODOLOGY OF TEACHING FINE ARTS TO CHINESE SCHOOLCHILDREN ACCORDING TO THE RUSSIAN EDUCATION SYSTEM

Бай Хуэйвэнь, Аманжолов С.Ә. МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКИХ ШКОЛЬНИКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ ПО РОССИЙСКОЙ СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ..... 36

<i>Kobozeva I.</i> AXIOSPHERE OF PROFESSIONAL ACTIVITIES OF A TEACHER-MUSICIAN	
<i>Кобозева И.С.</i> АКСИОСФЕРА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА–МУЗЫКАНТА.....	40
<i>Akbulatov D.K.</i> MODERN MUSIC TEACHER	
<i>Ақбулатов Д.К.</i> ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІ.....	45
<i>Aubakirova D., Smetova A.</i> USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MUSIC LESSONS AT SCHOOL	
<i>Аубакирова Д. А., Сметова А. А.</i> МЕКТЕПТЕГІ МУЗЫКА САБАҚТАРЫНДА ЖАСАНДЫ ИНТЕЛЛЕКТТІ ҚОЛДА- НУ.....	51
<i>Borambaeva K.S., Kasymova A.A.</i> PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES OF THE CHOIR TEACHING OF BACHELOR’S DEGREES IN MUSIC	
<i>Борамбаева К.С., Касымова А.А</i> МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БАКАЛАВРЛАРЫН ХОРМЕЙСТЕРЛІК ДАЯРЛАУДЫҢ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРЫ.....	54
<i>Dabylova A., Nurtaza R.</i> THE EDUCATIONAL POTENTIAL OF USING KAZAKH EPIC AND POETIC HERITAGE IN THE EDUCATIONAL PROCESS	
<i>Дабылова А.Б., Нұртаза Р.С.</i> ҚАЗАҚТЫҢ ЖЫР-ДАСТАН МҰРАСЫН БІЛІМ БЕРУ ҮДЕРІСІНДЕ ПАЙДАЛАНУДЫҢ ТӘРБИЕЛІК ӘЛЕУЕТІ.....	59
<i>Dadyrova A.</i> INCLUSIVE TEACHING METHODS FOR ART EDUCATION AT THE UNIVERSITY OF THE ARTS (INCLUDING FOR STUDENTS WITH ASD)	
<i>Дадырова А.А.</i> ИНКЛЮЗИВНЫЕ МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УНИВЕРСИТЕТЕ ИСКУССТВ (ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ С РАС).....	63
<i>Yerezhopova E.Y., Khussainova G.A.</i> ON THE ISSUE OF PREPARING FUTURE MUSIC TEACHERS BASED ON PEDAGOGICAL DESIGN	
<i>Ережепова Э.Е., Хусаинова Г.А.</i> К ВОПРОСУ О ПОДГОТОВКЕ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ НА ОСНОВЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА.....	67
<i>Zhumasheva G.</i> SYNTHESIS OF TRADITIONAL APPROACHES TO TEACHING THE KAZAKH LANGUAGE AND DIGITAL TRANSFORMATION	
<i>Жумашева Г.К.</i> ҚАЗАҚ ТІЛІН ОҚЫТУДЫҢ ДӘСТҮРЛІ ТӘСІЛДЕРІ МЕН ЦИФРЛЫҚ ТРАНСФОРМАЦИЯНЫҢ СИНТЕЗІ.....	73

<i>Kozhebayev D., Songybaev E. ACTUALIZING THE PRACTICE-ORIENTED APPLICATION OF MUSICAL LOCAL HISTORY HERITAGE (USING REGIONAL HERITAGE IN THE EDUCATIONAL PROCESS)</i>	
<i>Кожебаев Д.Е., Соңғыбаев Е. МУЗЫКАЛЫҚ ӨЛКЕТАНУ МҰРАСЫН ТӘЖІРИБЕГЕ БАҒДАРЛАНУЫН ӨЗЕКТЕНДІРУ (ӨЛКЕЛІК МҰРАНЫ САБАҚ БАРЫСЫНДА ҚОЛДАНА АЛУ).....</i>	<i>78</i>
<i>Kuldanov N., Balagazova S. THE POTENTIAL OF VOCAL TRAINING IN THE DEVELOPMENT OF STUDENT'S CREATIVITY</i>	
<i>Кулданов Н.Т., Балагазова С.Т. ПОТЕНЦИАЛ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В РАЗВИТИИ КРЕАТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ.....</i>	<i>91</i>
<i>Liu Yujia, Amanzholov S. A., Ashurbekova I. G. STUDY OF THE ADAPTIVE APPLICATION OF RUSSIAN ARTISTIC AND PEDAGOGICAL EDUCATION METHODS IN TEACHING DRAWING AND PAINTING TO CHINESE STUDENTS</i>	
<i>Лю Юйцзя, Аманжолов С.А. Ашурбекова И.Г. ИССЛЕДОВАНИЕ АДАПТИВНОГО ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДИК РОССИЙСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПРЕПОДАВАНИИ РИСУНКА И ЖИВОПИСИ КИТАЙСКИМ СТУДЕНТАМ.....</i>	<i>99</i>
<i>Putintseva S. V., Amanzholov S.A. THE RELEVANCE OF TEACHING PRIMARY SCHOOL STUDENTS THE ART OF CALLIGRAPHY IN THE DIGITAL ERA</i>	
<i>Путинцева С.В., Аманжолов С.А. АКТУАЛЬНОСТЬ ОБУЧЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ ИСКУССТВУ КАЛЛИГРАФИИ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ</i>	<i>103</i>
<i>Maimakova L. THE SPECIFICS OF PREPARING A FUTURE MUSIC TEACHER TO WORK WITH PRIMARY SCHOOL CHILDREN IN MUSIC LESSONS AT SCHOOL</i>	
<i>Маймакова Л.К. БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІН БАСТАУЫШ СЫНЫП ОҚУШЫЛАРЫМЕН МЕКТЕПТЕГІ МУЗЫКА САБАҚТАРЫНДА ЖҰМЫС ІСТЕУГЕ ДАЯРЛАУДЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ.....</i>	<i>109</i>
<i>Musabekova G.F., Khusainova G.A. FACTORS IN DEVELOPING THE MUSICAL AND PERFORMANCE COMPETENCE OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN DOMBRA PLAYING</i>	
<i>Мұсабекова Г.Ф., Хусаинова Г.А. БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ ДОМБЫРАДА МУЗЫКАЛЫҚ-ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ҚҰЗЫРЕТТІЛІГІН ДАМУ ТУРАЛЫ ФАКТОРЛАРЫ.....</i>	<i>115</i>

<i>Nildibayeva M., Balagazova S.</i> THE ISSUE OF ORGANIZING STUDENT'S LISTENING ACTIVITIES IN MUSIC LESSONS THROUGH THE USE OF DIGITAL TECHNOLOGIES <i>Нильдибаева М.А., Балагазова С.Т.</i> ЦИФРЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ПАЙДАЛАҢУ АРҚЫЛЫ ОҚУШЫЛАРДЫҢ ТЫҢДАУШЫЛЫҚ ІС-ӘРЕКЕТІН МУЗЫКА САБАҒЫНДА ҰЙЫМДАСТЫРУ МӘСЕЛЕСІ.....	120
<i>Tulegenova A.</i> PEDAGOGICAL POSSIBILITIES OF INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN VOCAL AND CHORAL WORK FOR FUTURE MUSIC TEACHERS <i>Түлегенова А.Е.</i> ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ РАБОТЕ ДЛЯ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ.....	127
<i>Issayeva A.A.</i> DEVELOPING THE PROFESSIONAL COMPETENCE OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN DESIGNING THE MUSICAL ENVIRONMENT IN PRESCHOOL EDUCATIONAL INSTITUTIONS..... <i>Исаева А.А.</i> МЕКТЕПКЕ ДЕЙІНГІ БІЛІМ БЕРУ МЕКЕМЕСІНДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ ОРТАНЫ ЖОБАЛАУҒА БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМДЕРІНІҢ КӘСІБИ ДАЙЫНДЫҒЫН ДАМУЫ.....	131
<i>Chsherbotayeva N.</i> APPLICATION OF PROJECT-BASED TECHNOLOGIES IN THE TRAINING PROCESS OF PROSPECTIVE MUSIC TEACHERS <i>Щерботаева Н.Д.</i> БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІН ДАЯРЛАУ ҮДЕРІСІНДЕ ЖОБАЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ҚОЛДАНУ.....	136

II СЕКЦИЯ

МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР/МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Abdinurova A., Alpeisova G.T.</i> REFRACTIONS OF KENEN AZERBAYEV'S SONG "KÖKSHOLAK" IN THE PIANO COLLECTION "KÖKSHOLAK ZHELISIMEN" BY ALIBI ABDINOUROV <i>Абдинурова А.С., Альпеисова Г.Т.,</i> ПРЕЛОМЛЕНИЯ ПЕСНИ КЕНЕНА АЗЕРБАЕВА «КӨКШОЛАК» В ОДНОИМЕННОМ СБОРНИКЕ «КӨКШОЛАК ЖЕЛІСІМЕН» АЛИБИ АБДИНУРОВА.....	141
<i>Aldekenova A., Eginbayeva T.</i> CHORAL WORKS OF ERKEGALI RAKHMADIYEV. THE CHORAL POEM «EVENING ON BALKHASH» <i>Алдекенова А.К. Егінбаева Т.Ж.</i> ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВТИҢ ХОР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ, «БАЛҚАШТАҒЫ КЕШ» ХОР ПОЭМАСЫ....	147

<i>Kuanysh B., Yeginbaeva T.</i> «THE IMAGE OF ZHANBOTA IN MUKHAN TOLEBAYEV'S OPERA BIRZHAN –SARA» (BASED ON TALGAT MUSSABAYEV'S PERFORMANCE INTERPRETATION) <i>Қуаныш Б., Егинбаева Т.Ж.</i> «МҰҚАН ТӨЛЕБАЕВТЫҢ «БІРЖАН - САРА» ОПЕРАСЫНДАҒЫ ЖАНБОТА БЕЙНЕСІ» (ТАЛҒАТ МҰСАБАЕВТЫҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НЕГІЗІНДЕ).....	152
<i>Povalyashko A.</i> THE BASS GUITAR IN THE ASPECT OF JAZZ IMPROVISATION <i>Поваляшко А.В.</i> БАС-ГИТАРА В АСПЕКТЕ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ.....	156
<i>Shalauova D., Akparova G.</i> THE PIANO TRIO KÖRUGHLY BY ARMAN ZHAIYUM IN THE PERFORMANCE PRACTICE OF THE «FORTE TRIO» ENSEMBLE <i>Шалауова Д.Ж., Акпарова Г.Т.</i> ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО «КӨРҰҒЛЫ» АРМАНА ЖАЙЫМА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ АНСАМБЛЯ «FORTE TRIO».....	162
<i>Baitenova S.</i> THE KAZAKH TRADITIONAL MUSIC IN THE WORKS OF FOREIGN RESEARCHERS OF THE 19TH CENTURY <i>Байтенова С.Н.</i> КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА В ТРУДАХ ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ XIX СТОЛЕТИЯ.....	169
<i>Gabitov D., Akparova G.</i> REPERTOIRE POLICY OF KAZAKHSTAN'S CHAMBER ORCHESTRAS <i>Габитов Д.Г., Акпарова Г.Т.</i> РЕПЕРТУАРНАЯ ПОЛИТИКА КАМЕРНЫХ ОРКЕСТРОВ КАЗАХСТАНА.....	175
<i>Zhakayev ZH.</i> TIMBRE AND HARMONIC FUNCTION OF THE FRENCH HORN IN ORCHESTRAL PRACTICE OF THE 18th CENTURY <i>Жакаев Ж.Қ.</i> ТЕМБРОВАЯ И ГАРМОНИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ВАЛТОРНЫ В ОРКЕСТРОВОЙ ПРАКТИКЕ XVIII ВЕКА.....	179
<i>Kerimova M., Akparova G.</i> VIRTUOSO VIOLIN FANTASIES ON THEMES FROM CHARLES GOUNOD'S OPERA «FAUST»: INTERPRETATION OF THE FAUSTIAN MYTH <i>Керимова М.А., Акпарова Г.Т.,</i> ВИРТУОЗНЫЕ СКРИПичНЫЕ ФАНТАЗИИ НА ТЕМЫ ОПЕРЫ Ш. ГУНО «ФАУСТ»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФАУСТОВСКОГО МИФА.....	184
<i>Xenofontova D.</i> MUSIC AS A FORM OF ART IN THE DIGITAL SPACE <i>Ксенофонтова Д. В.</i> МУЗЫКА КАК ФОРМА ИСКУССТВА В ЦИФРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ.....	189
<i>Neldybayev A.</i> THE DOUBLE REED FESTIVAL IN KAZAKHSTAN: FORMATION, DEVELOPMENT, AND PROSPECTS <i>Нельдыбаев А. Т.</i> ФЕСТИВАЛЬ ДВОЙНОЙ ТРОСТИ В КАЗАХСТАНЕ: СТАНОВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, ПЕРСПЕКТИВЫ.....	192

<i>Nurpeissova M., Akparova G.</i> UNCONVENTIONAL INSTRUMENTAL DUETS INVOLVING THE VIOLA IN CONTEMPORARY CHAMBER MUSIC	
<i>Нурпеисова М.А., Акпарова Г.Т.</i> НЕСТАНДАРТНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ДУЭТЫ С УЧАСТИЕМ АЛЬТА В СОВРЕМЕННОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ.....	197
<i>Nakyspekova R., Kurmangalieva M.</i> SONATA FOR CELLO AND PIANO OP. 6 SAMUEL BARBERA: CREATION HISTORY AND STYLISTIC FEATURES	
<i>Накыспекова Р. Ж., Курмангалиева М.С.</i> СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО ОП. 6 САМЮЭЛЬ БАРБЕРА: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ.....	202
<i>Saut Zh. Bekmoldinov N.S. Nurmoldin S.Zh.</i> THE TIMBRE CAPABILITIES OF THE BAYAN AND THEIR IMPACT ON THE ATRE MUSIC	
<i>Сауыт Ж., Бекмолдинов Н. С., Нурмолдин С. Ж.</i> БАЯННЫҢ ТЕМБРЛІК МҮМКІНДІКТЕРІ ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ ТЕАТР МУЗЫКАСЫНА ЫҚПАЛЫ.....	207
<i>Khairulla A., Kuzbakova G.</i> «MACBETH. SCACCO AL RE»: ENGAGING CHILDREN'S AUDIENCES IN OPERA (THE CASE OF TEATRO REGIO DI PARMA)	
<i>Хайрулла А.Б., Кузбакова Г.Ж.</i> «МАСБЕТН. SCACCO AL RE»: БАЛАЛАР АУДИТОРИЯСЫН ОПЕРА ӨНЕРІНЕ ТАРТУ ТӘЖІРИБЕСІ (ПАРМА КОРОЛЬДІК ТЕАТРЫНЫҢ МЫСАЛЫНДА)..	211
<i>Sharmanova S., Yeginbayeva T.</i> SHABAL BEISEKOVA AS A STUDENT OF THE KAZAKH OPERA STUDIO AT THE MOSCOW CONSERVATORY (1936–1941): AN ARCHIVAL STUDY	
<i>Шарманова С.Т., Егінбаева Т.Ж.</i> ШАБАЛ БЕЙСЕКОВА — МӘСКЕУ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ ЖАНЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ОПЕРА СТУДИЯСЫНЫҢ БІЛІМ АЛУШЫСЫ РЕТІНДЕ (1936–1941): АРХИВТІК ЗЕРТТЕУ.....	215

СЕКЦИЯ III

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

<i>Bakhty B., Yeshmuratova A.</i> DIRECTORIAL CONCEPT AND ACTING PERFORMANCE ISSUES IN THE PRODUCTION “YOUNG ABAI”	
<i>Бахты Б.Е. Ешмуратова А.К.</i> “ЖАС АБАЙ” ҚОЙЫЛЫМЫНДАҒЫ РЕЖИССЕРЛІК КОНЦЕПЦИЯ МЕН АКТЕРЛІК ОРЫНДАУ МӘСЕЛЕЛЕРІ.....	220

IV СЕКЦИЯ

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

<i>Achilov I.</i> CURRENT ASPECTS OF COMPOSITION IN EASEL PAINTING	
<i>Ачилов И.</i> АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СОСТАВЛЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ.....	225
<i>Musaev T. R., Amanzholov S. A.</i> ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES IN THE VISUAL ARTS	
<i>Мусаев Т.Р., Аманжолов С.А.</i> ТЕХНОЛОГИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.....	230
<i>Besen Jutajjan, Izhanov B.</i> HE REPRESENTATION OF HISTORICAL ART MONUMENTS IN THE CONTEMPORARY CONTEXT	
<i>Бешен Ж., Ижанов Б.И.</i> ТАРИХИ СӘУЛЕТ ЕСКЕРТКІШТЕРІНІҢ ЗАМАНАУИ КЕСКІНДЕМЕДЕГІ КӨРІНІСІ.....	236
<i>Minbayeva Gaukhar, Soltanbayeva Gulnar</i> ANALYSIS OF PRIVATE BRANDS THAT PROMOTE KAZAKH NATIONAL CLOTHING	
<i>Минбаева Г.О., Солтанбаева Г.Ш.</i> ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КИІМІН ДӘРІПТЕЙТІН ЖЕКЕ БРЕНДТЕРГЕ ТАЛДАУ.....	239
<i>Myrzanbetova Ramilya, Izhanov Baikonyr</i> THE USE OF TEXTILES AND HIGH-TECH MATERIALS IN THE AESTHETICS OF THE HIGH-TECH STYLE	
<i>Мырзанбетова Р., Ижанов Б.И.</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕКСТИЛЯ И ВЫСОКОТЕХНОЛОГИЧНЫХ МАТЕРИАЛОВ В ЭСТЕТИКЕ СТИЛЯ ХАЙ-ТЕК.....	245
<i>Khamitova D., Dadyrova A.A.</i> A RESEARCH OF MONUMENTAL PAINTING IN THE VEIN OF THE LEGEND OF «DANCING BIRCHES» FROM BURABAY	
<i>Хамитова Д.А., Дадырова А.А.</i> БУРАБАЙДЫҢ «БИШІ ҚАЙЫҢДАР» АҢЫЗЫ ЖЕЛІСІНДЕГІ МОНУМЕНТАЛДЫ КЕСКІНДЕМЕГЕ ЗЕРТТЕУ.....	248

V СЕКЦИЯ

МӘДЕНИЕТТАНУ / КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Zeinulla D., Abenov E.</i> ISSUES OF MANAGING POPULAR MUSIC ART IN THE CONTEXT OF DIGITAL TECHNOLOGIES	
<i>Зейнулла Д. Әбенев Е.М.</i> ЦИФРЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯ ЖАҒДАЙЫНДАҒЫ ЭСТРАДАЛЫҚ ӨНЕРДІ БАСҚАРУ МӘСЕЛЕЛЕРІ.....	254

<i>Kaudyrova A., Tleubekova B., Dukembay G. SOCIAL ISSUES IN A LITERARY WORK</i>	
<i>Каудырова А.О., Тлеубекова Б.Т., Дүкембай Г.Н. КӨРКЕМ ШЫҒАРМАДАҒЫ ӘЛЕУМЕТТІК МӘСЕЛЕ.....</i>	<i>257</i>
<i>Ospanova A. DEVELOPMENT OF THE CREATIVE INDUSTRY: A STRATEGIC FACTOR IN THE COMPETITIVE DEVELOPMENT OF THE STATE</i>	
<i>Оспанова А.М. РАЗВИТИЕ КРЕАТИВНОЙ ИНДУСТРИИ: СТРАТЕГИЧЕСКИЙ ФАКТОР КОНКУРЕНТНОГО РАЗВИТИЯ ГОСУДАРСТВА.....</i>	<i>263</i>
<i>Saurbayeva A. A., Abenov E. M. ART MANAGEMENT AS A FACTOR IN PROMOTING MUSICAL FESTIVALS IN KAZAKHSTAN</i>	
<i>Саурбаева А.А., Абенев Е.М. АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ КАК ФАКТОР ПРОДВИЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ В КАЗАХСТАНЕ.....</i>	<i>268</i>

VI СЕКЦИЯ

КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ/ КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Aimukhametova Y., Kabiyeva T. OLKLORE AS THE FOUNDATION OF THE ARTISTIC LANGUAGE IN KAZAKH ANIMATION: AN ANALYSIS OF AMEN KHAIDAROV'S EARLY FILMS</i>	
<i>Аймұхаметова Е., Кабиева Т.Қ. ФОЛЬКЛОР КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА КАЗАХСКОЙ АНИМАЦИИ: АНАЛИЗ РАННИХ ФИЛЬМОВ АМЕНА ХАЙДАРОВА.....</i>	<i>274</i>
<i>Akhatova Zh., Mukusheva N. THE IMPACT OF DIGITAL TRANSFORMATION ON GLOBAL AND KAZAKHSTAN AUTEUR CINEMA</i>	
<i>Ахатова Ж.Ж. Мукушева Н.Р. ВЛИЯНИЕ ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ НА МИРОВОЙ И КАЗАХСТАНСКИЙ АВТОРСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ.....</i>	<i>278</i>
<i>Bexultanov D., Smailova I. FRAME COMPOSITION AND ITS ARTISTIC-EXPRESSIVE POSSIBILITIES</i>	
<i>Бексұлтанов Д.Н. Смаилова И.Т. КАДР КОМПОЗИЦИЯСЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ КӨРКЕМДІК-ЭКСПРЕССИВТІК МҮМКІНДІКТЕРІ.....</i>	<i>283</i>
<i>Kabiyeva T., Askaruly A. FEATURES OF THE DIRECTOR'S APPROACH IN WEB SERIES AND NEW FORMS OF STORYTELLING</i>	
<i>Кабиева Т.Қ., Асқарұлы А. ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССЕРСКОГО ПОДХОДА В ВЕБ-СЕРИАЛАХ И НОВЫЕ ФОРМЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ.....</i>	<i>290</i>

<i>Maulen H., Mukusheva N. THE IMAGE OF THE KAZAKH PEOPLE IN A CHINESE DOCUMENTARY FILM</i>	
<i>Мәулен Қ., Мұқышева Н.Р. ҚЫТАЙ ДЕРЕКТІ КИНОСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ БЕЙНЕСІ.....</i>	<i>296</i>
<i>Nogerbek Saken, Mukusheva N. DEVELOPMENTAL TRENDS OF KAZAKH FILM DRAMATURG IN THE SOVIET PERIOD</i>	
<i>Нөгербек С., Мұқышева Н.Р. КЕҢЕСТІК КЕЗЕҢДЕГІ ҚАЗАҚ КИНОДРАМАТУРГИЯСЫНЫҢ ДАМУ БАҒДАРЫ.....</i>	<i>301</i>
<i>Sagyndyk Nazgul, Mukusheva N. FILMS BASED ON EPIC POEMS AND FOLK LEGENDS ARE AN IMPORTANT TOOL FOR CONVEYING THE NATIONAL IDEA</i>	
<i>Сағындық Н., Мұқышева Н.Р. ЖЫР-ДАСТАНДАР НЕГІЗІНДЕ ТҮСІРІЛГЕН ФИЛЬМДЕР – ҰЛТТЫҚ ИДЕЯНЫ ЖЕТКІЗУДІҢ МАҢЫЗДЫ ҚҰРАЛЫ.....</i>	<i>306</i>

VII СЕКЦИЯ

ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР/ ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

<i>Duisengaziyev B., Tapenov D. PROFESSIONAL MUSICIANS OF THE AKMOLA REGION: A REVIEW OF KUISHI-COMPOSERS</i>	
<i>Дүйсенғазиев Б.Б., Тапенев Д.Т. АҚМОЛА Өңірінің кәсіби МУЗЫКА МАЙТАЛМАНДАРЫ: КҮЙШІ-КОМПОЗИТОРЛАРЫНА ШОЛУ.....</i>	<i>312</i>
<i>Ertalapkyzy N., Kurmangalieva M. HISTORICAL EPICS OF THE NOGAI PERIOD</i>	
<i>Ерталапқызы Н., Құрманғалиева М.С. НОҒАЙЛЫ ДӘУІРІНДЕГІ ТАРИХИ ЖЫРЛАР.....</i>	<i>318</i>
<i>Bekbusinova A., Kharlamova T. EAST KAZAKHSTAN AS A SPACE OF HISTORICAL AND CULTURAL MEMORY</i>	
<i>Бекбусинова А. Р., Харламова Т. В. ВОСТОЧНЫЙ КАЗАХСТАН КАК ПРОСТРАНСТВО ИСТОРИЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ.....</i>	<i>323</i>
<i>Kuandykov N., Toktagan A. «CONTEMPORARY BEARERS OF QAZANGAP'S KUI TRADITION IN THE SHALKAR REGION»</i>	
<i>Қуандықов Н. Е. Тоқтаған А.А. «ҚАЗАНҒАП КҮЙЛЕРІН БҮГІНГІ ТАҢДАҒЫ ШАЛҚАР Өңіріндегі жеткізушілері».....</i>	<i>328</i>
<i>Issina A., Dossanova A. A. HISTORICAL MEMORY AND CULTURAL HERITAGE OF EAST KAZAKHSTAN</i>	
<i>Исина А.Е., Досанова А.А. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ И КУЛЬТУРНОЕ ДОСТОЯНИЕ ВОСТОЧНОГО КАЗАХСТАНА.....</i>	<i>332</i>
<i>МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ.....</i>	<i>337</i>

ISBN 978-601-391-024-6



**«XV-ші БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: УНИВЕРСИТЕТТІК БІЛІМ БЕРУ:
ПЕДАГОГИКАЛЫҚ МҰРАДАН ЦИФРЛЫҚ ТРАНСФОРМАЦИЯҒА
ДЕЙІН» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК
КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ**

(5 ақпан 2026 жыл, Астана)

THE MATERIALS

OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE

**«XV-th BORANBAYEV READINGS: UNIVERSITY EDUCATION: FROM
PEDAGOGICAL HERITAGE TO DIGITAL TRANSFORMATION»**

(Astana, 5 february 2026)

МАТЕРИАЛЫ

**МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«XV-е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: УНИВЕРСИТЕТСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:
ОТ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ К ЦИФРОВОЙ
ТРАНСФОРМАЦИИ»**

(Астана, 5 февраля 2026 года)

Бас редактор/главный редактор: академик МАНПО, канд. пед. наук,

PhD, профессор Г.А. Хусаинова

Редакциялық алқа/ редакционная коллегия: «Музыкалық орындаушылық
және педагогика» кафедрасының меңгерушісі, философия докторы (PhD)

Д.Е. Кожебаев

Научное издание

Издается в авторской редакции

Авторы несут ответственность за подбор и достоверность приведённых
фактов и данных

Жеке кәсіпкер «Бұлатов А.Ж.»

АБ

Индивидуальный предприниматель
«Бұлатов А.Ж.»

Басуға 24.01.2025 жылы қол қойылды
Шартты баспа табағы 20,1 Пішімі 60/84_{1/16}

Таралымы 5 дана Тапсырыс 0026

«Бұлатов А.Ж.» жеке кәсіпкер

010000, Астана қ., Керей, Жәнібек хандар к-сі, 22-38

Тел.: 87086950105 e-mail: ip.bulatov.a@mail.ru



БОРАНБАЕВ САЙЛАУ - 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 қоныр дауысты, домбыра шертетін кісі еді. Анасы Айтжан батыл, қайратты, қайсар мінезді әйел болған.

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 С.Боранбайұлы елімізге белгілі өнер қайраткерлері Е.Рахмадиев, Е.Серкебаев, Ж.Еркінбеков, Ш.Қажығалиевтармен бірге білім алып, консерватория қабырғасында ағасы Кенжебек Күмісбековтың қол канатында болады. Студенттік кезде халық аспаптар оркестрінің құрамымен Мәскеудегі Қазақ өнерінің декадасына ҚазССР Халық әртісі Күләш Байсейітовамен бірге өнер көрсетеді.

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.

Талмай еңбектенудің нәтижесінде Сайлау Боранбаевтың жетекшілік еткен халық аспаптары оркестрі (домбыра аспаптарынан құралған) 1953 жылы Халықаралық жастар фестивалінде, 1957 жылы «Қазақстан жастарының 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 қажырлығының 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.

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

(*Ақпарат Сайлау Боранбаевтың Жұбайы және қызы Күнімгүл Сайлауқызынан алынды).