

AstanaҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
MINISTRY OF CULTURE AND SPORTS OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

ЕУРАЗИЯЛЫҚ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ӨНЕР

ХАБАРШЫСЫ

EURASIAN SCIENCE & ARTS

THE BULLETIN

ЕВРАЗИЙСКАЯ НАУКА И ИСКУССТВО

ВЕСТНИК

2018 жылдан шыға бастады

Published since 2018

Издается с 2018 года

III

Қыркүйек
Нұр-Сұлтан

September
2019

Сентябрь
Нур-Султан

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Мұсақожаева А.Қ. – бас редактор, Қазақстан Республикасының Халық әртісі, профессор, «Қазақстанның Еңбек Ері», ҚазҰӨУ ректоры

Егінбаева Т.Ж. – бас ред. орынбасары - өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰӨУ ғылым жөніндегі проректоры

Шаймерденова С.К. – жауапты редактор - философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ доценті

Абдильдин Ж.М. – философия ғылымдарының докторы, ҚР ҰҒА академигі, ҚР еңбек сіңірген қайраткері, Л.Н.Гумилев атындағы ЕҰУ профессоры

Әшімов А.У. – Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰӨУ профессоры

Жұмақова У.Р. – өнертану ғылымдарының докторы, ҚазҰӨУ профессоры

Долинская Е.Б. – өнертану докторы, Ресей Федерациясының еңбек сіңірген әртісі, профессор

Жолдасбеков М.Ж. – филология ғылымдарының докторы, Қазақстан Республикасы Ұлттық ғылым академиясының академигі

Жұмабекова Д.Ж. – өнертану ғылымдарының докторы, ҚазҰӨУ профессоры

Зенкин К.В. - өнертану ғылымдарының докторы, профессор, Ресей Федерациясының П.И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылыми жұмыстар жөніндегі проректоры.

Күзембай С.К. – өнертану ғылымдарының докторы, профессор, Қазақстан Республикасы Ұлттық ғылым академиясының академигі

Мацевский И.В. – өнертану ғылымдарының докторы, профессор, РФ Өнер тарихы институтының аспаптану секторының меңгерушісі, РФ

Майтесян Т.Д. – өнертану ғылымдарының кандидаты, Лемменс институтының (консерватория) профессоры, Лювен қ., Бельгия

Сметова А.А. – педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ доценті

Альпеисова Т.Т. – өнертану ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

Дүкембай Г.Н. – филология ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ доценті

Ескендіров Н.Р. – PhD ҚазҰӨУ

Жүзбай Ж.А. – ҚР еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰӨУ профессоры

Мұқышева Н.Р. – өнертану ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ доценті

Мұқанова Р. К. – Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰӨУ профессоры

Мұхтарова Г.С. – философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ доценті

Хұсаинова Г.А. – педагогика ғылымдарының кандидаты, Қазақстан Республикасы жоғары аттестаттау комиссиясының доценті, PhD

ISSN 2617-6823

Редакцияның мекен-жайы: 010000, Қазақстан, Астана қаласы, Тәуелсіздік даңғылы 50, 212 каб. Телефон: (7172) 704440, (7172) 705497. mail: o.nauka@mail.ru

Жауапты редактор С.К. Шаймерденова. Қазақ ұлттық өнер университеті

Иесі: ҚР МСМ ҚазҰӨУ РММ. 04.04.2018ж. №17013-ж нөмірі бойынша Қазақстан Республикасы Ақпараттандыру және байланыс министрлігі тіркеген.

Мерзімділігі: жылына 2 рет. Басылым: 40 дана.

Баспахананың мекен-жайы Қазақстан Республикасы, Астана қ., Тәуелсіздік даңғ., 50, тел. (7172) 704408

EDITORS

- Mussakhajayeva A.K.** – Chief Editor, People’s Artist of the Republic of Kazakhstan, Professor, Kazakhstan Yenbek Yeri, Rector of KazNUA
- Yeginbayeva T.Zh.** – vice Ch. Editor candidate of art science, professor, honored worker of Kazakhstan, pro-rector of science of KazNUA
- Shaimerdenova S.K.** – executive Editor, Candidate of Philosophy, Associate Professor of KazNUA
- Abdildin Zh.M.** – Doctor of Philosophy, Academician of NAS of RK, Honored Scientist of RK, Professor of ENU named after L.N. Gumilevov
- Ashimov A.U.** – honored worker of Kazakhstan, professor of KazNUA
- Dzhumakova U.R.** – Doctor of Arts, Professor of KazNUA
- Dolinskaya E.B.** – Doctor of Arts, Honored Artist of Russia Federation, Professor M.
- Zholdasbekov M.Zh.** – Doctor of Philology, Academician of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan
- Zhumabekova D.Zh.** – Doctor of Arts, Professor of KazNUA
- Zenkin K.V.** – Doctor of arts, professor, pro-rector of scientific work of the Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky of the Russian Federation
- Kuzembay S.K.** – Doctor of Arts, Professor, Academician of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan
- Matsievsky I.V.** – Doctor of Arts, Professor, Head of the Instrument Studies Sector of the Russian Institute of Art History of the Russian Federation
- Mitisyan T.D.** – Candidate of Arts, Professor of the Lemens Institute (Conservatory), Leuven, Belgium
- Smetova A.A.** – Candidate of pedagogical sciences, associate professor, pro-rector for academic work of KazNUA
- Alpeisova T.T.** – Candidate of Arts, Professor of KazNUA
- Dukembay G.N.** – Candidate of Philology, Associate Professor of KazNUA
- Eskendirov N.R.** – PhD, KazNUA
- Zhuzbay Zh.A.** – Honored Worker of the RK, Professor of KazNUA
- Mukusheva N.R.** – Candidate of Arts, Associate Professor of KazNUA
- Mukanova R.K.** – Honored Worker of Kazakhstan, Professor of KazNUA
- Mukhtarova G.S.** – Candidate of Philosophy, Associate Professor of KazNUA
- Khusainova G.A.** – Candidate of pedagogical sciences, associate professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, PhD.

ISSN 2617-6823

Address of the redaction: 010000, Kazakhstan, Astana, Tauelsizdyk Avenue 50, room 237 A phone: (7172) 704440, (7172) 705497. Mail: o.nauka@mail.ru

Responsible editor S.K. Shaimerdenova. Kazakh National University of Arts

Owner: RK MCS KazNUA RSE. Registered by the Ministry of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan under the number №17013-zh from 04.04. 2018.

Periodicity: 2 times a year. Edition: 40 copies.

Address of the printing house Kazakhstan, Astana, Tauelsizdyk Avenue 50, phone (7172) 704408

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

- Мусахаджаева А.К.** – главный редактор, народная артистка РК, профессор, «Қазақстанның Еңбек Ері», ректор КазНУИ
- Егинбаева Т.Ж.** – зам. главного редактора, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель Казахстана, проректор по науке КазНУИ
- Шаймерденова С.К.** – ответственный редактор, кандидат философских наук, доцент КазНУИ
- Абдильдин Ж.М.** доктор философских наук, академик НАН РК, Заслуженный деятель науки РК, профессор ЕНУ им. Л. Н. Гумилева
- Ашимов А.У.** – заслуженный деятель Казахстана, профессор КазНУИ
- Джумакова У.Р.** – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ
- Долинская Е.Б.** – доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, профессор
- Жолдасбеков М.Ж.** – доктор филологических наук, Академик НАН Республики Казахстан
- Жумабекова Д.Ж.** – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ
- Зенкин К.В.** – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, РФ
- Кузембай С.К.** – доктор искусствоведения, профессор, академик НАН РК
- Мациевский И.В.** – доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств, РФ
- Майтесян Т.Д.** – кандидат искусствоведения, профессор Лемменсинститута (консерватория) г. Лювен, Бельгия
- Сметова А.А.** – кандидат педагогических наук, доцент, проректор по учебной работе КазНУИ
- Альпеисова Г.Т.** – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
- Дүкембай Г.Н.** – кандидат филологических наук, доцент КазНУИ
- Ескендиоров Н.Р.** – PhD, КазНУИ
- Жузбай Ж.А.** – Заслуженный деятель РК, профессор КазНУИ
- Мукушева Н.Р.** – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ
- Муканова Р.К.** – заслуженный деятель Казахстана, профессор КазНУИ
- Мухтарова Г.С.** – кандидат философских наук, доцент КазНУИ
- Хусаинова Г.А.** – кандидат педагогических наук, доцент ВАК РК, PhD

ISSN 2617-6823

Адрес редакции: 010000, Казахстан, г. Астана, проспект Тауелсиздык 50, каб.212 А тел.: (7172)704440, (7172)705497. Mail: o.nauka@mail.ru

Ответственный редактор С. К. Шаймерденова. Вестник. Казахский национальный университет искусств
Собственник: РГУ КазНУИ МКИС РК. Зарегистрирован Министерством информации и коммуникаций РК под номером №17013-ж от 4.04. 2018 года.

Периодичность: 2 раза в год. Тираж: 40 экземпляров.

Адрес типографии Казахстан, г.Астана, проспект Тауелсиздык 50, тел (7172)704408

СОДЕРЖАНИЕ

1. Байбек А.К. <i>Этносольфеджио как система обучения народных музыкантов, интегрирующая традиции устных и письменных музыкальных культур</i>	8
2. Ковалев Д.А. <i>Инновационные технологии – основа современного обучения музыкального образования в Казахстане</i>	15
3. Алмаханова Э.Д. <i>Вклад русских музыкантов в становление фортепианного творчества в Казахстане</i>	20
4. Воловикова И.Н. <i>Развитие джазовой музыки в Казахстане</i>	24
5. Бейсембаев Е.Г., Мырзакулова М.К. <i>Развитие внутреннего слуха как важный этап в формировании профессиональных качеств дирижера</i>	28
6. Ернат Наурыз, Егинбаева Т.Ж. <i>Кюеведение в исследовании домбровой музыки</i>	31
7. Пусурманова С.С. <i>Возможности исполнения инструмента прима-кобыз, связь с инструментом скрипка</i>	36
8. Толочко Ю.В. <i>Элементарная семиотическая единица художественного текста</i>	43
9. Берикбаева А.К. <i>Арт-менеджмент как комплексная система продвижения казахской национальной культуры в условиях глобализации</i>	50
10. Дадырова А.А. <i>Классические утопии в контексте историко философского исследования</i>	55
11. Мухтарова Г.С., Наханова Б.У. <i>Пространство и время в традиционной казахской культуре</i>	59
12. Балтаев С.Б. <i>Столичная сценография</i>	65
13. Каргабекова Р.И. <i>Этнодизайн в художественной практике казахских мастеров рубежа XX-XXI веков</i>	70
14. Кемельбаева А.К. <i>Актуализация «haute couture» в сценических костюмах</i>	80
15. Иса З.Н., Ижанов Б.И. <i>Роль национальных игр в этнокультурном воспитании</i>	85

МАЗМҰНЫ

1. Байбек А.Қ. <i>Этносольфеджио – халық музыканттарын оқыту жүйсіндегі жазбаша және ауызша музыкалық мәдениет дәстүрлерін интеграциялай отырып оқыту жүйесі</i>	8
2. Ковалев Д.А. <i>Инновациялық технологияр Қазақстандағы музыкалық білім беруді заманауи оқытудың негізі</i>	15
3. Алмаханова Э.Д. <i>Орыс музыканттарының Қазақстанның фортепиано шығармашылығының қалыптасуына қосқан үлесі</i>	20
4. Воловикова И.Н. <i>Қазақстандағы джаз музыкасының дамуы</i>	24
5. Бейсембаев Е.Г., Мырзакулова М.К. <i>Ішкі есту қабілетін дамыту дирижердің кәсіби қасиеттерін қалыптастырудағы маңызды кезең ретінде</i>	28
6. Ернат Наурыз, Егінбаева Т.Ж. <i>Домбыра музыкасын зерттеудегі күйтану бағыты</i>	31
7. Пусурманова С.С. <i>Прима-қобыз аспабының орындаушылық мүмкіндіктерін, скрипка аспабымен байланыстыру</i>	36
8. Толочко Ю.В. <i>Көркем мәтіннің қарапайым семиотикалық бөлімі</i>	43
9. Берикбаева А.К. <i>Арт-менеджмент жаһандану жағдайында қазақ ұлттық мәдениетін ілгерілетуге бағытталған кешенді жүйе</i>	50
10. Дадырова А.А. <i>Классикалық утопиялар тарих-философиясындағы құрамында</i>	55
11. Мұхтарова Ғ.С., Наханова Б.У. <i>Дәстүрлі қазақ мәдениетіндегі уақыт және кеңістік</i>	59
12. Балтаев С.Б. <i>Астаналық сценография</i>	65
13. Каргабекова Р.И. <i>XX-XXI ғасырлар тоғысындағы қазақ суретшілерінің шығармашылық ізденістеріндегі</i>	70
14. Кемельбаева Ә.К. <i>Сахна костюмдердеріндегі «haute couture» өзектілігі</i>	80
15. З.Н. Иса, Ижанов Б.И. <i>Этномәдени білім берудегі ұлттық ойындардың рөлі</i>	85

CONTENTS

1. Baibek A.K. <i>Ethnosolfegio as a training system of folk musicians that integrate the traditions of oral and written musical cultures</i>	8
2. Kovalev D.A. <i>Innovative technologies – the basis of modern training of music education in Kazakhstan</i>	15
3. Almakhanova E. <i>Contribution of Russian musicians to the formation of piano art in Kazakhstan</i>	20
4. Volovikova I.N. <i>The development of jazz music in Kazakhstan</i>	24
5. Beisembayev Y.G., Myrzakulova M.K. <i>Development of internal hearing as an important stage in the formation of professional qualities of the conductor</i>	28
6. Yernat Nauryz, Yeginbayeva T.Zh. <i>Cue studies in the study of dombra music</i>	31
7. Pусurmanova S.S. <i>Possibilities of execution of the instrmnt primakobyz, connection with the instrument violin</i>	36
8. Tolochko Yuriy <i>Elementary semiotic unit of literary text</i>	43
9. Berikbaeva A.K. <i>Art-management as an integrated system of promoting the Kazakh national culture in the conditions of globalization</i>	50
10. Dadyrova A.A. <i>Classical utopia phenomenon in historical-philosophical research</i>	55
11. Mukhtarova G.S., Nakhanova B.U. <i>Spece and time in traditional Kazakh culture</i>	59
12. Baltaev S.B. <i>Metropolitan scenography</i>	65
13. Kargabekova R.I. <i>Etnodesign in artistic practice of Kazakh masters of abroad of the XX-XXI centuries</i>	70
14. Kemelbayeva A.K. <i>Actulazation of «haute couture» in scene costumes</i>	80
15. Issa Z.N., Izhanov D.I. <i>The role of national games in ethnocultural education</i>	85

Этносольфеджио как система обучения народных музыкантов, интегрирующая традиции устных и письменных музыкальных культур

Байбек А. К.

*кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ
г. Нур-Султан. Казахстан*

Аннотация. Статья посвящена дисциплине Этносольфеджио, интегрирующей традиции устных и письменных музыкальных культур в системе обучения народных музыкантов. Устные формы работы как принцип воспитания народных музыкантов являются способом сохранения и развития их музыкального дара, а письменные формы работы выступают как своеобразный способ сохранения и возрождения самой традиционной культуры.

Ключевые слова: Этносольфеджио, интеграция, традиционная музыка, устные формы работы, импровизация, сочинение, письменные формы работы.

Аңдатпа. Мақала халық музыканттарын оқыту жүйесінде жазбаша және ауызша музыкалық мәдениет дәстүрлерін біріктіретін Этносольфеджио пәніне арналған. Ауызша жұмыс формалары халық музыканттарын тәрбиелеу принципі ретінде олардың музыкалық дарынын сақтап қалу және дамыту тәсілі болып табылады. Ал жазбаша жұмыс формалары дәстүрлі мәдениеттің өзін сақтап қалу және жаңғыртудың ерекше тәсілі ретінде қарастырылады.

Кілт сөздер: Этносольфеджио, біріктіру, дәстүрлі музыка, ауызша жұмыс формалары, импровизация, шығармашылық, жазбаша жұмыс формалары

Abstract. The article is about Ethnosolfegio discipline in the system of training of folk musicians, and its role in integrating the traditions of oral and written musical cultures. Oral forms of work as a traditional principle of education of folk musicians is a way to preserve and develop traditional culture, while written forms of work's role is to preserve and revive it.

Keywords: Ethnosolfegio, integration, traditional music, oral forms of work, improvisation, composing, written forms of work

Сегодня всё более актуальным становится формирование в современных музыкальных учебных заведениях *синтетического музыканта нового типа*. Этот деятель должен нести *базовые ценности казахской традиционной музыкальной культуры*. Кроме того, пользуясь возможностями, привнесёнными знанием нотной грамоты и классической европейской музыки, он должен адаптироваться в различных новых направлениях культурной деятельности, обусловленных развитием современного общества.

Это непросто, так как в современной культуре идёт активное взаимодействие различных музыкально-стилевых систем и функций музыкантов. Традиционная музыка всё чаще включается в произведения композиторов европейской традиции. Нередки совместные музицирования джазовых, поп и традиционных музыкантов. Становятся всё более популярными совместные музицирования традиционных исполнителей разных национальных традиций. И эти тенденции приобретают

глобальный характер.

На сегодня курс, целиком основываясь на традиционном песенном и инструментальном материале, даёт возможность комплексного (историко-теоретического, эстетического и практического) изучения основных исполнительских школ казахской устно-профессиональной инструментальной и песенной культуры XIX в., её классического периода. Основой теоретического содержания курса Этносольфеджио являются труды отечественных исследователей-музыковедов казахской песенной и инструментальной культуры. Их изучение и систематизация позволили построить на строго научной базе комплексную систему основ как песенной, так и инструментальной культуры, которая стала теоретическим каркасом курса. На сегодняшний день существуют различные программы по курсу Этносольфеджио для домбристов (авторы Б. Аманов, А. Мухамбетова, С. Раимбергенова, С. Утегалиева, Г. Омарова) [1-2] и народных певцов (авторы С. Райымбергенова и А. Байбек) [3]. Далее Этносольфеджио становится объектом научного исследования, были защищены кандидатские диссертации Г. Альпеисовой «Теоретические и практические аспекты этносольфеджио в Казахстане» (позже издана монография автора) и А. Байбек «Песенный стиль Арки в контексте этносольфеджио» [4-6]. В 2003 году была издана программа по Этносольфеджио для музыкальных колледжей Г. Омаровой, а в 2005 году методическое пособие по Этносольфеджио Г. Омаровой и Г. Мурзагалиевой [7-8]. Преподавателями-последователями курса Этносольфеджио в вузах и музыкальных училищах являются Г. Балманова, Г. Мурзабекова и Б. Бабижан, С. Байханова, в музыкальной школе Ж. Файзуллина. В 2012 году дисциплина Этносольфеджио вошла в государственный общеобразовательный стандарт Республики Казахстан технического профессионального образования по специальностям 0406000 «Теория музыки» и 0404000 «Инструментальное исполнительство и музыкальное искусство эстрады» (по видам), 0404033 «Народные инструменты – домбыра». Г. Альпеисовой были разработаны типовые учебные программы [9-10].

Курс Этносольфеджио на материале традиционной песенной и инструментальной культуры как система обучения народных исполнителей интегрирует традиции устных и письменных музыкальных культур. Таким образом, через связь культурологических, теоретических и практических аспектов, через использование различных как устных, так и письменных форм работы происходит не только усвоение казахского традиционного музыкального языка, но и прежде всего, формируется база для осмысления исторического развития традиционной казахской музыки, её роли в современных культурных контекстах и понимания необходимости её сохранения и дальнейшего развития. Таким образом, интеграция в Этносольфеджио традиций письменных и устных культур сегодня является наиболее оптимальным способом обучения, формирующим музыкантов, способных гибко реагировать на изменения культурного контекста и новые слушательские потребности.

Так, вопросы сохранения и развития ценностных качеств традиционной музыки связаны прежде всего с адаптацией традиционных методов воспитания народных музыкантов в европеизированной системе обучения требует развития

креативности исполнителя, актуализации тех ценностных качеств традиционной музыки, которые связаны с ее исконно устной природой, её коммуникативной направленностью. Таким образом, методическими доминантами курса Этносольфеджио являются устные формы работы как традиционный принцип воспитания народных исполнителей, свойственные традиционному музыкальному мышлению: *устность, импровизационность и творческое общение*. Устные формы работы воспроизводят традиционную систему обучения и обеспечивают активизацию мышления, памяти и слуха. Импровизация, как творческий метод, призванный развивать и демонстрировать степень овладения закономерностями домбрового и песенного музыкального мышления и языка, в идеале воспитывающий народных музыкантов, способных творчески развивать традиционную культуру в современных условиях. Включение традиционных форм песенно-поэтического (*қара өлең* и *қайым өлең* – фольклорные жанры) и инструментального (*тартыс* – домбровое состязание) общения, осуществляемое в игровых формах, активизирует усвоение материала, даёт возможность реализации творческого начала.

Введение в Этносольфеджио *системы творческих форм работ – импровизация и сочинительство как способ сохранения и развития традиционной культуры* обусловлено рядом приоритетных задач, поставленных перед системой образования в целом. Это – воспитание креативной личности, раскрепощение и развитие творческого потенциала учащегося для эффективной общественно-профессиональной деятельности музыканта в самых различных сферах. Впервые развитие традиции импровизации, как альтернатива нотному обучению, получила в курсе домбрового Сольфеджио, отражающего особенности домбрового мышления. Сегодня курсы Этносольфеджио для народных музыкантов – певцов и домбристов это и практическая дисциплина, направленная на формирование носителя традиционной музыки, где особая роль отводится развитию традиционных форм музыкального воспитания. Таким образом, курс Этносольфеджио является дисциплиной, *проецирующей собой модель традиционного исполнительства, ориентированную не только на восстановление специфики слуха музыкантов устной традиции, а также способствующую освоению импровизационных навыков и активизации творческих способностей*.

В целом, различные формы работы над импровизацией-сочинением в курсе Этносольфеджио формируют в студентах понимание индивидуального стиля народных композиторов-классиков и предоставляют возможность реализовывать через свой опыт сочинительства взаимосвязь импровизаторского и исполнительского творчества. Необходимо помнить, что сегодня *создание индивидуальных «оригинальных» музыкальных сочинений, ориентированных на лучшие композиционные шедевры классических сочинений устных профессионалов*, может быть реализовано только в тесном соприкосновении с предшествующим опытом – традицией.

Таким образом, одной из первостепенных задач курса Этносольфеджио является *формирование навыков устного восприятия*, особенно у домбристов, так как обучение по специальности у них полностью построено на нотном обучении. У певцов формирование навыков устного восприятия связано с тем, что песня

выступает как продукт синкретического творчества. Освоение же импровизаторских навыков и активизация творческих способностей способствует в первую очередь осмыслению студентами исполняемых ими сочинений, а также служит толчком для индивидуального творчества. Данные формы работы открывают неограниченные возможности для развития творческих способностей музыкантов, даст студентам возможность не просто осознавать, но через себя пропускать и реализовывать органичную взаимосвязь импровизаторского исполнительства и творчества.

Вместе с тем, большое место в Этносольфеджио занимают *формы письменной работы*. С самого начала курса идёт последовательное формирование навыков письменной фиксации музыки. Вначале – это небольшие фрагменты, далее – более крупные части произведений, к концу курса формируется осознанное, аналитическое восприятие музыкального текста, что позволяет студентам быстро и качественно фиксировать его в нотной записи.

Так, например, в первые десятилетия развития современной системы музыкального образования (40-60-е годы XX века) учебный репертуар выпускников консерватории, следовательно, и концертный репертуар солистов был довольно ограничен. Преобладали кюи *төкпе* Западного Казахстана. В обучении использовались в основном сборники кюев Курмангазы и Даулеткерей, нотированные А. Жубановым. Для домбристов, закончивших консерваторию в те годы, нотировка кюев была большой проблемой. Редкие из них овладевали этим искусством, нотировщики кюев среди домбристов были большой редкостью. Это объясняется тем, что студенты обучались сольфеджио по унифицированной всесоюзной программе, основанной на европейской музыке. Эта программа строилась на изучении закономерностей (грамматики) европейской музыки и не формировала навыки аналитического слышания традиционной казахской музыки и, следовательно, её письменной фиксации.

В 70-е годы происходит постепенное расширение репертуара, в программе обучения домбристов появляются Аркинские кюи *шертпе*, далее кюи Каратауской, Мангистауской и других школ Казахстана. В настоящее время в обучении представлен репертуар практически всех основных домбровых школ. Это стало возможным благодаря массовому появлению новых сборников кюев, составителями которых в основном стало поколение домбристов, обучавшихся в Алматинской консерватории в 70-80-е годы (К. Ахмедияров, А. Жаимов, А. Токтаганов, Б. Искаков, А. Райымбергенов и др.) . Современные домбристы, прошедшие курс Этносольфеджио, приобретают важные навыки и умения, в частности умение быстро и точно сделать нотную запись традиционного устного кюя. К числу выпускников-домбристов 90-х годов, занимающимися нотировками кюев относятся Б. Муптекеев, Е. Тунгышулы, Е. Нурымбетов, К. Жумагалиев, С. Садыков, Б. Игилик, М. Абугазы, Г. Ахмедьяров и другие. Всё это активно повлияло на расширение традиционного репертуара не только в учебном процессе, но и обогащение концертных программ. В последнее десятилетие деятельность музыкантов по нотированию традиционной музыки активизируется за счёт появления песенных сборников.

Результатом многолетней работы курса по Этносольфеджио для народных певцов, а также достижением данного курса является и то, что многие студенты серьезно занимаются расширением своего концертного репертуара. Поиск новых песен, как традиционных, так и современных в традиционном стиле перерастает в сочинение собственных. И это не всегда шлягеры с их стандартным набором музыкально-выразительных средств. Среди новых песен консерваторских выпускников встречаются образцы, сопоставимые с традиционной классикой. Вместе с тем, это не копирование народных песен, а творческое, современное воспроизведение стиля. Таким образом, пропагандируя традиционное искусство – аутентичное пение классических песен, они являются одновременно и продолжателями традиции – через собственное композиторское творчество в традиционном стиле. Стали популярными среди слушателей песня Баглан Бабижан «*Ал, құрбым*» (слова Н. Айтова, музыка ее), терме Акана Абдуалиева – терме «*Жақсы да болсаң*» (текст и музыка его), «*Бақ пен қызыр қонса да*» (его музыка), песни Муратбека Сарыбасова «*Дәнеш ағаға*» (текст и музыка его) и др.

Сегодня курс Этносольфеджио для народных музыкантов, интегрирующий устные и письменные формы работы складывается из следующих навыков:

1. знание основных фольклорных и профессиональных стилей традиционной песни и кюя, и исполнение традиционных сочинений различных стилей в современной концертной практике;

2. владение навыками аналитического мышления в категориях современного этномузыказнания, предполагающее владение терминологией европейской и казахской традиционной теории музыки и теории стихосложения;

3. владение навыками обрядово-организационной деятельности народных музыкантов (организация тоев и различных общественных мероприятий, импровизация стихов, песен и кюев «на случай», создание аранжировок песен, навыки тамады и т.д.);

4. умение анализировать вербальный текст песен, знание контекста исполнения песен и кюев различных жанров;

5. умение импровизировать и создать (сочинить) новую песню и кюй в традиционном стиле;

6. знание нот для самостоятельного разучивания и возрождения новых песен;

7. умение фиксировать песни и кюи в нотах, реконструировать неполные записи, сделанные в ранний период собирания.

Среди форм работы, связанных с письменной традицией большое место, занимает транспонирование песен на домбровый строй, а также реконструкция песен. Речь идёт о записях песен первоначального периода их собирания, когда отсутствовала звукозаписывающая техника (А. Затаевич, Б. Ерзакович, А. Жубанов и др.), или собиратель, не зная казахского языка, не имел возможности пользоваться помощью переводчика (А. Затаевич). Объективно признавая эти записи бесценными, в то же время необходимо признать, что они требуют определённого к себе подхода. Музыковеды для своих теоретико-аналитических исследований давно производят их реконструкцию, воссоздавая в той степени, в которой это

возможно, их полноценный облик.

Навыки аналитического подхода к песне, приобретаемые как на основе устного восприятия песни, так и на основе анализа нотного текста, позволяют студентам в курсе Этносольфеджио редактировать и реконструировать ранее изданные нотировки песен в записях А. Затаевича («1000 песен казахского народа», «500 казахских песен и кюев»), чтобы в дальнейшем ввести их в свой репертуар.

Расширение своего концертного репертуара требует также освоения навыков транспонирования. Сборники песен, применяемые на уроке Этносольфеджио, многочисленны. Большинство из них содержат записи, фиксирующие точную физическую высоту звучания. Это многочисленные сборники по фольклору и устно-профессиональной песенной культуре, применяемые в курсе Этносольфеджио. Вместе с тем, в современной этномузыковедческой практике стали преобладать сборники, где песни нотированы в релятивной системе. Это сборники Б. Муптекеева, Б. Бабижан и М. Абугазы. Не следует забывать и о том, что записи домбровой музыки ещё со времён А. Жубанова произведены в релятивной системе, в домбровом строе *ре-соль*. Это было обусловлено задачами оркестрового музицирования. Поэтому для того, чтобы исполнять песни в сопровождении домбры студентам необходимо освоить транспонирование, чтобы свободно переводить образцы песен, записанных во всех 24-х тональностях темперированной системы в систему релятивной записи.

Транспонирование, как одна из форм работы даёт возможность студентам пополнить репертуар редкими фольклорными и устно-профессиональными образцами, изданными в сборниках. Внедрение такой формы работы, как транспонирование песен в домбровый строй, занимающей особое место в рамках курса Этносольфеджио, также, как и реконструкция может способствовать возрождению в концертной практике редких и уникальных песен, записанных видными музыковедами (классическое письмо) ещё в советский период, однако оставшихся на долгое время лежать «мёртвым» грузом.

Наряду с получением профессионально–исполнительских навыков и познанием законов импровизации, перед студентами ставится задача обретения навыков расшифровки исполняемых образцов, т.е. нотирование своего собственного репертуара, особенно расшифровки с инструментальным сопровождением, которые могут выполнить только сами исполнители.

Таким образом, курс Этносольфеджио как система обучения, интегрирующая традиции устных и письменных музыкальных культур, служит целям дальнейшего сохранения и развития традиционной музыкальной культуры. Формирование и воспитание же нового типа синтетического музыканта и принципиальная позиция в оценке этих вопросов поможет будущим исполнителям выработке ценностных установок и противостоять невольному втягиванию традиционных музыкантов в негативные процессы глобализации, с её «попсовизацией» наследия через СМИ, и готовности участвовать в позитивных глобализационных процессах – изучать музыку родственных устно-профессиональных культур, пропагандировать казахскую классическую традиционную музыку в мире.

Музыканты, освоившие курс Этносольфеджио, помимо исполнительской и преподавательской деятельности, способны реализовать себя в следующих видах деятельности:

1. исполнение традиционных песен и кюев различных стилей в современной концертной практике; расширение исполнительского репертуара на основе знания нот и навыков для самостоятельного разучивания и возрождения новых песен;
2. создание этнографических сборников на основе владения навыками аналитического мышления в категориях современного этномузыкознания, умения фиксировать песни и кюи в нотах, реконструировать неполные записи (сборники А. Затаевича), сделанные в ранний период собирания и владения терминологией европейской и казахской традиционной теории музыки и теории стихосложения;
3. организация концертов, праздников, тоев, различных мероприятий, создание новых песен «на случай», импровизация в ситуации на основе знания контекста исполнения песен и кюев различных жанров, овладения навыками музыкально-речевой импровизации и общения.

Разработанная система обучения народных исполнителей в курсе Этносольфеджио, интегрирующая традиции устных и письменных музыкальных культур в первую очередь должна аккумулировать не только практические, теоретические и исторические знания устной традиционной культуры, но и учитывать постановку проблемы, которая связана с письменной традицией. Необходимо формировать не только музыканта, воспроизводящего музыкальные тексты прошлого, но музыканта, понимающего внутренние закономерности развития традиционного искусства в современных условиях, способного творчески его развивать.

Список использованной литературы:

1. Аманов Б., Мухамбетова А., Раимбергенова С., Утегалиева С., Омарова Г. Программа Этносольфеджио для студентов народного факультета // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 429-451.
2. Утегалиева С. Программа Этносольфеджио (высшее профессиональное образование) для студентов-домбристов факультета народной музыки. – Алматы: 2005.
3. Райымбергенова С., Байбек А. Программа Этносольфеджио для студентов кафедры «Народное пение» факультета «Традиционного музыкального искусства» (рукопись). – А-А.: 1998.
4. Альпеисова Г. Теоретические и практические аспекты Этносольфеджио в Казахстане // Автореф. дис. канд. иск. – А.: 2003. – 25 с.
5. Альпеисова Альпеисова Г. Этносольфеджио в Казахстане: история, теория и практика. Монография. – Астана: 2012. – С. 132.
6. Байбек А. Песенный стиль Арки в контексте Этносольфеджио (вузовский курс) // Автореф. дис. канд. иск. – А.: 2009. – 25 с.
7. Омарова Г. Типовая учебная программа по Этносольфеджио.– А.: 2003.–23 с.
8. Омарова Г., Мурзагалиева Г. Этносольфеджио. Методическое пособие. – А.: 2005. – 63 с.
9. Альпеисова Г. Этносольфеджио. Типовая программа по специальности «0404000 Инструментальное исполнительство и музыкальное искусство эстрады (по видам)» (каз., рус. яз). – Астана: КазНУИ, 2012. – 24 с.
10. Этносольфеджио. Типовая программа по специальности «0406000 Теория музыки» (каз., рус. яз). – Астана: КазНУИ, 2012. – 18 с.

Инновационные технологии – основа современного обучения музыкального образования в Казахстане

Ковалев Д.А.

*Заслуженный деятель РК, кандидат педагогических наук, доцент кафедры
«Музыкальное образование», КазНУИ
г. Нур-Султан. Казахстан*

Аннотация: педагогическая инновационная технология – система взаимосвязанных приемов, форм и методов организации учебно-воспитательного процесса, объединение единой концептуальной основы, целями и задачами, создающая заданную совокупность условий для обучения, воспитания и развития воспитанников.

Ключевые слова: концепция модернизации образования; нововведения, или инновации; педагогические инновационные процессы.

Андамна: педагогикалық инновациялық технология – жүйе өзара байланыстағы тәсілдерді, формалар мен әдістерін оқу-тәрбие процесін ұйымдастыруды біріктіру, бірыңғай тұжырымдамалық негіздерді, мақсаттары мен міндеттерді жасайтын, берілген жиынтығы үшін жағдайлар мен тәрбиеленушілерін оқыту, тәрбиелеу және дамыту болып табылады.

Түйінді сөздер: білім беруді жаңғырту тұжырымдамасы; жаңа енгізілімдер, немесе инновациялар; педагогикалық инновациялық үрдістер.

Abstract: pedagogical innovative technology is a system of interrelated methods, forms and methods of organization of the educational process, combining a single conceptual framework, goals and objectives, creating a given set of conditions for training, education and development of pupils.

Key words: concept of modernization of education; innovations, or innovations; pedagogical innovative processes.

Концепция модернизации казахстанского образования выдвигает новые критерии качества образования. Выпускник школы должен получить систему универсальных знаний, которые помогут ему успешно адаптироваться на рынке труда; обладать высокой креативностью мышления, позволяющей творчески подходить к решению проблем; быть зрелой личностью, способной критически оценивать окружающую действительность и поступающую извне информацию.

Проблема качества образования затрагивает качество содержания и музыкального образования, которое должно обязательно отслеживаться мониторинговыми процедурами, а также затрагивает музыкально-педагогический процесс, обеспечивающий ребенку прохождение оптимального пути овладения знаниями музыки и о музыке.

За последние годы профессия учителя музыки постепенно уходит из ряда популярных. Имидж учителя стоит на низком уровне, а в общеобразовательной школе предмету «Музыка» уделяется малое количество часов. Музыкальный интерес детей ограничивается низкопробной музыкой, а в специальных музыкальных заведениях отсутствует конкурсная система поступления. К тому же музыкальному образованию в семье, на сегодняшний день, уделяется все меньше времени и ма-

териальных средств. И все это в то время, когда современный ребенок нуждается в гармоничном воспитании, в противостоянии неполноценной культуре, ложным антигуманным ценностям, а так же в психической и эмоциональной разгрузке.

Поэтому музыкальное образование нуждается в переоценке целей, содержания, методов, форм обучения и воспитания. Очевидна актуальность поиска инновационных технологий в области музыкального образования школьников, обеспечивающих развитие целостной личности каждого ребенка и качество его музыкального образования. Нововведения, или инновации, характерны для любой профессиональной деятельности человека и поэтому естественно становятся предметом изучения, анализа и внедрения. В первых работах, относящихся к периоду становления Инноватики как формирующейся теоретической отрасли знания, обеспечивающей изучение и использование законов целенаправленного изменения в виде нововведений, связанных с именами Г. Тарда, И. Шумпетера и Н.Г. Кондратьева, инновация трактуется как полифункциональное понятие. С именем Н.Г. Кондратьева связана теория циклического развития, в которой особое место занимает динамика нововведений как целенаправленного и интенсивного использования открытий, меняющих одновременно экономическую и социальную жизнь [1]. Инновации сами по себе не возникают, они являются результатом научных поисков. Эмиль Дюркгейм говорит: «Будущее не импровизируется, его можно построить лишь из материалов, унаследованных нами из прошлого. Наши самые плодотворные инновации состоят чаще всего в том, что мы отливаем новые идеи в старых формах, которые достаточно частично изменить, чтобы привести их в гармонию с новым содержанием» [1]. Следует заметить, что в толковании термина ничего не говорится о прогрессивности, об эффективности нового. Понятие «инновация» в переводе с латинского языка означает «обновление, новшество или изменение». Это понятие впервые появилось в исследованиях в XIX веке и означало введение некоторых элементов одной культуры в другую [4].

В начале XX века возникла новая область знания, инноватика – наука о нововведениях, в рамках которой стали изучаться закономерности технических нововведений в сфере материального производства. Новое в инновации – это та востребованная временем и обстоятельствами (потребностями развития) сущность, вокруг которой формируется содержание новшества, принципиально отличное от всех ранее применявшихся в данной системе по степени воздействия на характерологические признаки системы таким образом, что она переходит в заданно ожидаемое (гипотетически прогнозируемое) состояние, фиксируя тем самым содержательный результат инновационного воздействия. Весь процесс, представляющий, в свою очередь, достаточно определенную систему элементов, отношений и действий, обеспечивающих прогнозируемый результат и будет представлять инновацию [4]. Таким образом, инновационный процесс заключается в формировании и развитии содержания и организации нового. В целом под инновационным процессом понимается комплексная деятельность по созданию (рождению, разработке), освоению, использованию и распространению новшеств. Демократические перемены последних лет, законодательно закрепленное право на свободу педагогического творчества способствовали развитию творче-

ского потенциала учителей. В последние году уверенно заявляет о себе новая область знания – педагогическая инноватика – сфера науки, изучающая процессы развития школы. Однако не все новое дает везде и всегда положительный результат. Главным мотивом работы многих учителей является их стремление опробовать новые методы, приемы работы и сделать учение интересным для детей. Нововведения в образовании и воспитании – очень сложный, длительный процесс. В нем участвуют и на него влияют многие факторы: одним из основных и важнейших факторов является учитель (преподаватель). От него во многом зависит успех нововведений [3]. Инновации в образовании считаются новшествами, специально спроектированными, разработанными или случайно открытыми в порядке педагогической инициативы. Педагогические инновационные процессы стали предметом специального изучения на Западе примерно с 50-х годов и в последнее двадцатилетие в нашей стране. Об инновациях в российской образовательной системе заговорили с 80-х годов XX века. Именно в это время в педагогике проблема инноваций и, соответственно, её понятийное обеспечение стали предметом специальных исследований. Применительно к педагогическому процессу инновация означает введение нового в цели, содержание, методы и формы обучения и воспитания, организацию совместной деятельности учителя и учащегося [8]. Термины «инновации в образовании» и «педагогические инновации», употребляемые как синонимы, были научно обоснованы и введены в категориальный аппарат педагогики. Педагогическая инновация – нововведение в педагогическую деятельность, изменения в содержании и технологии обучения и воспитания, имеющие целью повышение их эффективности [3].

Педагогическая технология (от греч.: *techne* – искусство, мастерство, умение; *logos* – слово, учение) – совокупность, специальный набор форм, методов, способов, приемов обучения и воспитательных средств, системно используемых в образовательном процессе, на основе декларируемых психолого – педагогических установок. Это один из способов воздействия на процессы развития, обучения и воспитания ребенка. Педагогическая технология – система взаимосвязанных приемов, форм и методов организации учебно-воспитательного процесса, объединение единой концептуальной основы, целями и задачами, создающая заданную совокупность условий для обучения, воспитания и развития воспитанников [1]. Любая технология в той или иной мере направлена на реализацию научных идей, положений, теорий в практике. Поэтому педагогическая технология занимает промежуточное положение между наукой и практикой. Педагогические технологии могут различаться по разным основаниям: по источнику возникновения (на основе педагогического опыта или научной концепции), по целям и задачам (формирование знаний, воспитание личностных качеств, развитие индивидуальности), по возможностям педагогических средств (какие средства воздействия дают лучшие результаты), по функциям учителя, которые он осуществляет с помощью технологии (диагностические функции, функции управления конфликтными ситуациями), по тому, какую сторону педагогического процесса «обслуживает» конкретная технология.

На современном этапе развития педагогической науки и практики актуальными являются проблемы формирования личности. Только самостоятельная,

творческая, социально ответственная, конструктивно вооружённая личность способна оказывать позитивное воздействие на свою жизнь и окружающий мир. В связи с этим кардинально пересматриваются методы и приёмы педагогического воздействия, творчески перерабатываются тематическое содержание и структуры программ, ведь педагогический процесс направлен на развитие природного дара человека – совершенствоваться, развивать себя, реализуя свои природные задатки [2]. В настоящее время известно много информационных технологий в учебном процессе. Информационные технологии позволяют по-новому использовать на уроках музыки текстовую, звуковую, графическую и видеоинформацию и её источники – т. е. обогащают методические возможности урока музыки, придают ему современный уровень. Видеомагнитофон, компьютер очень удобны не только для усвоения учебного материала, но и для активизации познавательной деятельности, реализации творческого потенциала ребёнка, воспитания интереса к музыкальной культуре, формирования духовного мира [1]. С помощью информационных технологий появляется возможность ввести в изучение темы компьютерные музыкальные программы, которые не только позволяют слушать музыку в качественной записи, просматривать фрагменты произведений видеозаписи, но и дают доступ к большому блоку информации, связанной с миром искусства: живопись, музыка, литература, народные промыслы. Урок с использованием компьютера, в отличие от традиционного, подразумевает несколько иную организацию: в работе делаю акцент на актуальность изучения той или иной темы для ребёнка, на связь с жизнью. Задания носят конкретный характер. Цель этой работы: привлечь детей к самостоятельному изучению предмета, развивать умение ориентироваться в широком объёме информации, анализировать её, выделяя существенное, важное для всех участников деятельности.

С формированием научного типа мышления связано развитие «перцептивного» компонента музыкального мышления – неоднозначность восприятия, множественность индивидуальных трактовок, разнообразие вариантов «слышания», развитие ассоциативного мышления, внутреннего слуха, зрения, чувствительность к интонации [3]. Дети должны быть готовы к изучению темы с помощью информационной технологии. Отсюда требования к работе с информационными технологиями: глубокое знание первичного программного материала, знание компьютера, умение работать в данной программе, их общая подготовленность (развитие познавательных процессов, качеств личности). В современных условиях, когда учитель не имеет возможности применять готовые программные материалы, одним из инструментов внедрения информационных технологий является программа Power Point, которую продуктивно и творчески использую в преподавании музыки. В данной программе учителем и учениками составляются презентации, которые позволяют создать информационную поддержку при подготовке, проведении уроков музыки, а также во внеклассной работе. Данная методика подразумевает использование мультимедийного проектора. Презентация позволяет учителю иллюстрировать свой рассказ. Программа Power Point позволяет не перегружать зрительное пространство, фиксируя внимание на изучаемом объекте, и, кроме того, используя гиперссылку, вернуться к любому моменту урока, затратив при этом минимальное

количество времени [3]. Интерактивные экскурсии с использованием программы «Энциклопедия зарубежного классического искусства», «Шедевры музыки» знакомят детей с музыкальными инструментами древнего мира и помогают услышать их звучание, с историческим памятникам древнего мира и современного искусства. Презентации могут широко использоваться на уроках музыки в 5-9-х классах, что позволяет повысить интерес к изучению предмета [1]. При объяснении нового материала создание слайдов даёт возможность использовать анимацию, которая помогает учителю поэтапно излагать учебный материал. Выделение объектов, передвижение их по слайду акцентирует внимание учащихся на главном в изучаемом материале, помогает составлению плана изучения темы.

Применение данной технологии отличается высокой результативностью и способствует:

- личностному развитию учащихся;
- повышению интереса школьников к учебным занятиям в целом;
- росту познавательной активности учащихся в процессе обучения;
- изменению самооценки учащихся;
- воспитанию активности и самостоятельности;
- формирование эстетического, эмоционально-целостного отношения к искусству и жизни у детей;
- развитию музыкального восприятия, навыков глубокого, личностно-творческого постижения нравственно-эстетической сущности музыкального искусства;
- овладению интонационно-образным языком искусства на основе складывающегося опыта творческой деятельности и взаимосвязей между различными видами искусства;
- созданию предпосылок к формированию у школьников основ теоретического (постигающего) мышления, итогом чего должно стать первоначальное представление о музыке как художественном воспроизведении жизни в ее диалектической сущности [2].

Применение компьютера и других технических средств на уроке музыки – это не самоцель. Развитие общества сегодня диктует необходимость использовать новые информационные технологии во всех сферах жизни. Современная школа не должна отставать от требований времени, а значит, современный учитель должен использовать компьютер в своей деятельности, т. к. главная задача школы – воспитать новое поколение грамотных, думающих, умеющих самостоятельно получать знания граждан.

Список использованной литературы:

1. Алексеева, Л.Л. Инновационные технологии в музыкальном образовании школьников. [http : //bank. orenipk.ru](http://bank.orenipk.ru).
2. Алексеева, Н.А. Инновационная система обучения учащихся. // Образование в современной школе. – М.: 2009, № 6. – С. 38–41.
3. Алиев, Ю.Б. Знакомство с явлениями стиля в искусстве как инновационное дидактическое средство повышения художественной культуры подростков. // Инновации в образовании. – М.: 2009, № 2. – С. 80–97.
4. Герасимов Г.И., Илюхина ЛВ. Инновации в образовании: сущность и социальные механизмы (социологический аспект). – Ростов-на-Дону. – 1999.

Вклад русских музыкантов в становление фортепианного творчества в Казахстане

Алмаханова Э.Д.

*преподаватель по классу фортепиано Высшего Кызылординского музыкального колледжа им. Казангана, аспирантка РАМ им. Гнесиных РФ.
г. Кызылорда. Казахстан*

Аннотация: Фортепиано, а с ним и иная культура, новые формы и жанры произведений – постепенно создавали новую «почву» для композиторского творчества. Итак, связующим звеном между народом и музыкой в образовавшейся цепи: слушатель – музыка стал композитор, который должен был профессионально владеть фортепиано.

Ключевые слова: культура, музыка, композитор, фортепиано.

Аңдатпа: Фортепиано, ол жаңа және өзгеше мәдениет, онымен қоса жаңа форма мен жанрлар өркендеуде – композитор шығармашылығының жаңа қырлары ашылады. Композитор фортепианода ойнау арқылы тыңдаушы – музыка арасын байланыстырушы болып табылады, сол үшін ол кәсіби түрде фортепианода жұмыс істеуі керек.

Түйін сөздер: мәдениет, музыка, композитор, фортепиано.

Abstract: Piano, new and inaccessible culture, new form and genre - create a new «pole» of composer's creativity. He is a composer who should work professionally to play piano.

Key words: culture, music, composer, piano.

Музыкальное творчество казахского народа является одним из плодотворных ветвей музыкального наследия Востока. Как и в соседних странах, здесь «сложились два музыкальных пласта: инструментальные пьесы, относящиеся к фольклору, и профессиональная музыка устной традиции», которая отличается от фольклора «более сложными средствами и приемами»; она доступна исполнителям лишь высокой квалификации, обладающим при этом творческим даром импровизации. Эта музыка передавалась изустно от учителя к ученику в течение веков. Профессиональная музыка устной традиции в Казахстане нашла воплощение в жанре күй, отличающегося устойчивой логикой мелодического развертывания, разнообразием метроритмики, стройностью больших композиционных построений.

Фортепиано, а с ним и иная культура, новые формы и жанры произведений – постепенно создавали новую «почву» для композиторского творчества. Итак, связующим звеном между народом и музыкой в образовавшейся цепи: слушатель (народ) — музыка (произведение) стал композитор, который должен был профессионально владеть фортепиано. Последнему досталась роль «транслятора» нового музыкального языка. «Вобрав постклассический опыт развития европейского музыкального языка XX века, тонко воплотив на европейской основе некоторые базовые структуры традиционного музыкального языка (модальность, пространствен-

ное расслоение фактуры, ритмическая переменность) и мышления (нелинейность спирально-кругового развития, неквадратность строфических построений, вариантность как аналог импровизационности), он стал национальным вариантом космополитического музыкального языка, атрибута современных индустриальных обществ» [1].

Внедрение нового музыкального языка отчасти смягчала деятельность музыкантов-этнографов, приехавших из России. Они не были носителями собственно казахской культуры, но их работа способствовала контактированию новой культуры с музыкальным мышлением казахского этноса. Как известно, в Казахстане работали такие видные деятели как А. Затаевич. На наш взгляд, именно его первые обработки казахской народной музыки существенно способствовали развитию фортепианной музыки в Казахстане. Записанные им на ноты, а затем переложенные для тех или иных инструментов (большей части для фортепиано) образцы устного профессионализма стали результатом творческого синтеза двух культур. С одной стороны, он опирался на музыку устной традиции (фольклорные источники или музыку профессионалов устной традиции), с другой стороны, он применил собственные знания и умения европейского композиторского письма. В этом двухмерном решении представлено сочетание противоположных, но в то же время, органичных культурных «сплавов»: казахского традиционного и академического европейского. Результат первых попыток соединения этих культур проявился в фортепианных обработках.

Следует отметить, что фортепианная музыка, поэтапно прошедшая все стадии своего развития на Западе, отчасти и в России, в Казахстане имела свою специфику и была связана с массивным прорывом, т. е. миновались такие значительные для европейской музыкальной культуры вехи, как барокко и классицизм. Наглядными примерами могут послужить обработки композиторов-этнографов, которые отличаются ярким романтическим характером. И это не удивительно, поскольку в этом случае сказалось влияние русского романтизма, входящего в пору своего расцвета в России. Итак, можно сказать, что первые фортепианные обработки казахской музыки – это своего рода романтические пьесы. С периода создания фортепианных обработок на темы народных песен и кюев, собственно, и начинается новый этап в казахской музыкальной культуре – зарождения (а именно ее сочинение и исполнение) профессиональной музыки европейского направления и как следствие деятельности композиторов академического музыкального образования. Используя знания европейского композиторского письма и применяя их по отношению к музыке устной традиции, этнографы фактически сами для себя открывали новую, пока еще неизведанную для них казахскую культуру.

Благородную работу проделали в далекое дореволюционное время представители передовой русской демократической интеллигенции: академики Российской академии наук, члены ее разных научных обществ, профессора университетов, временно и по многу лет жившие в Казахстане, а также писатели, журналисты, путешественники, военные и чиновники. Разъезжая по аулам, они наблюдали повседневную трудовую жизнь кочевого народа. В их научных трудах, официальных отчетах и путевых записках есть немало достоверных сведений об общественно-правовых устоях феодально-байского общества, об обрядах, нравах, обычаях, верованиях. Они соби-

рали бытовавшие в устном виде эпические и исторические сказания, легенды, сказки, изучали язык, наблюдали музыкальный быт, записывали на ноты инструментальные пьесы (кюи), мелодии и тексты песен. В этих материалах есть ценные свидетельства современников о видах исполнительства и бытующих народных инструментах с описанием их устройства, о талантливых создателях и носителях музыкального искусства – певцах и инструменталистах, композиторах и сказителях, словом, об очень многом, что составляло духовную культуру народа. Особое значение для истории казахской музыки 20-х – начала 30-х годов имела деятельность Александра Викторовича Затаевича (1869 – 1936). Наша действительность показывает, что композиторы Казахстана широко используют фольклорное наследие своей республики в качестве основы для своих произведений. Фортепианные миниатюры композиторов Казахстана, написанные на материале домбровых кюев, произведения рассматриваются в хронологическом порядке, приводится кюй, как основа фортепианного сочинения, дается краткая его характеристика, затем показывается, какими методами и средствами композиторы пользовались при создании произведений. Первые обработки кюя встречаются у А. Затаевича в его «Казахских песнях в форме миниатюр на народные темы» для фортепиано. Одной из больших удач А. Затаевича стала пьеса «Айда, былпылым» – первый казахский кюй в фортепианной литературе. «В буквальном переводе заглавие этой пьесы «Айда, былпылым» является идущей иноходью лошадки: «Пошел, мягко качающийся!», сообразно с этим и весь кюй исполняется в неизменно ровном, неторопливом темпе, характеризующем аллур иноходца...» [2].

В богатом творческом наследии выдающегося фольклориста, музыканта-этнографа и композитора А. В. Затаевича фортепианная музыка занимала значительное место. Сочетая в себе композиторский дар с исполнительским, Затаевич с неизменной любовью постоянно обращался к фортепиано. Именно в фортепианной музыке он воплощал наиболее свободно и ярко свои творческие замыслы. С особой чуткостью он претворял своеобразие национального мелоса и самобытность его колорита. В пьесах-миниатюрах композитор придерживался строгой цитатности фольклорных тем – песен и кюев казахского народа. Их содержание, яркая образность раскрывались композитором с высоким мастерством большого художника.

Фортепианные пьесы Затаевича в жанровом отношении разнообразны, в его обработках казахский музыкальный фольклор впервые получил столь смелое и свободное претворение и зазвучал в жанрах европейской традиции: вальса, серенады, полонеза, баркаролы, колыбельной, как, например, в пьесах «Сайраса бір», «Қараторғай», «Қарашығым», «Әлди бөпем». Во многих миниатюрах («Бегем-ай», «Сарыарқа», «Ақ теңіз», «Қараторғай», «Бөпелек», «Ой, ой, ой!») ярко обрисованы образы родной природы и жанровые сценки из народной жизни. Галерея женских образов тонко воплощена в пьесах «Ардақ», «Сұлушаш», «Лэйлім», «Балқадидша» портретная характеристика исторической личности дана в миниатюре «Ескендір». Характер былинных, эпических напевов раскрывается в пьесах «Жыршы әні», «Серәлі ақын», а глубокий психологизм – в пьесе «Дүние». Опираясь на достижения мировой классики, используя средства ее художественной выразительности (фактурные, ладо-гармонические, формообразующие)

щие), композитор создал сложную многоголосную фактуру в первых образцах национальной профессиональной музыки, в частности, фортепианной.

Сборник «Айнамкөз» – составлен на основе ранее изданных 5 серий «Казахских песен в форме миниатюр» А.В. Затаевича, состоящих из 75 пьес. В сборник входит 35 пьес, ярких по образной содержательности, масштабам и техническим трудностям. Публикуемый сборник построен по принципу постепенного усложнения фортепианных пьес. Он дает определенное представление о процессе эволюции жанра фортепианной миниатюры в творчестве Затаевича от простых обработок к развернутым самостоятельным пьесам, типа концертных («Айнамкөз»)[5]. Ряд пьес – «Қарашығым», «Сұлушаш», «Қарашаш», (I и II), «Балқадидиша», «Ариялар», «Қарғамау» – сходен между собой не только лирическим характером широко распевных мелодий, масштабом, но и методом развития тематического материала.

Фортепианные пьесы Затаевича давно являются библиографической редкостью, однако они и по сей день занимают достойное место в концертных программах и в педагогическом репертуаре музыкальных школ, училищ и консерваторий республики, способствуя эстетическому воспитанию юного поколения, прививая ему любовь к казахской народной музыке.

История развития пианизма в Казахстане это стремительное продвижение к вершинам успеха. И закреплением этого успеха является то, что мы имеем в итоге жизнеспособный, успешно развивающийся «организм» под названием «Казахстанская фортепианное искусство».

Список использованной литературы:

1. Алексеев А.Д. Советская фортепианная музыка. 1917-1945. – М.: Музыка, 1974. – 248 с.
2. Аравин П. Казахские кюи в записи А. В. Затаевича. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1958. – С. 134-159.
3. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX-начало XX века. – М.: 1969. – 250 с.
4. Досаева А. Ж. Фортепианное искусство в Казахстане. –А-А.:1991. – С. 3-6.
5. Ерзакович Б.Г. Предисловие к сборнику Затаевича «Пьесы для фортепиано на казахские народные темы». – Алма-Ата: Казгосиздат. – 1957.

Развитие джазовой музыки в Казахстане

Воловикова И.Н.

*старший преподаватель кафедры «Искусство эстрады» КазНУИ
г. Нур-Султан. Казахстан*

Аннотация. В статье рассматриваются причины кризиса джазовой музыки в Казахстане, факторы, которые привели к этой проблеме и пути их решения. Идет анализ прошлого и настоящего. Состояние музыкального джазового образования в нашей стране.

Ключевые слова: джаз, образование, развитие

Аңдатпа. Мақалада еліміздегі джаз музыкасының дағдарыс себептеріне алып келген факторлар және оны шешу жолдары қарастырылады. Өткен уақыт және қазіргі уақытты саралау. Еліміздегі музыкалық білім берудің жағдайы болып табылады.

Кілттік сөздер: джаз, білім беру, даму барысы

Abstract. Causes of jazz music crisis in our country, factors that led to this problem and ways of solving it are introduced in the article. There is an analysis of the past and the present. The state of jazz music education in our country.

Key words: jazz, education, development.

Современная музыка также разнообразна, как природа нашей планеты. Каждый день создаются новые произведения в различных жанрах. Самым богатым в создании новых стилей музыки стал XX век. Появился регтайм, джаз, блюз, рок-н-ролл, соул. Но основой для всех этих направлений стал джаз. Джаз – уникальное направление в мировой музыкальной культуре. Слияние африканской и европейской культур породило этот неповторимый стиль. Дерзкая, богатая и страстная музыка была уникальна своими импровизациями и неожиданностями. Она создавалась музыкантами здесь и сейчас. Необычная мелодика, метроритм, гармония, форма, фактура, тембр, техника исполнения стали впоследствии основой для создания других жанров, появившихся в XX веке. В начале XX века джаз был мейн-стримом, попсой своего времени. В это время произошел расцвет оркестров под управлением Гленна Миллера, Бенни Гудмена, Дюка Эллингтона. Он был востребован так же, как сегодня востребована эстрадная музыка. Без джаза не обходилась ни одна постановка спектакля или мюзикла. На каждом концерте звучала эта горячая, чувственная, полная экспрессии музыка. Под неё танцевали и пели. Это были красивые понятные мелодии, которые затрагивали тончайшие уголки души. Вокальные джазовые стандарты, такие как «Summertime», «Alone Together», «Days of Wine and Roses» мог напевать каждый. Это была золотая эпоха джаза.

Но после Второй мировой войны появляются новые направления джазовой музыки, такие как бибоп. Такие титаны как трубач Диззи Гилеспи и саксофонист Чарли Паркер играли музыку, которая была сверхбыстрой и сложной. Длинные импровизации пронизывали практически всю композицию. Основное внимание уделялось солисту-виртуозу, а не запоминающейся мелодии и фанатам трудно

было идти в ногу с этими переменами. Иными словами, джаз стал слишком интеллектуальным, математическим. И настоящий дух джаза был утерян! Эпоха свинга уходила далеко в прошлое, уступая место музыке, под которую нельзя было ни петь, ни танцевать. Джазовая музыка начала постепенно перемещаться в концертные залы и ее можно было только слушать. Джаз стал сродни классической музыке, которая требует к себе подготовленного слушателя, более изотерическим и загадочным, его лидеры перестали думать о публике и стали играть для себя. Когда появились такие стили как фри-джаз, где отсутствует тональность и размер, популярность джазовой музыки стала стремительно падать. Молодёжь стала считать джаз слишком сложной музыкой и переключилась на рок и соул. Джазовые звезды оказались отодвинутыми в сторону идолами рок-н-ролла. Этот стиль вытеснил джаз на музыкальные задворки, но джазовые музыканты начали адаптироваться под роковое звучание, дополняя его джазовыми гармониями. Они поняли, что тенденции меняются, и чтобы продолжать оставаться на волне, им нужно идти в ногу со временем. Тогда-то и стали формироваться новые течения – мейнстрим, кул-джаз, хард-боп, джаз-рок. Это было красивое и современное дыхание джаза, но мнение о том, что джаз – это сложная музыка, доступная только избранным, сохранилось до наших дней.

Но если в США и на западе этот жанр не перестает развиваться, проходят масштабные джазовые фестивали, концерты, конкурсы, то казахстанская публика не избалована звучанием джаза. Концерты джазовой музыки проходят очень редко. Мировых звезд этого чарующего жанра можно услышать один, два раза в год. Джазовые фестивали проводятся раз в год в г. Алматы, г. Петропавловске и г. Костаная. В столице г. Нур-Султан джазовые фестивали не проводятся уже с 2006 года, поэтому столичный слушатель живет практически в полной изоляции от новых звезд и тенденций в этом стиле. Но даже если случится чудо и джаз зазвучит на концертных площадках столицы, на эти концерты по моему мнению, будет ходить мало людей, потому что уши простого обывателя не привыкли к сложной гармонии, импровизации и ритмам этой прекрасной и интересной музыки и, впрочем, они не виноваты в этом. Чтобы воспитать подготовленного слушателя, любовь к джазовой музыке желательно прививать с детства. Но где ее услышать, если дети со всех сторон слышат второсортную эстрадную музыку? Идет тотальная деградация общества во всех сферах и особенно это видно на примере современной музыки. Упрощенная гармония и тексты превращают наших детей в инфантильных ленивых слушателей. Во время прослушивания такой музыки мозг молодых людей просто впитывает дешевые тексты и гармонию из трех аккордов, не обогащая внутреннюю культуру, а наоборот низводя ее на самый низкий уровень.

«Не позволяй душе лениться!
Чтоб в ступе воду не толочь,
Душа обязана трудиться

И день и ночь, и день и ночь!»

Николай Заболоцкий [1].

И то, что происходит сейчас в культуре, можно охарактеризовать как тоталь-

ную душевную лень. По словам доктора Роберта Заторре (Robert J. Zatorre) из Монреальского неврологического института джаз является одной из самых сложных и требующих глубокого анализа для мозга музыкой. Благодаря сложным направлениям в джазе, особенно таким как авангард, мейнстрим, бибоп, хард-боп наш мозг работает в несколько раз активнее с целью понимания изменений в музыкальной гармонии, инструментальных соло-импровизаций. Эти джазовые направления требуют отличной быстроты реакции и постоянного исполнительского контроля, а вследствие чего, улучшаются нейронные связи мозга, что и исследует в своих научных трудах доктор Роберт Заторре. В своей диссертации кандидат культурологии Константин Ушаков пишет о том, что джаз в своем влиянии способен объединять сразу несколько акцентов, совершенствующих умственные способности человека: обучаемость, быстрота реакции, новаторский подход и развитие логического мышления. Мозг должен работать и анализировать. Ему должно быть трудно. Только тогда происходит развитие человеческой и творческой личности.

Обновлять мышление нашего общества должно в первую очередь искусство. Но чтобы это делать, искусство и культура сами должны обновляться и одним из путей обновления выступает джазовое обучение как процесс, обеспечивающий подготовку, с одной стороны, высококвалифицированных музыкантов, с другой, аудитории слушателей, способной отличать подлинные ценности от дешевых подделок. Этот процесс уже идет в наших музыкальных колледжах и университетах. Джазовые произведения исполняются как вокалистами, так и инструменталистами. В программе есть требования, где на каждом курсе исполняется джаз, а с третьего курса студенты должны исполнять джазовые стандарты с импровизацией. Но остро ощущается нехватка педагогов-музыкантов, исполняющих джаз. Как может научить педагог играть или петь джазовую музыку, если он сам ее не поет, не играет? Ведь процесс эмпатии никто не отменял. Педагог, который чувствует свинг, имеет то удивительное неповторимое прикосновение к звуку, будет вдохновлять своих учеников. Но, как сказал известный джазовый мульти-инструменталист Давид Голощекин: «Джаз – это очень тонкое и очень сложное искусство, которое дано далеко не всем, даже закончившим пять консерваторий. Человек может быть грамотным, но играть джаз уметь не будет. Если есть дар, любовь к этому жанру у человека внутри, способности к импровизации и самобытному изложению материала, тогда можно помочь ему развиться» [2].

Если в среднем и высшем звене обучения процесс изучения джазовой музыки идет, то младшее поколение школьников лишено этой возможности. Для того чтобы сделать джазовую музыку популярной, нам нужно более глубоко осмыслить цель музыкального образования, а это требует совершенно нового подхода, как к музыкальному репертуару, так и к методам его изучения. Согласно педагогической концепции Д. Б. Кабалевского в школах на уроках музыки должна звучать разностилевая музыка. И в наши дни это остается важной задачей. Особенно важно сформировать у учащихся не только целостное представление о музыке, обогащая его от класса к классу историческим и культурологическим материалом, но и целостные представления об отдельных сферах музыкального искусства, к которым относится и джазовая музыка. Поэтому в данном процессе мы

должны обновить содержания музыкального образования и дополнить его произведениями джазовой музыки. На сегодняшний день в наших школах программа для уроков музыки написана в соответствии с педагогическими принципами Д.Б. Кабалецкого и учитывает основы художественной дидактики и музыкальной педагогики. Но если мы введем в программу изучение джазовой музыки в ее многообразии форм и жанров, это будет еще один путь для формирования музыкальной культуры школьников. Джазовая манера исполнения песен и инструментальных произведений занимает сегодня промежуточное положение между развлекательной и академической музыкой. Благодаря этой особенности, джаз возможно применять в процессе изучения творчества таких композиторов как И. Ф. Стравинский, Дж. Гершвин, К. Дебюсси, а также обновлять музыкальный материал для слушания и исполнения, чтобы заинтересовать учащихся музыкой. Введение джаза в уроки музыки средней школы расширит музыкальный кругозор учащихся, будет развивать осмысленное восприятие, поможет оценить музыкальные направления прошлого и настоящего. Джазовая музыка будет развивать у учащихся гармонический, мелодический, тембровый слух, чувства метроритма, активизирует творческие способности. Будет воспитывать хороший вкус и музыкальную многосторонность. Помимо прослушивания музыки, учащиеся могут оценивать конкретные произведения и обсуждать, что отличает одно от другого. Старшие ученики смогут понять корни джазовой музыки и то, как она развивалась в течение определенного периода времени. Джаз может быть интегрирован в несколько других предметов изучения, включая историю, искусство и даже литературу. Дети должны послушать эту прекрасную музыку потому что джаз – такая музыка, которую один раз услышав, сразу формируется впечатление – понравилось или не понравилось. Мы должны им давать этот выбор между классической, эстрадной, народной и джазовой музыкой, чтобы научить детей сравнивать и мыслить критически.

Конечно джаз не будет массовым явлением никогда, но всегда найдутся слушатели, которым будет интересна эта музыка. Они будут собираться там, где играют джаз, потому что они его чувствуют. На ум приходит случай, когда Луи Армстронга спросили, что такое джаз. Он ответил: «Если спрашиваете, значит не поймете. Ну как, например, можно объяснить, что такое балет или что такое любовь. Это надо чувствовать. Джаз – это ощущения человека» [3].

Джаз будет жить всегда, невзирая на наплыв эстрады, шансона и рок-музыки. Его звучание будет менять мышление наших слушателей. Человек, который любит джаз никогда не будет слушать низкопробную эстрадную музыку. Ведь главной целью музыкальной педагогики является воспитание культурного, критически мыслящего человека, который будет способен саморазвиваться и сможет реализовать себя как творческая личность.

Список использованной литературы:

1. Николай Заболоцкий, Стихотворения и поэмы. – Ростов-на-Дону. 1999.
- Барбан Е.С. [Джазовый словарь](#). – СПб.: 2014. – 364 с.
2. Фейертаг В. Музыка вокруг. – СПб.: 2012. – 216 с.

Развитие внутреннего слуха как важный этап в формировании профессиональных качеств дирижера

Бейсембаев Е.Г.

ст. преподаватель кафедры АВАК и оркестровое дирижирование КазНУИ

Мырзакулова М.К.

*ст. преподаватель кафедры АВАК и оркестровое дирижирование КазНУИ
г. Нур-Султан, Казахстан*

Аннотация. Статья посвящена развитию дирижерской профессии, о роли внутреннего слуха в дирижировании.

Ключевые слова: дирижирование, дирижер, внутренний слух, оркестр.

Аңдатпа. Бұл мақала дирижерлік кәсіптің дамуына арналған, дирижерлаудағы ішкі есту қабілетінің ролі туралы айтылады.

Кілт сөздер: дирижерлау, дирижер, ішкі есту, оркестр.

Abstract. The article is devoted to the development of the conducting profession, the role of internal hearing in conducting.

Keywords: conducting, conductor, inner ear, orchestra.

В конце XX и начала XXI века всё большую популярность стала набирать профессия дирижёра оркестра, которая в силу своих специфических особенностей, а также загадочности, так привлекает молодых людей. Но выбирая этот не простой путь не многие задумываются, насколько сложна эта специальность, и какие трудности таит в себе эта таинственная и подчас для многих всё-таки непостижимая профессия.

В данной статье нам не хочется углубляться в историю возникновения дирижёрской профессии, скажем лишь, что искусство дирижирования это самая молодая и наименее исследованная профессия в области музыкознания относительно других специальностей. Профессиональная подготовка будущего дирижера – процесс сложный и многосторонний, включающий в себя как обретение большого количества знаний, умений и навыков, так и личностное становление музыканта, который призван стать лидером творческого коллектива, повести его за собой, открыть для музыкантов оркестра значительные творческие перспективы, создать «команду», объединённую общими творческими устремлениями. Дирижёр должен быть разносторонне образованным, знать все в области музыки, уметь с помощью музыкантов и дирижёрских жестов донести смысл исполняемого произведения. Будущий дирижёр должен суметь прочитать любую партитуру, сделав подробный разбор и вскрыв музыкальную драматургию произведения подобно режиссёру.

Вполне закономерно, что в рамках одной статьи невозможно полностью осветить все аспекты решения данного вопроса. Наша цель – поделиться своим практическим опытом работы в дирижерском классе в этом направлении.

В сфере подготовки дирижеров оркестра достигнуто уже немало, но вместе

с тем, как и в любой сравнительно молодой отрасли, имеется множество нерешенных проблем. Это недостаточная теоретическая и практическая подготовка, а также, слабая общая музыкальная культура, которая напрямую влияет на внутренний слух.

Так что же такое внутренний слух? К ряду нерешенных относится и проблема развития внутреннего слуха, который как справедливо утверждает профессор Московской консерватории Дина Константиновна Кирнарская, является признаком высоких способностей. Большинство исследователей утверждают – отсутствие высокоразвитого внутреннего слуха в дирижировании приводит к дилетантизму в этой профессии в подлинном смысле этого слова. При чтении с листа несовершенство внутреннего слуха может привести к значительным ошибкам и музыкальным искажениям. И как сказал академик Б. Д. Теплов, внутренний слух это не просто «способность представлять себе музыкальные звуки», а это проявление способностей произвольно оперировать музыкальными слуховыми представлениями. Без этих способностей дирижер не в состоянии полноценно, профессионально существовать в профессии. Еще раз хочется напомнить, дирижировать – значит слышать внутренним слухом музыку и с таким же совершенством воплощать ее в материю. Будущие дирижеры обязаны обладать нестандартным мышлением, высокоразвитым, функциональным внутренним слухом и дифференцированным восприятием содержания партитуры. Без этих способностей бесценные вещи будут проходить мимо наших ушей и мимо наших глаз, так как они не подготовлены, чтобы видеть и слышать области реального бытия [2].

Почему же часто считается, что можно «услышать» внутренним слухом партитуру произведения, которое не слышал в реальном звучании? Дирижер натренированный и обладающий достаточным опытом вполне может услышать эту партитуру в реальном звучании. Становится ясно, что необходимо слушать больше музыки, накапливать свой слуховой опыт – только таким путем можно заставить работать воображение. Источником воображения является объективная действительность, которая выступает, в результате деятельности человеческой фантазии, в преобразованном виде, в виде новых форм, возникающих в сознании индивидуума. Отсюда следует, что воображение есть процесс преобразующего отражения действительности [1].

Задача преподавателя по дирижированию – найти для каждого студента такие методы активизации памяти, умения слушать и мысленно представлять услышанное, которые помогут ему добиться скорейших успехов, пусть даже поначалу и небольших. Когда студенты научатся мысленно слышать мелодию, можно предложить вообразить, как она же будет звучать на струнных инструментах, глядя при этом на нотный текст с записью мелодии со всеми штрихами и нюансами. Каждый педагог по дирижированию в состоянии сам проделать эту несложную работу. После того как студент научится мысленно воспроизводить звучание своего инструмента, ему необходимо приучиться воображать тембры других инструментов различных оркестров. Внутренний слух невозможно развить только на уроках дирижирования, сольфеджио или предметах оркестрового цикла. Основную работу будущий дирижер должен делать самостоятельно, мыс-

ленно слушая любую нотную запись, попавшую в поле его зрения, или воспроизводя в своем сознании знакомые мелодии. Музыка следует не просто слушать, а стараться запомнить ее, накапливать в своей памяти различные музыкальные тембры, их сочетания, образы, давая тем самым пищу творческому воображению.

Все вышеописанные методы развития внутреннего слуха направлены в основном на развитие умения мысленно слышать оркестровую ткань в целом. Идя на репетицию, дирижер должен иметь свое внутреннее предслышание музыки, которую он будет исполнять, но при работе с оркестром он обязан слышать и ее реальное звучание. Сопоставление этого реального звучания с воображаемым является проблемой, которую ему следует решать.

В заключении хочется сказать, что дирижирование на сегодняшний день не может сводиться только к внешней бездумной регулировочной деятельности, доступной каждому мыслящему музыканту, так как это очень сложный глубокий психологически-творческий процесс взаимодействия с оркестром, который требует от дирижера высокого мастерства в постижении методов внутреннего созидательного моделирования образа представления будущей звучащей музыки, и глубочайшего понимания природы сложнейших психических, психомоторных, а так же философских процессов, составляющих основу и неизменный фундамент профессии [2].

Список использованной литературы:

1. Ержемский Г. Закономерности и парадоксы дирижирования. – СПб.: Деан, 1993. – 258 с.
2. Ержемский Г. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии. – СПб: 2007. – С. 57-61.

Домбыра музыкасын зерттеудегі күйтану бағыты

Ернат Наурыз
ҚазҰӨУ магистранты

Егінбаева Т.Ж.
өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

Андатпа. Бұл мақалада этномузикатану ғылымының арнайы саласы – *күйтану* бағыты қарастырылған. И. Мациевский, Б. Аманов, А. Мұхамбетова, Б. Сарыбаев, С. Аманова, А. Раимбергенов, С. Утегалиева, Г. Омарова, П. Шегебаев, С. Калиев, Р. Несипбай т.б. ғалымдардың еңбектеріне сүйеніп, автор олардың ғылыми ұстанымдарының күйдің фактуралық ерекшеліктерін, ладтық құрылымын, ырғақтық-өлшемдік жүйесін, бағдарламалы-мазмұндық мағынасын және тағы басқа мәселелерін анықтауға септігін тигізгенін анықтайды.

Түйін сөздер: тарих, ғылым, домбыра, күй, күйтану.

Аннотация. В данной статье рассматривается специальное направление этномузикологии – кюеведение. Опираясь на научные труды И. Мациевского, Б. Аманова, А. Мухамбетовой, Б. Сарыбаева, С. Аманова, А., ладовой структуры, метро-ритмической системы, программно-содержательного значения и Раимбергенова, С. Утегалиевой, Г. Омаровой, П. Шегебаева, С. Калиева, Р. Несипбай и др. ученых автор считает, что их научные понятия позволяют определить особенности кюевой фактуры др.

Ключевые слова: история, наука, домбра, кюй, кюеведение.

Abstract. This article discusses the special direction of ethnomusicology - kuevedenie. ie. Based on the scientific works of I. Matsievsky, B. Amanov, A. Mukhambetova, B. Sarybaev, S. Amanov, A. Raimbergenov, S. Utegalieva, G. Omarova, P. Shegebaev, S. Kaliev, R. Nesipbay and others. The author believes that their scientific concepts allow us to determine the features of the cue texture, mode structure, metro-rhythmic system, programmatic meaningful meaning, etc.

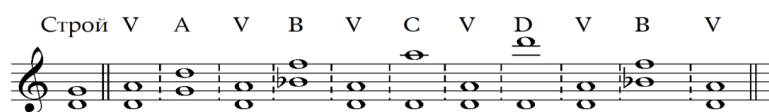
Keywords: history, science, dombra, cue, cue studies.

Дәстүрлі қазақ мәдениетінің ішіндегі аса құнды мұралардың бірі – домбыра күйлері. Домбыра күйлерінің зерттелуі ХХ ғасырдың 30-40 жылдары басталды. Осы бір ғасырға жуық уақыт ішінде этномузикатану саласында түрлі идеялар мен ғылыми концепциялар дүниеге келді. Нәтижесінде домбыра музыкасын зерттеу үрдісі этномузикатану ғылымының арнайы саласы – *күйтану* бағыты болып қалыптасты. Қазіргі кезде белсенді түрде дамып келе жатқан күйтану ғылымы Ресейде қалыптасқан «*жүйелі-этнофондық әдістемеге*» сүйенеді. Бұл әдістеменің ұстанымдарын алғаш рет жариялаған И. Мациевский халық аспаптық музыканың барлық компоненттерін (аспапты, орындаушылықты және соның нәтижесінде туындайтын музыканы) ішінара тығыз байланыста қарастыру керек екенін алға тартады. Соған қоса, халық арасында тараған, дәстүрлі орындаушылардың өздері қолданатын музыкалық терминдер мен атауларға сүйенуді талап етеді [1].

Қазіргі таңда Қазақстанда қолданыста жүрген күйтану бағытын жүйелі түрде қалыптастырған Б. Аманов [2, 3] пен А. Мұхамбетова [4, 5, 6] болды. Осы бағытты

Б. Аманов халықтың дәстүрлі түсінігіне сүйене отырып *бас буын, орта буын, саға* деген атаулар ең алдымен кеңістік (*пространственная*) категориялар қатарына жататынын дәлелдейді. «Композиционная терминология домбровых кюев» деген мақаласында ол бұл атауларды жалпы әлем құрылымын бейнелейтін таудың (*мировая гора*) және байтеректің (*мировое древо*) бөлшектерімен салыстырады. Домбырада *бас, орта, саға* деген атаулар аспаптың мойнында орналасқан нақты жерін, яғни дыбыстық-регистрлік деңгейін көрсетеді. Ал музыкатану ғылымында қолданылатын кіріспе, негізгі бөлім, негізгі тақырып, оның дамуы, шарықтау шегі деген атаулар музыкалық-композициялық категориялар қатарына жатады. Музыка зерттеушілері оларды шығарманың құрылымын зерттеу мақсатында қолданады, бұл атаулар күйдің де құрылымын түсінуге септігін тигізеді.

Этномузыкатану ғылымының күйтану бағыты домбыра музыкасының көптеген мәселелерін жанаша түсінуге жол ашты. Сондай мәселелердің бірі – күйдің негізгі музыкалық тақырыбын (темасын) анықтау. Домбыра күйлерін зерттеу тарихына жүгінсек, бұл мәселеге қатысты әр-түрлі пікірлер пайда болғаны анықталады. Сондай пікірлердің бірі А. Алексеев, С. Зарухова, Н. Тифтикиди, Б. Ерзакович және тағы басқаларының еңбектерінде орын алған. Аталған зерттеушілер батыс еуропада қалыптасқан классикалық музыканың заңдылықтарына сүйене отырып *бас буын* бөлімінде қайталанып келетін материалды күйдің негізгі тақырыбы (темасы) деп санаған. Нәтижесінде олар күйдің жалпы құрылымын рондо немесе вариация тәрізді деп белгілеген. Б. Амановтың айтуынша: «в кюях обнаружена масса европейских форм – 3-х и 3-5-ти частная, концентрическая, рондо-вариационная; сонатно-симфонические циклы из нескольких кюев, найденны и прораствание, и симфоничность, и вариации без темы, и многое другое. Не все из перечисленного выше верно, но ни по одному из определений, ни по одному из описаний невозможно создать целостный кюй, или хотя бы получить о нем целостное представление» [3]. Б. Аманов күйдің негізгі тақырыбын анықтау мәселесін арнайы қарастырмаған. Десе де, ол өз пікірін былай деп айтып кеткен: «Орта буын – самое важное композиционное звено. В нем формируется тема» [2]. Осыған қарап Б.Амановтың күй құрылымына деген түсінігі нақты болғанын байқаймыз. Оның көзқарасы бойынша, *бас буын* – күйдің кіріспесі, бастамасы; *орта буын* – күйдің негізгі тақырыбы қалыптасатын бөлім; *саға* – күй дамуының шарықтау шегі. Дегенмен, оның ізбасарлары арасында әр-түрлі пікірлер туындап жүргені байқалады. Солардың бірі – домбырашы әрі зерттеуші А.Райымбергеновтың пікірі. Ол өзінің «Проблемы текстологической вариантности кюев» [9] деген мақаласында Қазанғаптың күйлерін талдау барысында күй бөлімдерін былай жіктейді.



V – *бас буын*; A – *негізгі буын*; B – *орта буын*; C – *кіші саға*; D – *үлкен саға*.

А. Райымбергенов осы еңбегінде күйдің негізгі тақырыбын (*темасын*) белгілеу үшін «негізгі буын» деген жаңа термин енгізген. *Негізгі буынды* ол бас буынның бір бөлігі ретінде қарастырады. Ал орта буын деп 8-10 пернелер (яғни «си бемоль-фа») биіктігінде орналасқан материалды айтады [9]. Көріп тұрғанымыздай, бұндай жіктеу халықтың дәстүрлі көзқарасына сәйкес келе бермейді, тіпті қайшы келеді деп айтуға болады. Себебі, 8-10 пернелер («си бемоль-фа») биіктігінде орналасқан стереотиптік материал барлық күйлерде бола бермейді. Демек, егер күй құрылымында А. Райымбергенов орта буын деп белгілеген «си бемоль-фа» материалы болмаса (мысалы, Құрманғазының «Балбырауын», Дәулеткерейдің «Қос алқа» күйлерінде), онда күйде орта буын деген дәстүрлі бөлім мүлдем жоқ деген сөз. Күйдің композициялық құрылымы және оның дәстүрлі атаулары ғасырлар бойы қалыптасқан құбылыс, оның тиімділігі ауызша түрде дамыған шығармашылық пен орындаушылықтың тәжірибесі арқылы дәлелдеген. Сондықтан бізге жеткен дәстүрлі жүйеге өзгеріс енгізбей, оны халықтың өз түсінігіне сәйкес сақтап қалған жөн деп ойлаймыз. «Народная терминология, не обладающая особым проникновением в детали формообразующего процесса, дает, тем не менее, целостную модель кюя, которую и может взять на вооружение современное музыкознание» – деп жазады Б. Аманов [3]. Күй құрылымының атауларын сол қалпында сақтап қалуға тырысқандардың бірі – П. Шегебаев. Ол өзінің «Аппликатурно-интонационная основа домбровых кюев токпе» деген мақаласында [8] күй құрылымын мынадай таблицалармен көрсетеді:

16 строй бас буын орта буын

0 1 2 4

1 2 4

большой палец

зона формирования темы

19 1-я сага 2-я сага

төрт перне

Бұнда бас буын бөлімі «ре-ля» биіктігін ғана қамтыса, орта буын бас буын мен сағаның арасында жатқан көлемді бөлім екенін көреміз. Таблицада бұл екі буынның аппликатуралық тәсілдері де әр-түрлі: бас буынның материалы «теріс басу» тәсіліне сәйкес келсе, орта буында оң қол саусақтары өзінің ыңғайлы «оң басу» тәсіліне ауысады. Осыған байланысты бас буын мен орта буын бөлімдері фактуралық жағынан да ерекшеленеді. П. Шегебаев, Б. Амановтың пікіріне сүйене отырып орта буынды «зона формирования темы» деп белгілеген. А. Жұбанов пен Б. Амановтың әдістемелік ұстанымдарын жалғастыра келе ол бас буынның функциясын күйдің кіріспесі деп анықтайды (бірақ, кей кездерде бас буынның көлемді, әрі әуендетілген түрін ескере отырып оның материалын күйдің бірінші тақырыбы деп есептеуге болады дейді зерттеуші). Орта буынның ішінде орналасқан «си бемоль - фа» биіктігін П. Шегебаев «төрт перне» деп белгілеген, бұл батыс Қазақстан өңірінде қолданылатын халық атауларының бірі. «Төрт перне» барлық күйлерде кездесе бермейді. Егер ол күйде қолданылмаса, дәстүрлі орта буын өзінің функциясын жоғалтпайды.

Сонымен, қазіргі таңда этномызикатану саласында кеңінен етек алған

күйтану бағыты осы сияқты көптеген мәселелерді жаңаша түсіндіруге жол ашты деуге болады. Күйдің композициялық құрылымы – солардың бірі ғана. Б. Аманов пен А. Мұхамбетова қалыптастырған әдістемелік ұстаным күйдің фактуралық ерекшеліктерін, ладтық құрылымын, ырғақтық-өлшемдік жүйесін, бағдарламалы-мазмұндық мағынасын және тағы басқа мәселелерін анықтауға септігін тигізді. Ендеше, келешекте атқарылатын міндеттердің бірі – осы бағытта еңбек етіп жүрген ғалымдардың зерттеулерін сұрыптау және сол арқылы күйтану ғылымының алдында тұрған мәселелерді айқындау болып табылады.

Пайдаланылған әдебиет тізімі:

1. Мацеевский И.В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии. Методы изучения фольклора. Сб. научн. трудов. – Л.: 1983, 54-63 б.
2. Аманов Б. Импровизационность и традиционность в формообразовании кюев и их отражение в народной терминологии // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. – М.: 1974. – 112-113 б.
3. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев. Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата. – 1985. – 39-48 б.
4. Мухамбетова А.И. Зонное многоголосие на двухструнной домбре. Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. – М.: – 1974. – 114-116 б.
5. Мухамбетова А.И. Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования. Автореф. канд. дисс. – Л.: – 1976. – 26 б.
6. Мухамбетова А.И. Традиции и новаторство в казахской инструментальной музыке // Традиции и новаторство в художественном освоении действительности. – Алма-Ата. – 1981. – 123-142 б.
7. Жубанов А. Казахский народный музыкальный инструмент – домбра // Музыкознание, вып. 8-9. – Алма-Ата. – 1976.
8. Шегебаев П. Аппликатурно-интонационная основа домбровых кюев токпе. Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР (инструмент-исполнитель-музыка). – Л.: ЛГИТМиК, 1996. – 135-148 б.
9. Раимбергенов А. Проблемы текстологической вариантности кюев // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата. – 1985. – 63-93 б.

Прима-қобыз аспабының орындаушылық мүмкіндіктерін, скрипка аспабымен байланыстыру

Пусурманова С. С.

*Қазанған атындаағы Қызылорда музыкалық жоғары колледжінің қобыз аспабынын оқытушысы, Мәдениет саласының үздігі
Қызылорда қ. Қазақстан*

Аңдатпа. Бұл мақалада автор қазақтың ысқышты халық аспабы – қобыздың даму жолын баяндайды. Аспаптың негізгі түрлері мен оның орындаушылық мүмкіншіліктері. Мақалада, сонымен қатар, аспаптың техникалық мүмкіншіліктері, дыбыс шығару тәсілдері, т.б. қарастырылған.

Түйінді сөздер: музыка, қобыз, қылқобыз, ішек.

Аннотация. В данной статье автор попыталась проследить историю развития казахского народного смычкового инструмента кобыз. Дано описание основных разновидностей инструмента и его исполнительские возможности.

В статье рассмотрены технические возможности инструмента, способы извлечения звука и др.

Ключевые слова: музыка, кобыз, қылқобыз, струна.

Abstract. In this article, based on the works of ethnographers, the authors tried to trace the history of the development of the Kazakh folk bow instrument kobyz. A description of the main types of the instrument and its performance capabilities is given. The article also discusses the technical capabilities of the instrument, how to extract sound, etc.

Keywords: music, kobyz, kylkobyz, string.

Қобыз – ел арасында кең тараған, ұрпақтан ұрпаққа, атадан балаға мирас болып келе жатқан, қазақтың көне музыкалық аспаптарының бірі. Қобыз – көптеген түркі халықтарында кездесетін ішекті музыкалық аспап. Қобыз туралы мәліметтер орта ғасырлардағы жазба ескерткіштерде кездеседі. Аспап жыңғыл, үйеңкі, қарағай секілді мықты ағаштан ойып жасалған. Құрылымы қауыз тәрізді. Қобыздың құрылымы басы, екі құлағы, иілген мойны, төмен жағында терімен қапталған шанағы, аттың қылынан жасалған қос ішегі, тиегі және ысқышы болады.

Дыбыс ішек пен ысқыштың үйкелісінен шығады. Қобыз Орта Азия, Алтайды мекендеген түркі тектес тайпаларға ортақ. Оған ұқсас аспаптарды Кавказ, Сібір халықтарынан да кездестіруге болады. Бұл атау өзге халықтарда бірде ысқышты, бірде шертпелі, бірде тілмен ойналатын аспаптарды білдірсе, қазақта қос ішекті ысқышты аспаппен байланысты қолданылады [3, 128б.].

Қазақ музыкасына, қазақ оркестріне жаңа музыкалық дем беру мақсатында академик Ахмет Қуанұлы Жұбанов қыл қобыз аспабынан прима қобыз, альт қобыз. Бас қобыз аспаптарына орындаушылық мүмкіндік береді. Табиғи дыбыстық ерекшелігімен, дыбыс бояуының құндылығымен оркестр үнін байытуға мүмкіндігі мол аспап. Техникалық мүмкіндігі өзгеше келетін аспапты оркестрде екі партияға бөліп ойнайды. Ыспалы аспаптар қатарына жататын, дыбыс мүмкіндігі өте жоғары, өте күрделі аспап – қобыз прима аспабы.

Академик Ахмет Қуанұлы Жұбанов қобыз жайлы – «Қобыз ұлт аспабы ретінде қазақтың халық музыкасын дамытудың бүгінгі таңдағы талап тілегіне сай қызмет етіп өзіне лайықты, құрметті орынға ие болып отырғаны мәлім. Қобыз бұл күндері тек Қазақстан бойынша емес, біздің бүкіл одағымыз бойынша өнердің кең өрісіне қадам басты», – деп жазды. Көне замандар бойы қобыздың екі ішегін күңіретіп, халықтың мұңын шағып, мұңлы әуенмен толғап өтті. Қазіргі кезде, шет ел шығармаларын, классикалық шығармаларыды скрипкадан кем де кем ойнамайтын прима қобыз аспабының мүмкіндігі жоғары деңгейде [4].

Төрт ішекті прима қобызды профессионалды меңгеруді талап ететін аспап. Қазіргі уақытта қазақ эстрада бағытта да, қобызшылар топтық немесе жеке орындаушылық жолдарымен ерекшеленіп көрініп жүр. Әншілік эстрада мен аспаптық эстрада бағытының ең бірінші айырмашылығы, ол профессионалды меңгеруінде. Ешқандай қобызшы қобыз аспабын меңгермей немесе білім жоқ дәрежеде қобыз аспабын алып сахнаға шығып кете алмайды. Қобыз аспабын меңгеру де оңайға соқпайды. Қобызды профессионалды деңгейде меңгеріп, осы аспап арқылы әлемге паш етіп жүрген өнерпаздар аз емес. Көптеген өнерпаздарды дайындап, өздерінің әдістерімен мықты өнерлі оқушыларды дайындаған алғашқы кәсіпқой қобызшы, Қазақстан Республикасының халық әртісі, профессор Ф.Ж. Балғаева, Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген қайраткері, әртіс, профессор М.К. Кәленбаева, профессор Зере Бисембаева, ҚР халық әртісі Ғ.Ә. Молдакәрімова, ҚР еңбек сіңірген әртісі, профессор Раушан Мұсахожаева, Қазақстанның еңбек сіңірген әртісі Ғ.Ә. Болтаева, Халықаралық және Республикалық конкурстардың лауреаты, Аға-оқытушы Т.Л. Еркежанқызы сынды қобыз өнерін жас ұрпаққа үйрету еңбектері зор. Прима қобыз аспабы; Ішекті аспа, ысқышпен ойналатын аспап түрі ішектері сымнан. Аспаптық музыканың дамуына зерттеуші-этнограф Б. Сарыбаев, композитор А. Жұбанов, дирижер Ш. Қажығалиев еңбегі зор. Оркестрде аспаптық музыканың заман талабына сай кәсіби шығармашылық дамуына ықпалын тигізу үшін прима –қобыз аспабын ойлап тапты.

Ағаштан жасалынған, жаңа үлгідегі диапазонды, техникалық мүмкіндігі жағынан скрипкадан қалыспайтын, ішектері төртеу, қобыз аспабының дамыған түрі. Ішектері мойнынан алшақ орналасқан, оның құрлысы, дыбыс шығару тәсілі ерекше, тембрі өзгеше, ойналу әдісі тырнақтың етімен ойналады. Прима қобыз аспабы – ысқышты, ішектері және бұрауы скрипкадай болғанымен, оның дыбыс шығару әдісі, құрлысы, тембрі өзгешелеу. Ішегі мойнынан алшақ орналасқан, айтып өткендей тырнақтың етімен ойналады. Бұл ойналу әдісі қобыздың даусына, тембрне өзгелешелік береді. Дыбысы табиғатқа, үні адам даусымен ұқсас. Жалпы, прима қобыз аспабының шығуына Ахмет Жұбанов өз септігін тигізді. Өзінің табиғи ерекшелігімен, дыбыс бояуының құндылығымен оркестр үнін байытуға мүмкіндігі мол аспап. Әуендік (мелодикалық) техникалық мүмкіндіктерін толық пайдалануға болады. Қобыз-прима оркестрде өз алдына екі партияға бөлінеді. Әуендік (мелодиялық) және ортаңғы әуездік (гармониялық) дауысты бірінші және екінші қобызға бөлінеді. [3]. Қобыз үйрету және ойнауға да қиын аспап. Қазіргі уақытта қобыз аспабының соның ішінде прима – қобыз аспабын орындаушы жас музыканттар көбейіп келеді. Бұл қуантарлық жағдай. Ұстаз тек қана орындаушылық пен тоқталмай, әдістемелік білімінің мол болғаны абзал.

Заманауи технологиялар арқылы қобыз аспабын мектеп жасындағы балаларға оңай жолмен үйретуге де болады.

Еліміз еуропалық мәдениетке бет бұрып, алғашқы оркестр құрылған тұста сол көнеміздің көзі, рухани мұрамыз қыл қобыз – үш ішекті, кейін төрт ішекті сым қобыздың жасалуына үлгі болғаны жөнінде айтып кеткенбіз. Содан бері қобыз өнерінің дамуы жылдан жылға артып, бұл аспапта ойнау техникасы күрделенуде. Осы төрт ішекті жаңаланған аспапта орындаушылардың алғашқы және көрнекті өкілдері ретінде Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген қайраткері, әртіс, профессор М.К. Кәленбаева, ҚР Халық әртісі Г.Ә. Молдакәрімова, профессор Р.Қ. Мұсақожаева, К.А. Уразалиева, Ғ.Ә. Болтаева Ш.З. Рауандина, К. А. Мұсаева және т.б. атауға болады. Олар төрт ішекті сым қобыз аспабында орындаушы көптеген талантты шәкірттер дайындап, тәрбиелеп жүрген атақты қобызшы-оқытушылар, ұлағатты ұстаздар.

Қазақ халқының сан ғасырлық музыкалық қазынасының терең бір арнасы – қобызда орындау өнеріне арналды. Бұл өнер замандарының қатал сын-дауылдарынан мүдірместен өтіп, өзінің сан қырлы көркемдік сипатымен сақталынып, көшпелілердің биік руханияты мен мәдениетінің сарқылмас бұлағына айналды. Аспаптың мүмкіншілігін білген Ықылас, қобыздың «өзіндік» тілін байытып, өрісін өсіріп, әуездік және ырғақтық жағынан күрделі туындыларды орындауға икемдеді. Сол себептен ол, орындаушылық тәжірибесін, өскен техникалық мүмкіндіктерін осыған молынан пайдаланады. Дыбыстың неше алуан өзгерістерінен жаңа бояу іздеп, шеберлік жолдарын тапты. Соның нәтижесінде, жаңаша шыққан күйлер тек сарындық түрде емес, кең ауқымды, көркемдігі әсерлі, құрылымы жағынан күрделі музыкалық шығарма болып келеді. Күйші ретінде өзі өмір сүрген отбасындағы дәстүрді, Ықылас қобыз тілімен ғажайып дамыта білгені жан-жақты ашылды.

Қаратау шертпе мектебінің негізін қалаған Сүгір Әлиұлының дәстүрін жалғастырушының бірі – Жаппас Қаламбаев және Дәулет Мықтыбаев. Сүгірдің қайталанбас күйлерінің әсері Ж. Қаламбаевтың ішкі дүниесін тербелтіп, бойына сіңіп, музыка әлеміне шығуына ықпал етті. Оның қобызшылық өнерінің қалыптасып, шеңберінің кеңейіп дамуын бағыттап қадағалаушысы академик А. Жұбанов болды.

Фатима Жұмағұлқызы Балғаева – қобызшы, Қазақстанның халық әртісі. Қобыз класы бойынша бітірген. Қазақ халық аспаптар оркестрінде өнер көрсеткен. Ф. Балғаева аса шебер қобызшы ретінде Қазақстан композиторлары, Батыс Еуропа классиктерінің шығармаларын төрт күл дүниеге танытты. Ф. Ж. Балғаева Берлин қаласында өткен бүкілдүниежүзілік жастар мен студенттердің фестивалі байқауының лауреаты 1951 жылы, Бухаресттегі жастар мен студенттердің фестиваліне қатысты 1953 жылы, Мәскеуде өткен фестивальда Мәскеудің Үлкен театрында симфониялық оркестрдің сүйемелдеуімен А. Жұбановтың қобызға арнаған «Көктем вальсін» орындап, лауреат атанды. 1960 жылдан Алматы консерваториясында оқытушы. Сексенге жуық шәкірттер тәрбиелеген.

Осы бағытта, дарынды қобызшы Раушан Мұсақожаеваның да сахналық жолы қарастырылып, өзінің тиісті бағасын алды. Аталмыш қобызшылардың бір-бірінен айырмашылығы мен орындаушылық ерекшеліктері анықталды. Меруерт

Қабекенқызы Кәлембаева ұстаздық еңбегі көптеген талантты түлектермен жалғасын тауып келеді. Олар шоқтығы биік Халықаралық, Республикалық конкурстардың лауреаттары. Қазақ күйлерін қобыз бен фортепьяноға арнап өңдеп, қобызшылардың концерттік репертуарларын кеңейтуге бағытталған. Жиырма жылдан астам уақыт Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының Халықаспаптар факультетінің деканы болып қызмет етті. Ғалия Молдакәрімованың орындаушылық өнері де төрт ішекті қобызды аса шеберлікпен игергені зерделенеді. Аспапшының өзіндік, ұстаздық, орындаушылық қарлары ашылды. Оның Күләш Байсейітова атындағы арнайы мамандырылған музыка мектепте дәріс алып (ұстазы Д. К. Тезекбаев), әрдайым білімдікке құштарлығы, талаптылығы, еңбекқорлығы, қобызға деген сүйіспеншілігі көрсетілді. Ғ. Молдакәрімованың пьесаларды орындауында тың ізденістер жасап, өзіндік көркемдік тәсілдер қолданып, айтарлықтай жетістіктерге қол жеткізгендігі дәлелденді.

Қобыздың ішегі және садақ тәрізді болып келетін ысқышы жылқының қылынан тағылады. Қазақ халқы бертін келе қобызда қосыла ән айтқан, жеке күй орындаған, ақындар қобызбен айтысқа түскен. Ертеде қобызды үлкен қарағайдың кептірілген бүтін ағашынан жасайтын болған. Қазіргі кезде аспапты шеберлер желім жағу арқылы әр түрлі формаларда жасап жүр. Музыкалық шығармаларды орындаудағы қобызшының негізгі мақсаты – аспаптан жоғары сапалы дыбыс шығару. Жоғары сапалы дегеніміз – таза, нақты ырғақты, құлаққа жағымды, еш шуылысыз, жұмсақ, біркелкі дыбыс. Ол дыбысқа жету үшін ең алдымен орындаушы қобыз прима аспабының қыр-сырын жетік меңгеру керек. Күнделікті тынымсыз еңбектің арқасында орындаушы аспапты еркін меңгере алады. Аспаптың орындаушылық-техникалық ерекшеліктерін айтатын болсақ. Репертуары жағынан, штрихтарды алуы, позицияға түсуі, шығарманы орындау ерекшелігі прима-қобыз аспабына қарағанда скрипка аспабында жеңілірек түседі. Себебі, аспаптық орналасу позициясы, қол қойылымдары ерекше. Заман ағымына қарай қобыз аспабына деген сұраныс артуда және де орындаушылардың мүмкіндігін дамыту мақсаты негізге қойылған. Қобыз прима аспабы скрипка аспабынан репертуар жағынан, техникалық мүмкіндігі жағынан қалыс қалмайды. Ішекті-ысқышты аспаптар қатарына жататын прима-қобыз және скрипка аспаптары ұқсас болғанымен, ерекшеліктері де байқалады. Музыкант-ғалымдар осы екі аспапты таныстырып, мүмкіндіктерімен, орындаушылық ерекшеліктерін ерекше айқындап көрсетіп өткен. Қазақ даласында пайда болған қобыз аспабымен, Еуропада дамыған скрипка аспабы жайлы аңыз-әңгімелер, қай аспаптың бірінші пайда болғаны жайлы әрбір еңбектерде жазылуда. Жалпы, қобыз аспабынан кейін пайда болған скрипка аспабы десе, ал кейбір аңыздар да керісінше жазылады. Бірақ, скрипка аспабын әдемі, әрі нәзік, әсем сазымен ерекше, дыбысының тазалығы үшін «Музыкалық аспаптардың патшайымы» деп атайды екен. Прима-қобыз бен скрипка аспаптарында ұқсастықтар кездеседі және де ерекшеліктер де байқалады. Екі аспапта : ағаштан жасалынады, сым ішек тағылады, ысқыштары да бірдей, бұрауы, репертуары бірдей болады. Ар ерекшелігі : Ішек мойнынан орналасуы, тырнақ етімен орындалуы, тембріндегі өзіндік ерекшелігі байқалады, қол қойылымдары да ерекше. Музыкалық шығарманы орындауда, қобыз және скрипка

аспаптарындағы бір мақсат ол таза, нәзік, нақты ырғақты, біркелкі дыбыс шығару. Домбыра немесе шертер, гитара аспаптары сияқты пернелер қобыз және скрипка аспаптарында болмайды, сол үшін құлақпен есту қабілеті өте жақсы дамыған болуы керек. Сол қол мен оң қол байланысы қойылған, штрихтарды орындау мүмкіндіктері, аспапты меңгеру мүмкіндігі, аппликатура, позициялық түсірілім, аппликатура жақсы дамыған болса орындаушы берілген шығарманы әдемі, әсем, өз характерінде ойнап көрсете алады. Ең бастысы, екі аспапта орындаушы болу үшін қажырлы еңбекті талап етеді. Екі аспаптың орындаушылық-техникалық ерекшеліктерін айтатын болсақ. Репертуары жағынан бірдей орындалады. Штрихтарды алуы, позицияға түсуі, шығарманы орындау ерекшелігі прима-қобыз аспабына қарағанда скрипка аспабында жеңілірек түседі. Себебі, аспаптық орналасу позициясы, қол қойылымдары ерекше. Скрипка аспабында жоғары бөлікте, мойынмен бас бөлігінің иекмделуі жағдайында қойылатын аспап болса, прима-қобыз аспабы төменгі бөлікте орналасады. Ең басты ерекшелігі сол қол қойылымының қойылуында тырнақтың еті арқылы орындалатын шығармамен саусақтар арқылы орындалатын шығарманың орындаушылық-техникалық ерекшеліктері ерекше. Жоғары бөлімде айтып кеткендей, аспаптың штрих жайлы мүмкіндіктері жайлы болатын. Күрделі формаларда, концерт, сонаталық цикл немесе шет ел композиторларының шығармаларында күрделі штрихтар өте көп кездеседі. Секірмелі және лақтырмалы штрихтарды алу жолдары екі аспапта өзгешелік байқалады. Ең алдымен осы штрихтар жайлы қысқаша мазмұндама беретін болсақ: Жалпы, екі аспапта да жеңіл алынбайтын штрих түрі болғанымен, скрипка аспабында оңайырақ түседі. Секірмелі – лақтырмалы штрихтар күрделі шығармаларды кездеседі, ол штрихтарды алу үшін аспапты толық меңгеру қажет. Тек қана секіртпелі – лақтырмалы штрихтар қатары емес, созылмалы штрихтарды, қысқа немесе үзілмелі штрихтарды алу үшін оң қол қойылымдарына аса мән беру керек. Екі аспаптың техникалық ерекшеліктерін ескере отырып, оң қол қойылымдарына аса мән беру керек.

Шығарманы көркемдік жағынан, шеберлік жағынан таза дыбыс шығару арқылы орындау үшін, аспапты орындаушы болу үшін ең алдымен интонациялық бөлікке назар аудару керек. Прима қобыз аспабы мен скрипка аспаптарының интонацияны алу үшін қолданылатын вибрация құралының екі аспапта алу ерекшеліктері. Екі аспаптың сол қол қойылымы өзгешелігін ескере отырып, саусақ пен тырнақ етінің көмегімен алынатын бұл құралды өз тербелісінен артық алмауымыз керек. Себебі, тербеліс күшін күшейткен сайын музыкалық шығарманың әсемдігін жоғалтып алуы мүмкін. Сол үшін дыбыстың таза болуы үшін вибрация құралын алу мақсатында арнайы дайынықпен, оның мазмұнын білуіміз керек. Скрипка аспабында оңайға түскенімен оның өзіндік қиындықтары да сезіледі. Ал, прима-қобыз аспабының дыбыс ерекшелігін алу, мақсатында сол қол қойылымы, тырнақ етімен алу мақсатында алынатын болғандықтан вибрацияны еркін, бос саусақтар қозғалысында алу ерекшелігі өте қиынға түседі. Себебі, әрбір саусақтың нота арқылы қозғалысында буындар

Прима-қобыз	Скрипка
<ol style="list-style-type: none"> 1. Сол қол қойылымы; 2. Аспаптың мойынын бас бармақпен алып, басқа ішектерді қыспау; 3. Бос саусақты басқа ішекке тигізбеу; 4. Қозғалыстар өзара еркін қозғалуы; 5. Тең тербелу; 6. Тырнақпен ойналуы арқылы; 7. Сол қол буындарымен, білек жұмыстарының маңыздылығы; 8. Тырнақтың қозғалысы арқылы орындалады; 9. Қатты вибрация алмау, жай ғана музыканың қажетті ырғағына байланыстырып алу; 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Сол қол қойылымы; 2. Саусақтардың жоғары бөлікте орналасуы арқылы вибрация алу; 3. Қозғалыстары саусаққа күш түседі; 4. Саусақпен ойналу ерекшелігі; 5. Білек және саусақтың қозғалысы; 6. Бос ұстау; 7. Екі қол байланысының болуы; 8. Әрбір нотаны алғанда оң қолды басу арқылы вибрацияның қажеттігене байланысты қозғалу; 9. Өзіндік тербелу ережесін қолдану;

мен білек қозғалысы өте еркін, бос болуы маңызды. Көркемдік жағынан, скрипкада позиция қозғалысымен дайындалған өте жеңіл, себебі жарты немесе бүтін нотаға жылжу арқылы қозғалыс жасап өзгеріп отырады. Ал, прима-қобыз аспабында сол қол қимылы тырнақтың дыбыс алуының көмегімен жүзеге асады.

Позицияның ауысуы жалпы белгілері бар:

- Бір саусақпен жылжу;
- Бір саусақпен жылжу арқылы келесі ішекке көшу;
- Саусақтардың қысылуы;
- Саусақтардың созылуы;
- Саусақтардың алшақтауы;
- Ашық ішек арқылы алынуы;
- Саусақ пен бірге білек және шынтақ, сол қол техникасының қозғалысы жұмыс жасайды.

XIX ғасырда ең алғаш скрипкашылардың орындаушылық тәжірбиесінде виртуозды әдіс ретінде кең тараған. Соль – G ішегінде барлық диапазонына қолданған ең алғаш Е.И.Хандошкин болған. Позициядан позицияға ауысқанда саусақтар біркелкі, жай, білінбей көшу керек. Сондықтан бір-біріне жақын орналасқан саусақтар – 1-2, 2-3, 3-4 немесе жақын орналаспаған саусақтар тізбегі 1-3, 2-4, 1-4 болып көше алады [3]. Шет ел композиторларының шығармаларын орындауда скрипка аспабының орындаушылық ерекшелігінен қалыспай келе жатқан прима-қобыз аспабы өзінді үнімен, ерекшелігімен даму үстінде. Қиын шығармаларды меңгеру мақсатында қолданылып, аспаптың мүмкіндігін көрсетіп келеді. Бақсылық сарыннан жалғасын тауып, скрипаның атасы деп аталатын қыл қобыз аспабынан бөлініп шыққан прима-қобыз аспабының мүмкіндігін, ерекшелігін, орындаушылық-техникалық ерекшелігін қазіргі таңда жас

орындаушылар түрлі еңбектерінде көрсетіп, дәлелдеп келеді.

Шығармадағы штрих ойнау тәсілі, оң қол және сол қол қойылымы, екі ноталы гаммалар, аккордтар тізбегін, трель, флажолет, фразаға бөліп алу, пицикатто алу тәсілі, шығарманың көркемдік бейнесін аша отырып орындау ерекшелігі, репертуар құрлымын прима-қобыз аспабымен скрипка аспабындай байланыс көп байқалады. Скрипка мен прима-қобыз аспаптарының орындаушылық-техникалық ерекшелігін айқындау үшін ең басты ерекшелігі ол сол қол қойылымының орналасуында және де аспапты ұстау ерекшелігінде. Сол қол қойылымының саусақтары мен тырнақ арқылы ойнау әдісі жайлы орындаушылық-техникалық ерекшелігін анықтауға болады. Ұқсастықтары ұштасқан екі аспаптың музыкалық-орындаушылық мүмкіндіктерінде ерекшелікте байқалады. Классикалық шығармаларды өз табиғи нақышында орындау ол скрипка аспабына тән нәрсе, бірақ қазақтың аспапбы бола тұра, қылқобыз аспабының қоңыр үнін, ерекшелігін, табиғи үнін жоғалтпай, шет ел композиторларының классикалық шығармаларын орындауда өзіндік үнімен, тембрмен ерекше жоғары дәрежеде дамып келе жатқан прима-қобыз аспабының мүмкіндігін де ерекше көрсетуге болады. Еуропада дамыған скрипка аспабы және прима қобыз аспаптарының аралығында дыбыстық жағынан ұқсас келгенімен, орындаушылық, нақтырақ айтқанда аспапты меңгеру жолдарында өзгешелік байқалады. Прима қобыз аспабының орындаушылық мүмкіншілігін осы аспап арқылы ерекше көрсетуге болады. Техникалық мүмкіндіктер мен, гармониялық әуенге толы халықтық музыканың ерекшелігін көрсете білетін шығармадан мықты орындаушылар көрінетінін дәлелдеп келтірді.

Сапалы білім алған, танымдылығы жоғары, құзыретті, бәсекелестіктің қайсыбір мықты тегеурініне төтеп бере алатын орындаушылар ғана болашақтың кілтін аша алады. Еліміздің жаһандық дүниеде даралануы білімді, жігерлі, ұлттық санасы рухани бай жас ұрпақ арқылы іске асады. Кәсіби – музыкант тәрбиелеп шығару үшін орындаушыға үлкен міндет қойылады. Ол үшін музыкалық дарын мен қызығушылық қажет. Бірлесіп жұмыс жасағанда ғана қалаған жетістікке жетуге болады.

Пайдаланылған әдебиет тізімі:

1. Лесман. И.А. Очерки по методике обучения игре на скрипке. – М.: Музгиз. 1964. – 782 с.
2. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб.пособие. -2-е изд.доп.и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
3. Бейсенбекұлы О. Сазды аспаптар сыры: Көпшілік оқырман қауымға арналған. – Алматы: Ана тілі, 1994. – 128 б.
4. Қосбасаров Б. Қобыз өнері. Музыка оқу орындарының оқытушылары мен студенттеріне арналған оқу құралы. – Алматы: 2001. – 220 б.

Элементарная семиотическая единица художественного текста

Толочко Ю.В.

магистр искусствоведения, старший преподаватель кафедры

«Вокальное искусство» КазНУИ

г. Нур-Султан, Казахстан

Аннотация. В статье рассматриваются различные подходы в поиске элементарной семиотической единицы.

Ключевые слова: Семиотика, художественный текст, минимальная семиотическая единица.

Аңдатпа. Мақалада қарапайым семиотикалық бөлімді табу үшін әртүрлі тәсілдер қарастырылады.

Кілт сөздер: Семиотика, көркем мәтін, минималды семиотикалық бөлім.

Abstracts. The different ways of search of elementary semiotic unit are reviewed in the article.

Keywords: Semiotics, literary text, minimal semiotic unit.

Любой художественный текст является, с позиции семиотики, структурой. Изучение же структуры художественного текста подразумевает, как правило, его структурный или семиотический анализ. Структурный анализ, в свою очередь, ставит вопрос об определении элементарной единицы художественного текста. «Никакая серьезная теория, – утверждает Э. Бенвенист, – не может быть построена, если она уклоняется от решения вопроса об элементарной единице» [1]. Аналогичную мысль высказывает и А. Гребенкин: «Если анализ театрального текста претендует на научность, то в первую очередь возникает вопрос о точном определении единицы этого текста» [2].

Поиском элементарной единицы художественного текста занимались многие ученые, к этим ученым относятся: Р. Барт, Ф. Соссюр, Р. Якобсон, Ч. Пирс, Ч. Морис, У. Эко, Ю. Лотман, Э. Бенвенист, И. Левый, М. Бонфельд, М. Арановский и др. Перечисленные ученые проводили поиск элементарной единицы в рамках художественного текста литературы, музыки, живописи. Поиску же элементарной единицы театра большое внимание уделяли Я. Мукоржовский, П. Богатырев, И. Хонзл, Э. Маркони, А. Роветта, А. Юберсфельд, Т. Ковзан, Ю. Славиньская, И. Вельтрусский, А. Гвоздев. Элементарная единица художественного текста спектакля представляет интерес и для современных ученых-театроведов: Е. Романовой, А. Гребенкина, С. Каржаубаевой и т.д. Вопрос определения элементарной единицы художественного текста изучается учеными долгое время. Однако, этот вопрос так и остается открытым. Нахождение искомой единицы кажется некоторым ученым бессмысленным в виду того, что текст понимается ими как единый знак. Любой знак имеет значение. Значением же художественного произведения является полное его содержание. И поэтому ученые склоняются к выводу, что единицей художественного текста выступает сам текст, то есть текст является единым знаком, а его составляющие – всего лишь элементами знака. Например, Ю. Лотман пишет: «Текст обладает единым смысловым значением

и в этом отношении может рассматриваться как нерасчлененный сигнал» [3]. Рассматривая поэтический текст как знак, он приходит к выводу, что «... единицей в поэтическом тексте становится не слово, а текст как таковой...» [3]. Я. Мукоржовский тоже видит художественный текст как семиотическую единицу. Так же считает и музыкальный теоретик М. Бонфельд. Он предполагает, что только произведение в целом имеет смысл и обладает постоянством значения. Фрагменты же, изъятые из художественного произведения, не имеют, по его мнению, этого постоянства. В связи с этим, он делает утверждение, что текст – это «единый целостный знак» [4]. Подобный вывод для некоторых ученых является главным основанием для отказа поиска элементарной единицы художественного текста. По Бонфельду, художественный текст представляется как целостный организм. А потому ему кажется невозможным и ненужным выделение в нем дискретных единиц. Похожую мысль, касательно театрального текста, высказывает и Е. Романова. Она утверждает, что «театральный текст выступает в качестве целостного объекта, не подлежащего расчленению на отдельные знаки».

Однако другие ученые придерживаются иного мнения. На их взгляд, выявление дискретности художественного текста помогает лучше его понять. «Расчленив первичный объект, подвергаемый моделирующей деятельности, – считает Р. Барт, – значит обнаружить в нём подвижные фрагменты, взаимное расположение которых порождает некоторый смысл...» [5]. Кроме того, некоторые ученые считают подобную дискретность даже необходимостью при структурном анализе. Для того чтобы определить значение произведения искусства, по мнению В. Белинского, необходимо «разъединение идеи от формы, разложение элементов, образующих собой данную истину или данное явление» [6]. Вообще, разложение текста на элементы можно уподобить его разложению на единицы. С одной стороны, это разложение противоестественно, так как текст является живым, неделимым организмом (что и останавливает иногда ученых от подобной дискретности). С другой же стороны, без качества дискретности художественного текста невозможен и его структурный анализ. Т. Сумина в статье «Проблема морфологии текста художественного произведения как информационного мира системы» утверждает: «Безусловным, на наш взгляд, является и тот факт, что художественное произведение есть живой организм. Применение структурного анализа, позволяет препарировать, анатомировать, «омертвлять» его, но это есть необходимый этап всестороннего, глубокого, целостного исследования и постижения конкретного объекта. Подчеркнем, что, несмотря на то, что структурный анализ вынужден на время «омертвлять» художественное произведение, позже он обязательно возвращает этому «организму» «действенность» и «живость» [7].

Как мы уже указывали, театральный текст полисемичен по своей природе. Он состоит из нескольких наложенных друг на друга текстов, материалом которых служат различные виды искусства. И определение элементарной единицы его текста особо осложнено в виду его полисемичности. Некоторые ученые стараются найти такую единицу текста, которая обладала бы качеством универсальности, то есть являлась единым звеном для всех разнородных по своей природе текстов-знаков спектакля. Театральное же представление как синтез различных видов

искусства не во всех случаях может иметь универсальную единицу своего текста. Именно поэтому ряд ученых не всегда желает рассматривать текст спектакля дискретно и выявлять его элементарную единицу. Например, Е. Романова, которая цитировалась ранее, в работе «Театр в эстетико-семиотическом дискурсе: на примере отечественной и западноевропейской театральной практики второй половины XX века» предполагает, что не существует универсальной единицы театра (однако, на примере исследования другого ученого мы убедимся, что в некоторых случаях определение универсальной единицы все же возможно). Е. Романова делает, в связи с этим, заявление о ненужности выявления дискретности текста спектакля и приходит к выводу, что «поиск минимального знака – это утопическая идея», что «не существует собственной минимальной единицы театра, как таковой» [8]. Правда, в другом месте она признает, что различные типы минимальных единиц все же существуют. Е. Романова в одном из разделов своей работы рассматривает театральное искусство в аспекте «спектакль и зритель». Театральное представление, на ее взгляд, представляется в данном аспекте как средство передачи информации. Она особо подчеркивает его коммуникативную функцию, что действительно важно учитывать при его изучении. Спектакль, как правило, создается режиссером не только ради собственной рефлексии художника, не только ради самовыражения, он создается чаще всего для его показа зрителю, то есть для коммуникации. Исследователь, изучая сценическое произведение в аспекте «спектакль и зритель», рассматривает, прежде всего, именно коммуникацию между сценой и зрительным залом. И в этой коммуникации она предполагает выделение информативных единиц театрального языка. Текст спектакля как полисемичная система состоит из знаков, принадлежащих разным кодам. К этим кодам относятся: лингвистический код, перцептивные коды (визуальный и слуховой), социокультурные (правдоподобие, приемлемость), коды театральные (пространственно-сценические, игровые и т.д.) И зритель во время театральной коммуникации получает информацию по нескольким каналам одновременно и использует разные коды ее расшифровки. Полисемичность театра произвольно вызывает в восприятии зрителя кодовую дискретность сценического текста. А потому исследователь классифицирует знаки спектакля по принадлежности к тому или иному коду и по этой принадлежности характеризует их как информативные единицы. И, как уже упоминалось ранее, Е. Романова хотя и не видит возможным выявление общей, универсальной единицы театра, но и не отрицает существования различных типов минимальных единиц. Подобными же единицами, на ее взгляд, и являются информативные единицы, то есть знаки, принадлежащие разным кодам (похожие единицы будут использоваться в анализе художественного текста спектакля и в данной диссертации). Теория Е. Романовой может показаться противоречивой только на первый взгляд. С одной стороны, она считает, что минимального знака театрального текста не существует и видит процедуру деления его текста на единицы ненужной, с другой – все же не отрицает определенной его дискретности, потому что выделяет типы информативных единиц. Противоречивыми, на первый взгляд, могут показаться многие теории ученых в сопоставлении друг с другом. Однако эти противоречия могут показаться таковыми при первом приближении. Дело в

том, что разные ученые изучают художественный текст в разных аспектах. Одни ученые изучают только лишь смысл текста, а потому считают его единым знаком и отказываются от выявления его дискретности. Других же ученых интересует структурирование этого текста, и поэтому они подвергают текст дискретности, определяют его элементарные единицы, рассматривают сочетания этих единиц и влияние этих сочетаний на смысл текста. Но каждый из этих ученых, предлагая тот или иной вид дискретности сценического текста или отрицая дискретность, остается в своих суждениях предельно логичным. Их суждения, как правило, аргументированы и довольно убедительны. И хотя эти суждения кажутся иногда противоречивыми, противоречия, возникающие между ними, относительноны. Они являются таковыми в виду относительности самой дискретности текста. Кроме того, ученые зачастую исследуют разные аспекты художественного текста, а потому и вынуждены давать разные характеристики единицы этого текста.

Художественный текст как таковой является по своей природе единым целым. Он обладает свойством неделимости, потому что теряет в разложении на элементы свое значение. Но воспринимается этот текст не всегда целостно, иногда он воспринимается дискретно. Зритель, воспринимая спектакль, видит его не только как нечто единое, он обращает внимание и на отдельные его части. Дискретность – это качество зрительского восприятия. И поэтому выявление дискретности художественного текста всегда условно.

Проблема выявления элементарной единицы художественного текста нередко возникает тогда, когда ученые начинают искать абсолютную элементарную единицу, между тем как любая элементарная единица всегда относительна. Очень часто элементарную единицу начинают соотносить с чем-то конкретным (например, со знаком) и применять абсолютно во всех случаях. Между тем, как знак и единица текста не всегда бывают тождественны. Знак по своему качеству отличается от единицы. Знак в определенных случаях может считаться единицей. Но единица отличается от знака тем, что являться частицей какого-либо текста, между тем как сам текст может определяться как знак. Именно единицы, выступая в определенной комбинаторике, образуют смысловое содержание текста, а иногда и знака (когда текст рассматривается как знак). Другими словами, единица – это структурный элемент как текста, так и знака; знак же – это носитель значения.

Знаки и единицы текста выполняют разные функции: знаки передают информацию, единицы же текста являются элементами ее структуры (то есть с их помощью текст структурируется). Отсюда знак и единица текста как структурирующий элемент никак не могут быть тождественными. По этому поводу М. Бенвенист пишет: «Единица и знак – явления разного характера. Знак необходимо представляет собой единицу, но единица может и не быть знаком» [1]. Знак – это определенная форма, которая имеет значение. Знак может быть простым или сложным, но он всегда имеет значение. Воспринимается же знак как нечто целостное. Текст тоже воспринимается как целостный организм и тоже имеет смысл (а поэтому и воспринимается иногда как знак). Но отличаются они тем, что в знаке интерес в первую очередь представляет именно значение, его структура отодвигается на второй план. Текст же, даже если он рассматривается как единый знак, в большей степени представляет интерес как структура. Знак – это, прежде

всего, смысл, текст – это совокупность смысловых элементов, которые находятся в определенных отношениях и составляют определенную смысловую структуру. И художественное произведение, рассматриваемое как знак, определяет в этом случае свои составляемые как элементы знака, а свой текст как структуру знака. Составляемые же текста (элементы знака) могут считаться, в свою очередь, его структурными единицами.

Структурные единицы текста – это компоненты текста. Этими компонентами могут выступать части этого текста, лексемы, отдельные детали и т.д. Структурные единицы текста – это более мелкие построения, нежели сам текст. Эти единицы позволяют более явно понять связь составных частей текста, а осмысление их отношений и сочетаний дают понимание структурирования этого текста. И если, согласно этому пониманию, все единицы текста сложить в нужной последовательности вместе, то в итоге получится сам текст. Подобная же последовательность «сложения» структурных единиц, основанная на осмыслении их отношений и сочетаний, может быть установлена только после выявления принципа их комбинаторики (то есть принципа сочетания этих единиц). Для выявления же *принципа комбинаторики* и нужны эти так называемые структурные единицы. Принцип комбинаторики знаков (или единиц текста) – это закон структурирования текста (в спектакле его можно уподобить постановочному ключу). Именно этот закон устанавливает соотношение частей текста. Именно он определяет сочетание его структурных единиц. Без его понимания становится трудным осмысление всей его структуры. Это осмысление затрудняется в виду того, что без знания закона структурирования художественного текста становится плохо доступным понимание внутренних связей элементов его структуры. Осмысление же структуры дает более глубокое понимание целостности текста, то есть точных отношений его частей друг к другу и ко всему произведению в целом. Знание закона же структурирования этого текста дает понимание «производства» этой целостности и его «типа» (так как разные постановочные ключи характеризуются разными типами отношений между элементами структуры и создают, тем самым, в спектакле разные стилистические концепты).

Принцип комбинаторики структурных единиц, по-видимому, это и есть то, что придает произведению целостность. Эта целостность воспринимается как стилистическое единство. Закон структурирования текста придает произведению некую «повторяемость». Эта «повторяемость» («повторяемость» в сочетании структурных единиц) создает код «расшифровки» произведения. Благодаря этому коду, развитие логической линии произведения можно прогнозировать. Другими словами, произведение становится концептуальным. В таком произведении присутствует признак, общий для всего текста (общий для всех его фрагментов), что и создает в нем стилистическое единство. Таким образом, осмысление целостности и осмысление структуры произведения взаимосвязаны. Осмысление же структуры связано с изучением отдельных частей (компонентов) произведения и их внутренних связей, и отношений как друг к другу, так и к «целому». Для осмысления же отдельных компонентов необходима процедура выявления дискретности его текста, то есть вычленения этих компонентов. Этими компонентами и являются структурные единицы или единицы текста. Без них

изучение структуры текста затрудняется, потому что изучение структуры – это, как только что упоминалось, изучение «составляемых» текста и их связей.

Вычленение дискретных единиц текста (или определение его структурных единиц) необходимо, как уже говорилось, для более полного изучения структуры. Однако не лишним будет еще раз заострить внимание на том, что любая дискретная единица относительна. Вообще, в науке (практически, на все объекты познания) распространяется теория относительности. Уже давно установлено, что в мире нет ничего абсолютного. Даже константные величины, даже аксиомы, характерные для одних условий, могут терять свои свойства в иных условиях. Например, согласно аксиоме о параллельных евклидовой геометрии, через точку, не лежащую на данной прямой, проходит только одна прямая, лежащая с данной прямой в одной плоскости и не пересекающая ее. Но в геометрии Н. Лобачевского, наоборот, вместо нее принимается следующая аксиома: через точку, не лежащую на данной прямой, проходят, по крайней мере, две прямые, лежащие с данной прямой в одной плоскости и не пересекающие ее (затем доказывается, что таких прямых бесконечно много).

Евклид и Н. Лобачевский в своих теориях опираются на разные свойства пространства, в результате чего и приходят к разным, но одинаково правомерным выводам. Их теории альтернативны, они на первый взгляд противоречат друг другу, в действительности же они друг друга взаимодополняют, так как делают возможным рассмотрение пространства с разных сторон. Одинаково правомерны и являются альтернативными, как и в приведенном примере, и выводы ученых в области семиотики. Они так же опираются на разные свойства художественного текста при выявлении его дискретности, а потому приходят к разным выводам. Но в сумме их теории дают более полное представление о художественном тексте, нежели раздельно.

Кроме примера об аксиомах, представленного выше, в математике существует еще ряд парадоксов, доказывающих относительность науки. Одним из них является парадокс об относительности нуля и бесконечности. Многие математики спорят об ее абсолютности и относительности, одни считают, что бесконечность одна и она абсолютна, другие признают ее во множестве. Проиллюстрировать относительность нуля и бесконечности можно следующим образом – нужно представить себе окружность, разделенную на две части. Если каждую полуокружность умножить на два, то это умножение даст целый круг. Если же окружность разделить на сто частей, то часть, умноженная на сто, снова даст круг. Однако окружность, разделенная на бесконечность, дает по математической логике ноль; ноль же, умноженный на бесконечность, если считать его абсолютным «ничто», снова дает ноль, а не круг. Отсюда следует, что ноль и бесконечности не абсолютны, что они имеют определенные числовые значения.

Многие научные парадоксы иллюстрируют относительность законов и явлений. Причем, подобная относительность характерна практически для всех наук, которые принято считать точными. И если даже в точных науках учитывается фактор относительности, то его, тем более, нельзя не учитывать наукам в гуманитарных.

Деление текста на дискретные единицы не имеет смысла только в том случае, когда интерес представляет только смысл текста. Тогда его правомерно рассматривать как единый целостный знак, основываясь в своем подходе на том, что значением этого знака становится содержание текста. Если же интерес представляет смыслообразование текста, то тогда есть смысл в определении его структурных единиц (или элементарной единицы текста). Элементарная единица текста – это отдельный его фрагмент, условно обозначаемый как минимальный. Это может быть и просто отдельный знак текста, рассматриваемый как его элемент. Но в любом случае, независимо от того, какого качества вычленяется единица, какими характеристиками она обладает (а она в разных случаях может обладать разными характеристиками), ее качество и ее характеристики (равно как и сама дискретность) относительны.

Понимание знака, как и понимание элементарной единицы текста, всегда относительно, то есть относительно понимание того, что в том или ином случае считать знаком, а что единицей текста. Один и тот же элемент в разных случаях может быть, как знаком, так и элементарной единицей. Слово, например, может являться знаком, если рассматривается обособленно, и может быть элементарной единицей, если находится в предложении. Следует также помнить, что в разных структурных анализах, в зависимости от необходимости, характеристика элементарной единицы также может различаться. В зависимости от того, на что поставлен акцент при изучении художественного текста, за элементарную единицу могут браться разные величины. Например, при разборе стихотворения в одном случае элементарной единицей текста может быть метрическая стопа, в другом – смыслообразующая лексема и т.д. Отсюда можно сделать вывод, что различия в анализе художественного текста приводят к различиям в определении единицы этого анализа (или элементарной единицы художественного текста).

Список использованной литературы:

1. Бенвенист Э. Семиология языка // Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974 – 448 с.
2. Гребенкин А. Язык театра. <http://www.gumer.info/bibliotek>
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста – СПб.: «Искусство», 1998. – 285 с.
4. Бонфельд М. Ш. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. – М.: Композитор, 2007. – 648с.
5. Барт Р. Структурализм как деятельность // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
6. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 6. – Смоленск: Русич, 1997. – 640 с.
7. Суминова Т. Н. Проблема морфологии текста художественного произведения как информационного мира системы. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2005. N 2. – С. 37-43.
8. Романова Е. В. Театр в эстетико-семиотическом дискурсе (на примере отечественной и западноевропейской театральной практики второй половины XX века) / Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. – М.: РГБ, 2005. – 148 с.

Арт-менеджмент как комплексная система продвижения казахской национальной культуры в условиях глобализации

Берикбаева А.К.

*магистрантка I курса специальности «Арт-менеджмент» КазНУИ
г. Нур-Султан, Казахстан*

Аннотация: В статье рассматривается роль арт-менеджмента в развитии и продвижении национальной культуры в эпоху глобализации.

Ключевые слова: культура, искусство, проекты, арт-менеджмент

Аңдатпа: Мақалада жаһандану дәуірінде ұлттық мәдениеттің дамуы мен алға басуындағы көркемдік басқарудың рөлі талқыланады.

Түйінді сөздер: Қазақстан мәдениеті, өнері, жобалары, арт-менеджмент

Abstract: The article discusses the role of art management in the development and promotion of national culture in the era of globalization.

Key words: culture, art, projects, art management.

Стратегической доминантой новой культурной политики является выдвинутая Главой государства национальная идея духовной модернизации и обновления национального сознания «Рухани жаңғыру», призванная консолидировать казахстанский народ с его богатым культурным наследием и творческим потенциалом на успешное достижение цели вхождения Республики Казахстан в число 30-ти самых развитых стран мира. Достижения в сфере культуры не измеряются только работой ведомств, учреждений культуры, количественными показателями статистики и наличием известных имен. Культура сегодня – это мощный инструмент духовно-эстетического развития личности, формирования общенационального единства и интеграции страны в мировое сообщество. Базовой опорой здесь остаются национально-культурные корни, исторический опыт, лучшие традиции, а также сохранение собственного национального кода нации. Современный подход к пониманию роли культуры обуславливает необходимость формирования новой социокультурной среды, важными направлениями которой выступают конкурентоспособность, прагматизм, сохранение национальной идентичности, культ знаний, открытость сознания и эволюционный путь развития государства. В данных условиях значимым приоритетом культурной политики должно стать изменение отношения общества к творческой активности и повышению собственных конкурентных преимуществ как важных аспектов успеха личности, бизнеса и государства в целом.

Программа «Рухани жаңғыру», инициированная Лидером нации Н.А. Назарбаевым, стала мощным импульсом не только для сохранения национальной культуры, но и позиционирования ее на глобальном уровне. Культурное влияние проявляется не только в возможности привлечь к себе туриста, зрителя и инвестиции, но также в том, какое культурное предложение Казахстан может сделать другим странам. Сегодня наши выдающиеся коллективы, солисты, гастролируют по всему миру, проводятся международные выставки, где о нас узнают во всем мире. Только за последнее десятилетие количество музеев,

клубов, кинотеатров выросло более чем на 50%, театров – на 30%, библиотек – на 20%. Открыты новые культурные объекты международного уровня. Создаются благоприятные условия для максимального раскрытия творческого потенциала казахстанцев. В рамках популяризации казахстанской культуры за рубежом мероприятиями в формате дней культуры за последние несколько лет охвачены практически все страны СНГ, ведущие государства Европы и Азии, Ближнего Востока. В ходе реализации Государственной программы «Мәдени мұра» был осуществлен комплекс мероприятий, результатом которых стали открытие новых памятников истории и культуры, консервация, реставрация и реконструкция значимых историко-культурных объектов, создание базы для целостной системы изучения культурного наследия страны. В рамках уникальных проектов «Қазақтың дәстүрлі мың күйі», «Қазақтың дәстүрлі мың әні» и «Батырлар жыры» систематизированы лучшие образцы народного творчества.

По данным Комитета по статистике Министерства национальной экономики Республики Казахстан на 1 января 2017 года в стране действует 4,1 тысяч библиотек, около 3,2 тысяч культурно-досуговых организаций, 238 музеев, 64 театра, 94 кинотеатра, 39 концертных организаций, 132 парка культуры и отдыха, 8 зоопарков, 4 цирка. Практически все существующие направления, жанры и стили получили свое развитие в классической, народной и массовой культуре. Казахстанское музыкальное, изобразительное, кино- и театральное искусство достойно представлено на различных международных фестивалях искусств, выставках, форумах, биеннале и конкурсах. Лучшие казахстанские мастера искусств имеют возможность стажироваться на самых престижных площадках мирового искусства. На театральных площадках страны ежегодно ставятся более 38 тысяч спектаклей, 400 из них – это новые постановки отечественных и зарубежных хореографов, балетмейстеров, режиссеров, произведения творческих конкурсов «Тәуелсіздік толғауы».

Одним из приоритетных направлений программы «Рухани жаңғыру» стала подпрограмма «Рухани қазына», реализацией которой занимается Министерство культуры и спорта. Конкретные результаты налицо. В октябре прошлого года в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже состоялась презентация программы «Рухани жаңғыру» на международном уровне. В рамках этого мероприятия большое количество участников собрала конференция «Казахстанский путь и модель – Нурсултана Назарбаева». Живой отклик вызвала фотовыставка «Казахстан – Астана». Особое внимание привлекла выставка книг казахстанских литераторов и художников, а также презентация карты «География сакральных мест Казахстана». С интересом собравшиеся посмотрели документальный фильм о Казахстане и Астане, а также посетили гала-концерт с участием Казахского государственного академического оркестра народных инструментов им. Курмангазы, ведущих солистов театра «Астана Балет», театра «Астана Опера», заслуженного деятеля Казахстана Едиля Кусаинова, Димаша Кудайбергенова.

Уже второй год успешно реализуется специальный проект «Шествие Золотого человека по музеям мира», который знакомит ближнее и дальнее зарубежье с культурой Казахстана. Национальный музей провел ряд международных мероприятий в Китае, Великобритании, Беларуси. В апреле во Всероссийском

музее народного творчества и декоративно-прикладного искусства в Москве прошла выставка, представляющая ювелирное искусство Великой степи. Ее главный экспонат – «Золотой человек». Экспозицию увидят в других странах. «Золотого человека» в будущем году ждут в Японии, Грузии, Великобритании, Испании и Турции, в 2020 году – в музеях США, Италии, Австрии, Франции и Германии. За рубежом широко будет представлено и оперное искусство нашей страны. В ближайшие два года в России, Италии, Франции, Турции, Китае, Японии, Корейской Республике, Грузии и других странах состоится показ опер «Абай», «Қыз Жібек», «Біржан – Сара». Планируются также музейные выставки в Японии, Китае, Венгрии, США.

Событием мирового значения станет и перевод произведений отечественных писателей на 6 ведущих мировых языков. Отбор проводит экспертная группа, в составе которой известные мастера слова, литературные критики и художники-иллюстраторы. В рамках проекта на английском, русском, китайском, испанском, арабском, французском языках планируется издать двухтомник «Антология современной литературы». Министерство культуры и спорта совместно с местными исполнительными органами реализует проект «Развитие литературного краеведения». Создана рабочая группа из членов Союза писателей и общественных деятелей, которая систематизирует уникальные материалы о регионах Казахстана и их авторах. Совершенствуются механизмы их продвижения, организовываются пресс-туры, посвященные ознакомлению с культурным наследием Казахстана.

Весомый вклад в популяризацию казахстанской культуры за рубежом вносят мастера искусств нашей страны. О чем свидетельствуют международные награды? Так орденом Звезды Италии за укрепление культурных связей между нашими странами награжден ведущий солист театра Astana Opera Медет Чотабаев, который стал первым казахстанцем, удостоенным степени командора. Художница Алмагуль Менлибаева отмечена Орденом Искусств и литературы Франции. Благодарных откликов удостоиваются и наши театральные коллективы. Так, спектакль «Ахико из Актаса» Казахского государственного драматического театра им. Ауэзова стал первой постановкой в истории драматического искусства Казахстана, показанной в Стране восходящего солнца. Гастроли в Токио прошли при поддержке Министерства культуры и спорта РК и Посольства Казахстана в Японии. Можно с уверенностью сказать, что эти гастроли положили начало большому культурному обмену и сотрудничеству театров двух стран. Как отметил театральный критик Йошихиро Накамура, за свою жизнь он посмотрел порядка 6 тыс. самых различных постановок и очень впечатлен спектаклем театра из Казахстана. «Я увидел высокое актерское мастерство, профессионализм драматургов и связь между казахской и японской культурой. Готов всемерно способствовать театральному сотрудничеству наших стран. После просмотра спектакля у профессиональных деятелей Японии возрос интерес не только к театру, но и к культуре Казахстана в целом», – подчеркнул он [1]. В ходе тех гастролей состоялись встречи с японским фондом развития культуры, руководителями традиционных японских театров. Были намечены совместные проекты. А это и есть наглядный результат плодотворного сотрудничества. Блистательно выступил в Лондоне в прошлом году и Корейский театр, принявший участие в 3-м

фестивале казахского искусства, посвященном 75-летию казахского драматурга Дулата Исабекова в Лондоне. Спектакль «Актриса» по пьесе этого автора покорила зрительские сердца. И подобных примеров можно привести немало.

Продвижение современной культуры за рубежом – это очень серьезная и трудоемкая работа, которая включает не только отбор лучших произведений национальной культуры, но и их презентацию. Мы делаем это успешно. Так, на Лондонской книжной ярмарке в переводе на английский язык были представлены произведения классиков казахской литературы – Мухтара Ауэзова, Оралхана Бокеева и Герольда Бельгера. Активно включились в работу переводчики, разрабатываются специальные методы продвижения отечественных книг, пьес, скульптур, картин, музыкальных произведений.

О нашей культуре узнают в разных странах и на разных континентах. И это не может не радовать и не вдохновлять. «Если мы хотим быть нацией со своим неповторимым местом на глобальной карте XXI века, то мы должны реализовать проект «Современная казахстанская культура в глобальном мире», – подчеркнул Глава государства в программной статье «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания».

Казахстанские театры и творческие коллективы в нынешнем году будут гастролировать в Италии, Франции, Испании, Китае, России, Японии, Сингапуре, Монако, Англии, Германии... Яркими и запоминающимися обещают стать Дни культуры Казахстана в Великобритании, России, Туркменистане и Азербайджане. Представители республиканских организаций культуры получают возможность побывать в Испании, Индии, Люксембурге, Швейцарии, Германии и других странах, что будет полезно и для обмена опытом, и для налаживания творческих контактов.

Результаты внедрения рыночных отношений в сферу культуры оказываются далеко неоднозначными. Они показывают, что поиск возможности самовыражения, нахождения внебюджетных источников финансирования в нынешних условиях является чрезвычайно сложным и требует высокого уровня профессионализма и организационных навыков специалистов в сфере культуры и искусства.

Важное значение в деятельности арт-менеджера приобретает не только художественная, но прежде всего социальная направленность разрабатываемых культурных мероприятий.

Выступая перед деятелями литературы и искусства на вручении президентской и государственной стипендий, Президент страны Н.А. Назарбаев отметил: «Казахстанская культура должна стать узнаваемой, неотъемлемой частью глобального культурного наследия. Она должна быть узнаваемой в мире, она должна четко распознаваться в системе восприятия культурных ценностей. Это касается всех видов современного искусства – музыки, театра, кино, литературы, живописи и т.д. Речь идет о том, что нам нужно стратегическое видение вхождения в тридцатку наиболее известных культур мира. В этом плане важно продумать механизмы глобального распространения казахского и общекзахстанского культурного наследия, и для этого следует задействовать новейшие технологии продвижения информации. Это важно знать современным представителям культуры и искусства» [2].

Для решения обозначенных Президентом страны задач, необходимо объединение усилий профессионалов в сфере культуры и искусства вокруг идеи национальной идентичности Казахстана и позиционирование Казахстана и его народа как важного элемента мировой цивилизации.

Список использованной литературы:

1. Гаухар Тасбергенова //Казахстанская правда».18 июня 2018.
www.akorda.kz. Астана. 9.01.2013.
[О Концепции культурной политики Республики Казахстан](#). Указ Президента Республики Казахстан от 4 ноября 2014 года № 939.
2. Программная статья Н.А.Назарбаева «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» // Казахстанская правда. – Астана: 12 апреля 2017 г.

Классические утопии в контексте историко-философского исследования

Дадырова А.А.

*кандидат философских наук, доцент КазНУИ
г. Нур-Султан, Казахстан*

Аннотация. В статье анализируются классические образцы жанра утопии в контексте историко-философского исследования. Установлено, что классический жанр утопии рассматривался и в восточной и в западной философии. Согласно утопии Востока, она призывала людей проповедовать уход от мирской жизни, обращаться к природе, к небу, к душе. В утопии Востока преобладает совершенствование человека, его внутренних качеств, обретение гармонии и бытия. Согласно, западной утопии государство было лишь инструментом в руках граждан, чьи права и свободы защищает закон. Западной утопии присуще динамичность, стремительность.

Ключевые слова: утопия, идеал, общество, справедливость, социально-утопические идеи, нравственность, граждане, поиск, добро, счастье.

Андатпа. Мақалада классикалық утопиялар тарих-философиясындағы құрамында қарастырылған. Классикалық утопия шығыс және батыс философиясында зерттелінген. Шығыс утопияда адам табиғатқа, аспанға, жанға сенді. Шығыс утопияда тек қана адамның ішкі дүниесі болмыс және гармония жағынан дамыған деп зерттеді. Батыс утопияда тек қана мемлекет пайда болды, азаматтардың құқықтырын заң қорғады.

Кілт сөздер: утопия, қоғам, әлеуметтік-утопиялық ойлар, адамгершілік, азаматтар, ізденіс, бақыт, әділеттілік, қайырымдылық.

Abstract. The article analyzes the classic examples of the utopia in the context of historical and philosophical view. It is established that the classical utopia of was considered in both eastern and western philosophy. According to the utopia of the East, it called on people to preach a departure from worldly life, to turn to nature, to heaven, to the soul. In the utopia of the East, the improvement of man, his inner qualities, and the attainment of harmony and being prevail. According to Western utopia, the state was only an instrument in the hands of citizens whose rights and freedoms were protected by law. Western utopia characterized by dynamism, swiftness.

Key words: utopia, society, social-utopia ideas, citizens, search, happiness, good, moral, justice.

В арабо-мусульманский период существовала организация Чистых Братьев, которые являлись приверженцами социально-утопических идей. Религиозно-философская организация «Ихван ас-Сафа ва Хулануль вафа» (Чистых Братьев и Верных Друзей) возникла в середине X века в одном из крупных культурных центров Халифата – Басре. Они были просветителями своей эпохи и продолжали традиции первых мусульманских рационалистов-мутазилитов. Как и мутазилиты, они считали, что путем просвещения и изменения образа жизни людей, их можно направить на путь истины [1]. Используя вечное стремление людей к истине и справедливости, можно достигнуть вечного счастья. «Чистые Братья» строили свой утопический идеал в традициях средневековой мусульманской утопической мысли.

Идеальная модель организации Чистых Братьев во многом похожа на образ Добродетельного города аль-Фараби. Но их описание больше тяготеет к художественно-образному воплощению. Возведенный Град превращается в «ковчег спасения» в бурном мире материи» [2].

Жители духовного города отличаются своими возвышенными нравственными качествами. Они получили право на проживание в идеальном городе, выполнив все условия, выдвинутые «Братьями». Горожане отличаются своей искренностью, красотой, добротой и великодушием. Этот город должен стать образцом совершенства и вечным источником материальных благ» [1, с.3].

Только в этом случае жители города могут достичь своей высшей цели – райской вечности. Для того чтобы показать преимущества идеального города над остальным миром «Чистые Братья» ввели понятия «государства добра» и «государства зла». Точно, так же, как у аль-Фараби, идет противопоставление добродетельного города и «невежественного города». Противопоставляя два города другу другу «Чистые Братья», развивали идеи о преимуществах своего идеального города. «Братья» считали, что если «государство добра» будет расцветать и развиваться, то «государство зла» постепенно разрушится и потеряет силу. Представители восточного перипатетизма: Ибн Сина и Ибн Рушд создают в большей мере абстрактные модели Добродетельного города. Философы осознают невозможность реализовать в реальности предлагаемую систему социального устройства. Наверное, этим и объясняется освещение темы одиночества добродетельного человека в совершенном городе у Ибн Баджи и Ибн Туйфеля, вопрос о совершенном человеке более детально был исследован в произведениях этих мыслителей. В трактате «Устроение жизни уединившегося» Ибн Баджа обращал внимание на то, что в отличие от Добродетельного города жители несовершенных городов, из-за отсутствия у них необходимого уровня духовности, обладают неразвитой способностью воспринимать свет Истины.

Знаменитый поэт – вольнодумец Аль-Маари горячо отстаивал идею врожденного естественного равенства всех людей. Ибн-Баджа, находясь под большим влиянием «Трактата о взглядах жителей добродетельного города» Фараби в произведении «об образе жизни уединившегося», развивает идею о необходимости нравственной стойкости человека в любых обстоятельствах [3]. Ибн-Сина в своих общественно-политических воззрениях во многом следовал за мыслителем из Отрара. В работе «Книга исцеления» Ибн Сина представляет образ идеального государства, которое должны возглавлять философы, наделенные пророческими функциями. Также следует отметить, что поиск земли обетованной или пространственная аберрация чрезвычайно важна для любой утопии. В данном случае утопия берет на себя задачу создать мир, в котором уже ничего не надо будет менять. Так, например, в каракалпакских и киргизских легендах есть разноречивая аналогичная информация о «Жидели Байсын», которая также связана с Асаном Кайгы [4]. В XIV – XVI веках особенно в Ногайский период, ногайском, каракалпакском и башкирском фольклоре и литературе часто упоминается имя и произведения Асана Кайгы, Казтугана, Шалгыза, Досманбека. К примеру, в книге панораме каракалпакской поэзии от XVI века, упоминается легендарный, известный по многим фольклорным источникам поэт, философ,

путешественник Асан Кайгы (Хасан Сабитулы) искавший золотую землю Жер Уюк, который предположительно родился между 1361-1370 годами в Поволжье [5]. Узбекские народные предания рассказывают о легендарной родине Алпамыша, стране Барчин («Жидели Байсын» по-казахски), лежащей где-то «за Бухарой», как о предмете вековых народных мечтаний [6].

Представителем таджикской литературы является Ильяс ибн Юсуф Низами Ганджеви. Вершина и своеобразный итог творческого развития великого поэта – «Искандер-наме». Первые страницы туркменской литературы XVIII века по праву открывает Довлетмаммед Азади (1700–1760 годы), автор утопической поэмы «Повествование о рае» (1757г.). Азади впервые отразил в поэзии полную превратностей и трагических событий жизнь туркменских племен своего времени. Один из ведущих мотивов поэзии Азади – необходимость создания сильного, централизованного государства, объединившего враждующие между собой племена, с гуманным правителем во главе. Этой теме посвящена утопия «Повествование о рае» - о благоденствующем, процветающем государстве, где правитель и народ уважают и понимают друг друга, где в обществе присутствует атмосфера добра и справедливости, люди заботятся друг о друге, здесь царит понимание и забота [7].

С середины первого тысячелетия до н.э. и середины первого тысячелетия н.э. таджикское народное творчество приобретает характер, более близкий к исторической действительности. Идеи о равенстве людей, необходимости всеобщего благосостояния под властью справедливого правителя проникают в эпос, отражаясь в социальных утопиях. Утопии восточных народов сами по себе являются отражением естественной веры человека в лучшее, в предельно счастливое существование. Появление утопий, в частности социально-утопических легенд об Асане Кайгы и других героях этих легенд зависело от тех условий, которые порождали появление самих утопий. А именно кризис номадической культуры, кровавые завоевательные войны, тяжелая доля простых людей – все это и нашло отражение в творчестве восточных мыслителей, поэтов и жырау.

В классических утопических текстах мир вещей и мир социальной эффективности превалирует над миром духовных, более «тонких» сущностей. Можно даже сказать, что в этих текстах даже нет еще и субъекта, персонажа, главного героя, на их месте стоят схемы, нормы, правила, законы. Очевидным является влияние Платона на Мора, идеи об идеальном обществе, нередко дискутируются главными героями «Утопии». Не случайным можно назвать появление самой работы Мора в 1516 году, и неслучайным можно назвать тот широкий общественный резонанс, вызванный его «Утопией». Мор предпринимает экономическую критику зарождающихся буржуазных отношений в особенности монопольное распределение природных ресурсов в угоду так называемому «огораживанию» как результат неадекватности и узости частнособственнических интересов.

В «Городе Солнца» Т. Кампанеллы общественный строй характеризуется полным отсутствием частной собственности на средства производства. Все без исключения трудятся. Кампанелла выдвигает радикальное требование общественного воспитания детей. Забота о детях ложится на плечи государства,

мальчики и девочки получают одинаковое воспитание. Особняком стоит работа английского мыслителя XVII века Джерарда Уинстенли «Закон Свободы», относящаяся к произведению ранней утопической литературы. В трактате Уинстенли содержался набросок контуров того общества, которое, по его мнению, должно было отвечать справедливым надеждам трудящегося люда. На самом деле утопии существовали как прогрессивные, так и реакционные, народные и просвещенческие, теократические и гуманистические, феодальные и буржуазные. Сам же спектр протокоммунистических идей тоже может быть интерпретирован достаточно широко. Такие принципы как всеобщий и равный труд, общественная собственность на средства производства – это экономические характеристики коммунистического общества, но принцип общинных семей, где объединяются около 40 человек и не обязательно по кровнородственным отношениям или общие жены соляриев – это далеко не дефиниции коммунистического общества.

Восточная утопия	Западная утопия
Человек	Человек = Хозяин
Самосовершенствование	Опыт
Толерантность	Динамичность
Зависимость от окружающего мира	Самостоятельность
Идеальный мир	Стабильный мир
Предчувствие	Рациональность
Гармония с миром и природой	Практичность
Обращение к внутреннему миру человека	Материальные блага
Неторопливость	Конструктивность в работе
Тирания	Демократия
Жесткость	Свобода
Сохранение традиций	Покорение новых, неизведанных особенностей других культур

Анализ свидетельствует о том, что в западной утопии государство было лишь инструментом в руках граждан, чьи права и свободы защищает закон. Западной утопии присуще динамичность, стремительность. Утопия Востока призывала людей проповедовать уход от мирской жизни, обращаться к природе, к небу, к душе. Запад – активное преобразование окружающего мира, попытка изменить его. Восток – совершенствование человека, его внутренних качеств, обретение гармонии и бытия.

Список использованной литературы:

1. Гасымов З., Али-Заде А. 2015. Социально-утопические аспекты философии «Чистых Братьев» // Топос. на сайте www.topos.ru.
2. Игнатенко А.А. В поисках счастья. Общественно-политические воззрения арабомусульманских философов средневековья. – М.: Мысль, 1989.
3. Аль-Фараби Философские трактаты. – А.: Наука, 1970. – 430 с.
4. Ауэзов М.О. Сборник статей к его шестидесятилетию. – А-А.: Академия наук, 1959. – 268 с.
5. Башкирская и кыпчакская литература. [http:// www.bashedu.ru](http://www.bashedu.ru)
6. Сайт фундаментальной-электронной библиотеки. [http:// feb-web.ru](http://feb-web.ru)
7. Всемирная история в 24 томах, том 14. – М.: Литература, 1997. – 512 с.

Простанство и время в традиционной казахской культуре

Мухтарова Г.С.

к. философ. н., зав. кафедры Сценография и декоративное искусство КазНУИ

Наханова Б.У.

ст.преподаватель кафедры Сценография и декоративное искусство КазНУИ
г. Нур-Султан, Казахстан

Аннотация: Данная статья рассматривает древние культы и верования, как шаманизм, анимизм, фетишизм, тотемизм в казахской традиционной культуре. В частности, изучена категория пространства и времени на основе казахского фольклора, легенд, сказок и др.

Ключевые слова: древние культуры, категория пространства и времени, фольклор
Андатпа: Қазақ дәстүрлі мәдениетіндегі ежелгі культтар, шаманизм, анимизм, фетишизм, тотемизм сенім нанымдарды қарастырады. Қазақ фольклоры аңыздар ертегілер негізінде уақыт және кеңістік категориясы зертеледі.

Түйін сөздер: ежелгі култтар, уақыт және кеңістік категориясы, фольклор

Abstract: This article considers ancient cults and beliefs as shamanism, animism, fetishism, totemism in Kazakh traditional culture. In particular, the categories of space and time in Kazakh folklore, legends, fairy tales, etc. were analyzed.

Key words: ancient cults, categories of space and time, folklore

Традиционная культура каждого народа представляет собой глубокий пласт исторической памяти человечества, материал которой охватывает различные эпохи, начиная с глубокой древности до современности. Любая традиционная культура формируется пласт за пластом. Важную роль в формировании её картины мира занимают архаические верования, как: фетишизм, анимизм, тотемизм, шаманизм, а также мифологические, религиозные, философские и эстетические представления этноса. Формирование категории пространства и времени в казахской культуре следует искать в доисламских верованиях. Традиционная культура казахов носит синкретический характер, где некоторые элементы шаманизма, тенгрианства, зороастризма, нашли своё сочетание с исламом. Анимистические верования были выражены в обрядах и ритуалах, связанных с почитанием духов предков «аруахов», шаманская обрядовая практика, её элементы и ныне сохраняются в культовой практике и народной медицине. О своеобразии ислама в Казахстане, о том, что казахи верили в аллаха, и в то же время чтили духов предков «аруахов» писал казахский ученый, этнограф Ч.Ч. Валиханов: «Приносили жертвы на гробницах мусульманским угодникам, верили в шамана и уважали магометанских ходжей. Поклонялись огню, а шаманы призывали вместе с онгонами мусульманских ангелов и восхваляли аллаха. Такие противоречия нисколько не мешали друг другу, и киргизы (казахи) верили во всё это вместе. Оттого изменению подверглись имя, слова, а не мысль. Онгон стали называть арвахом, кук тэнгри – аллахом или худаем, духа земли – пери, дивана и джином, а идея осталась шаманской» [1]. Среди «языческих персонажей, вошедших в число мусульманских святых, у казахов наиболее отчётливо сохранил свои домусульманские чер-

ты Коркыт (Хорхыт) – мифический первый шаман, музыкант и певец, создатель смычкового инструмента кобыз. Приписываемая ему могила была расположена на берегу Сырдарьи. Почитание Коркыта у казахов было тесно связано с шаманством. Он считался покровителем шаманов (баксы), которые нередко призывали его на помощь в своих камланиях. Многие баксы при этом исполняли кюй, который сочинил сам Коркыт» [2].

Категория пространства и времени в казахской культуре наглядно раскрывается в двух древнетюркских мифах и легендах, связанных с образами мудрецов – странников. Первая из них посвящена шаману – баксы Коркыту Ата, бежавшему от смерти, а вторая повествует о Асан-Кайгы, искавшего обетованную землю Жер-Уйык. Легенда о Коркыт Ата, повествующая о нём, как о легендарном тюркском поэте-песеннике и композиторе IX века была запечатлена в письменном эпическом памятнике тюркских народов «Китаби деде Коркыт» («Книга деда Коркыта»). Легенда гласит, о том, что смолоду Коркыт не смог примириться с мыслью о скоротечности человеческой жизни, поэтому решил бороться против неизбежной смерти. Он изготовил и начал играть на инструменте «кобызе», вложив свои раздумья о бытии в свою музыку. Он нашёл своё бессмертие в служении искусству.

По сюжету другого древнего предания о Асан-Кайгы (переводимый, как «Асан-Печальный») мудрец всю свою жизнь безуспешно искал обетованную землю «Жер-Уйык». Асан-Кайгы, сев на верблюдицу Жельмая, поехал по четырём сторонам света. Он верил, что на земле существует прекрасное место «Жер-Уйык», где люди живут до ста лет, где людям не угрожают вражеские набеги, не бывает голода. По описанию, в этом райском месте было много озёр и рек, много пастбищ с густой травой, там скот рождает молодняк дважды в год. Он мечтал о том, что найдет это место и переселить туда свой народ, где люди не будут знать печали и нужды. Символом олицетворения счастья, покоя и мира стал образ жаворонка, вьющего гнездо на спине овцы. Прошли годы, но он так и не нашел заветную землю «Жер-Уйык». Асан-Кайгы, мечтавший подарить народу счастье, возвращается с печалью к горе Улытау и умирает на её вершине. По другой версии: Асан-Кайгы нашел обетованную землю, но люди не выдержали суровых испытаний, и не сумели добраться до Жер-Уйыка.

Проводя сравнительный анализ философского содержания двух легенд о Коркыте-Ата и Асане-Кайгы, можно заметить, что в них ярко выражена идея поиска человеком своего места в пространстве и времени. Образ Асана-Кайгы, так и не нашедшего землю обетованную и Коркыта -Ата, не сумевшего избежать смерти, как бы резюмирует человечеству истину, что пространство и время неразделимы. Несмотря на то, в каком месте, и в какой миг времени не находился бы человек, ход его жизни не остановим; и её начало и конец предрешены. Оба мудреца, которые обошли весь свет, но так и не нашедших лучшей жизни, лучшего места, где человечество жило бы без забот и нужды, либо где человек мог избежать смерти – констатируют истину о взаимосвязанности жизни и смерти и целостности мироздания. Очень важным фактором в данных двух легендах является фабула поиска истины, через преодоление трудностей в пути. Понятие «жол» (дорога) имеет здесь не только образ странствия в дороге, а в широком философском значении «жизненного пути». Как пишет казахский культуролог

К. Нурланова «Дорога – предназначение, дорога как альтернатива добра и зла или олицетворение какой-то конечной практической цели, или как благословление» [3]. У казахов часто употребляются словосочетания «жолын ашық болсын» (пусть дорога будет открытой), «как жол» (светлого пути) которые означают не только пожелание доброго путешествия, а скорее – это пожелание всяческих благ на протяжении всего жизненного пути. Кочевая культура всегда ассоциировалась с движением, динамикой.

Как писал А. Вебер «вторжение кочевых народов из Центральной Азии, достигших Китая, Индии, стран Запада (у них великие культуры древности заимствовали использование лошади, имело... аналогичные последствия во всех трех областях... Они завоевали государства великих культур древности. Опасные предприятия и катастрофы помогли им понять хрупкость бытия; в качестве господствующей расы они принесли в мир героическое и трагическое сознание, которое нашло свое отражение в эпосе», а потому «история превращается в борьбу между этими двумя силами – культурой матриархата, древней, стабильной, связанной, не пробудившейся, и новой динамической, освобождающей, осознанной в своих тенденциях культурой кочевых народов» [4]. В связи с этим среди многочисленных тотемов у кочевников сложился культ коня. В результате исследований курганов на территории Евразии фиксируются захоронения с большим количеством останков лошадей. О существовании культа коня свидетельствуют результаты исследований Берельских курганов, где были зафиксированы более 50 останков лошадей. Вместе с тем конь – иноходец всегда был излюбленным персонажем древнетюркских эпосов, в качестве друга и спутника кочевника. Конь помогал своему хозяину преодолевать большие расстояния степных просторов, выносил с поля битвы или вызволял из плена (сказка «Хамытай и его скакун»), получал вместе с хозяином славу и лучшие призы на скачках байге (сказка «Тепен-кок», предание «Чубар-ат» и др.). В сказках крылатый конь помогает герою преодолевать препятствия. Поэтому кочевник одухотворял, поэтизировал коня, отождествляя его даже с солнцем. Так, Геродот, описывая обычай массагетов, сообщает: «Из богов чтут только солнце, которому приносят в жертву лошадей. Смысл жертвы этой то, что быстрейшему из всех богов попадает быстрейшее животное» [5]. Существовало понятие вертикальной оси строения мира, по которой сферы неба, земли и подземного царства были расположены друг над другом. Миры подземный, земной и небесный существуют здесь, параллельно и почти не соотнесены один с другим. По мотивам казахских народных сказок в иное пространство – время можно было попасть, при помощи чудо-коня, или птицы Самрук. Сев на них, преодолевая огромные расстояния, герой в считанные минуты попадает с одного места в другое. Такой путь подразумевает не только пересечение пространства, но и времени. Духи, а также многие животные и птицы в казахском фольклоре были наделены способностями совершать путешествия по мирам (возможностью посещать верхний и нижний миры). Во многих эпических произведениях герой попадает в мир иной в состоянии беспамятства. Отправляясь в путь, богатырский конь может исчезнуть мгновенно. Приведем пример из казахской народной сказки «Ер-Тостик» «И провалился под землю Ер-Тостик вместе с конём. Долго летели они вниз. Наконец остановились. Встал Шалкуйрык на четыре ноги и

заговорил человеческим голосом: Мы в подземном царстве» [6]. Путь героя сводится к пересечению границы между мирами. Сам путь в большинстве случаев описывается, как сложное испытание. Путешествие героев в сказках совершается не в конкретном времени и пространстве, а в переходе из одного временного измерения в другое. Это выражено в мгновенном «перемещении» в другие миры.

В архаических представлениях существовала также сакрализация пространства, выраженная в культе сакральных святых мест, и местностей, которые считались энергетически чистыми местами. Напротив, заброшенные, захолустные места, возле водоёмов считались нежелательными местами для посещения, так как там могли жить и воздействовать демонологические водяные «су пери». Влияние этих духов было тесно связано с конкретной местностью, за её пределами их влияние не распространялось. Именно с этим была связана сакрализация пространства. Степень их слитности с конкретным природным объектом подтверждает понятие о чистоте и скверне. Политеизм был характерной особенностью в системе верований духов в архаической культуре казахов. По древним казахским поверьям, также считалось, что духов бывает много. Так существовала своеобразная молитва, взывающая к помощи добрых и чистых духов «гаиып ерен кырык шилтен». Здесь отмечается количество духов, численностью сорок. В эпосе так и отмечается: «Сорок невидимых святых покровительствуют батыру» (Гаиып-ерен, кырык шилтен, баланы колдап демеди). Аруахи – духи умерших предков, защищали людей, предостерегали от опасностей, вселяли добрые помыслы. Они являлись своеобразными хранителями счастья и благополучия не только отдельной семьи, рода, клана, но и всего народа. Подобный тип мировоззрения называют генотеистическими верованиями, а «генотипной религиозной системой», называется общность с характерными для родоплеменной общины представлениями «верованиями, обожеествляющими предков-родоначальников и принимающими их за решающую силу во всех сферах общественной жизни. Центральный образ генотипной веры – аруах (дух предка)» [7]. По шаманистическим представлениям, особенно после смерти, душа могла пересекать границы миров и помогать своим потомкам. Среди живых напрямую или посредника, через обряд камлания или транса вступать в контакт с духами и обращаться к могущественным богам за помощью мог только шаман (баксы).

Связующие функции между мирами, пространством и временем могли обеспечивать также горы, деревья, камни. В честь гор слагалось много преданий, одна из них легенда о горе Келиншектау, находящихся в цепи древних гор Каратау. Легенда гласит, что отец приготовил дочери, собиравшейся выходить замуж, небывалое богатое приданое, с большим караваном ценностей. Когда караван двинулся в дорогу, отец спросил у дочери, довольна ли она приданым, на что та ответила вопросом: «Почему посуда моей собаки не из золота?». Разгневанный отец проклял дочь словами: «Тогда стань черным камнем». И караван тотчас превратился в гору, начертание горы напоминает девушку, ведущую за собой длинный караван. По древним представлением казахов местом обитания духов являлась мифическая гора Койкап-тау (горы Каф). Не случайно горы в казахской протокультуре являлись местом обители духов божеств, гора представлялась проекцией неба на землю, и именно здесь становилось возможным установле-

ние контакта с божествами. Дерево, корни, которого проникают в землю, а крона тянется к небу, видимо представлялся объектом, охватывающий все три сферы: подземную, земную и небесную, то есть всю Вселенную. Отсюда и берёт начало в мифологии образ «Мирового Древа». Обряд обвязывания деревьев встречается у всех тюркских народов. В упрощенной форме он сохранился в обряде украшения священного дерева, называемого у казахов «аулие ағаш» (святое дерево) ленточками, или обрывками чаще от своей одежды. Возможно истоки поклонения деревьям, растениям заложены в восприятии дерева, как связующего звена между землей и небом.

Далее рассмотрим астрально - солярные культы, которые относятся к числу древнейших культов, которые дают нам представление о категории пространства и времени. В древнетюркской культуре Казахстана ярко наблюдался культ неба, древнетюркские каганы называли себя «небесными правителями». О поклонении небу, о том, что правитель был ниспослан, самим небом свидетельствует надпись в честь полководца Куль-Тегина, памятника, найденного в долине р. Орхон. Созданная в 731 году надпись гласит следующее «Тогда Небо, которое, чтобы не пропало имя и слава Тюркского народа, возвысило моего отца-кагана и мою мать-катунь. Небо, дарующее (ханам) государства, посадило меня самого, надо думать каганом, чтобы не пропало имя и слава тюркского народа. Для (на радости) её величества моей матери-катунь, подобной «Умай», мой младший брат получил геройское имя Кюль - Тегин (стал зваться мужем, богатырем). Умай – тег егем катун кутына иним кюль-тегин ер ат болды» [8]. В данных надписях отчетливо прослеживается культ неба, поклонение Тенгри, правители-каганы были дарованы небом, являлись посланниками неба. Также в тексте часто встречаются примечания о воле неба, как «да будет ко мне небо благосклонно», «так как небо даровало им силу», «когда небо сверху не давило» и др. В употреблении казахов и на сегодняшний день сохранены такие идиомы, как «бир танир куя» – «тому свидетель властитель неба», «танир жарылкасын» – «да наградит тебя небо».

О том, как древние народы, обитавшие на территории Казахстана, представляли себе строение Вселенной можно понять по форме и строению Исыкского кургана. Склеп, в который помещался саркофаг с телом царя, был засыпан несколькими слоями земли и щебня из каменной осыпи. Эти подземные многоярусные своды символизировали собой космические сферы, окружающие землю. Внешняя форма кургана уподоблялась мировой горе. Вокруг кургана, были кольцевые рвы, наполнявшиеся дождевой водой, а также круговые выкладки из речных валунов и гальки, выполнявшие роль «мировых вод». Во многих архаических обществах, в том числе и на территории Великой степи, царь представлялся как владыка Вселенной, для людей он был олицетворением бога на земле. Поэтому каждая деталь его одежды, всё вещи, окружавшие его, несли определённую смысловую нагрузку, были символами, отражавшими представления людей о строении мира. Форма головного убора «исыкского царя» представляет собой символическое изображение «мировой горы».

Поклонение солнцу в архаической культуре казахов можно наглядно увидеть в изображениях петроглифов на наскальных урочищах Тамгалы эпохи бронзы. Свидетельством культа солнца являлось функционирование в эпоху бронзы в

урочище Тамгалы святилища поклонению верховному божеству солнцу, со своим алтарём из крупных скальных блоков. Среди всех рисунков солярные знаки датировались как наиболее ранние. «Изображения солнцеголовых божеств – это традиция изображать солнце антропоморфным изображением бога сложилась ещё в глубокой древности» [9]. Культ Солнца был древнейшим культом многих тюркских народов, который фигурировал и в качестве культа огня, так как мифология в архаических культурах была тесно сопряжена с верой в силу стихий, как: огонь, воздух, вода, земля и др. Огонь зачастую наделялся сверхъестественными качествами, и, прежде всего способностью очищать человека. Атрибуты солярного культа имело широкое распространение по всей территории Казахстана. О важном значении культа солнца в жизни тюркских народов также говорит факт ежегодного празднования дня весеннего равноденствия 21 - 22 марта, называемого «Наурыз». В традициях тюркских народов этот день считали наступлением Нового года. Отметим, что кроме специальных ритуалов считалось правильным встречать в Наурыз первые лучи восходящего солнца.

Невторжение в законы бытия, чуткость по отношению к природе помогала человеку чувствовать свою причастность к естественному ритму природы, его тончайшим нюансам. Человек в традиционной казахской культуре жил в гармонии с окружающим миром, согласовывая свой быт с биоритмами природы. В целом, время в традиционной тюркской культуре – не векторное, а цикличное и выражено пониманием постоянного повторяющегося кругового движения жизни, что отчётливо проявляется в рассмотрении бытия, как цикла смены времён года или человеческих поколений. Резюмируя вышеизложенные факты можно констатировать, что осознание человеком пространства и времени в традиционной тюркской культуре носило многомерный и многоуровневый характер.

Список использованной литературы:

1. Валиханов Ч.Ч.Собрание сочинений в 5 т. – Алматы.: – 1985. Т. 4. – 461 с.
2. Харнер М. Пилигримы реальностей // World Monitor. – М.: 2007 – № 3 (7). – с. 45 – 67.
3. Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алматы: Наука, 1987. – 174 с.
4. Ясперс К. Смысл и предназначение истории / Пер. с нем. М.И. Левиной. – М.: Республика, 1994. – 527 с.
5. Геродот. История. – М.: 1985, Т. I. – 287 с.
6. Казахские сказки. – Алматы: 1958. Т.1. – 463 с.
7. Габитов Х. Т., Муталипов Ж., Кулсариева А. Культурология. – А.: Раритет, 2000. – 408 с.
8. Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности. – М.: 1951. – 451 с.
9. Максименко А.Г., Ермолаева А.С., Марьяшев А.Н. Наскальные изображения урочища Тамгалы. – Алматы: 1985. – 245 с.

Столичная сценография

Балтаев С.Б.

*деятель культуры РК, член Союза театральных деятелей РК,
доцент кафедры Сценография и декоративное искусство КазНУИ
г. Нур-Султан, Казахстан*

Аннотация: Статья посвящена изучению становления и развития столичной сценографии. Рассмотрены особенности сценографии сценических площадок в новой столице Республики Казахстан, таких театров, как: Астана опера, Астана балет, театр «Жастар» и др. Вместе с тем представлена ретроспектива ранее существующих городских театров, как Государственный Русский драматический театр им. М. Горького, Казахский музыкально - драматический театр им. К.Куанышбаева и др.

Ключевые слова: Сценография, столичная сценография, театр, сценические площадки, сценограф, современные технологии

Аңдатпа: Мақала астаналық сценографиясының қалыптасуы және дамуын зерттеуге арналған. Қазақстан Республикасының ел ордасындағы Астана опера, Астана балет, «Жастар» театры және т.б. жаңа сахналардың сценография ерекшеліктері қарастырылған. Сонымен қатар қалалық М. Горький атындағы Мемлекеттік Орыс драма театры, К. Қуанышбаев атындағы Қазақ музыкалық - драма театрларының тарихы қамтылған.

Түйінді сөздер: Сценография, астаналық сценография, театр, сахналық аландар, сценограф, заманауи технологиялар

Abstract: The article is devoted to the study of the formation and development of metropolitan scenography. The features of the scenography of scenic venues in the new capital of the Republic of Kazakhstan, such theaters as Astana Opera, Astana Ballet, Zhastar Theater, etc. are considered. At the same time, a retrospective of previously existing city theaters, such as the State Russian Drama Theater named after Gorky, Kazakh Musical Drama Theater. K. Kuanyshbaev and others were presented.

Key words: Scenography, metrolitan scenography, theater, stage, stage designer, modern technology

Становление новой столицы Республики Казахстан стало новым этапом в развитии искусства, отвечающего требованиям современного времени. В данной статье представлена одна из первых попыток в полном объеме проанализировать особенности эволюции развития сценографического искусства Казахстана, а именно в столице городе Нур-Султан.

Открытие новых театров в столице, таких как «Астана опера», «Астана балет», театр «Жастар», современный молодежный театр «Номад», «Театр кукол», театр аниматроников «Джунгли», а также проведение в столице сценографических проектов многочисленных культурно-массовых мероприятий республиканского и мирового масштаба ознаменовало собой появление такого феномена, как «столичная сценография». Обращаясь к теме искусства сценографии нужно отметить, что ни один современный театр не обходится без сценографии. Нужно

отметить все возрастающую роль художника в создании спектакля. Сценографическое творчество берет свое начало с историей развития театра. Сценограф в соответствии с режиссурой решает задачи художественной целостности спектакля, визуального образного решения спектакля. В разные исторические эпохи художник театра решал различные задачи. Художник классицизма в основном «замыкал» пространство сцены «писаными завесами», образуя фон для игры актеров. Основная нагрузка спектакля отводилась актерской игре. Художник натуралистического театра создав возможности для взаимодействия актеров с отдельными деталями декораций – сценическое пространство здесь построено по принципу «как в жизни». Художник начала XX века, и особенно художники символического театра, выявлялись в спектакле, во многом ориентируясь на живопись, здесь уже пространство сцены понимается как момент искусства, свето - цветное развитие обрело плоскую законченность.

Благодаря новому качеству творческой деятельности художников современного театра появилось новое наименование профессии, как сценограф. «Театральный художник стал гордо именоваться сценографом», заявив тем самым принадлежность к особому виду искусства, а также и к особому художественному методу, отличному от тех, при помощи которых создавалось театральное пространство прошлых эпох. Однако содержание понятия «сценограф» сегодня не ограничивается лишь обозначением результата творческой деятельности художника, в это понятие включается и ряд других театральных профессий. Утверждают, что сценограф – это также театральный технолог, театральный архитектор, конструктор и инженер театра. Такое толкование связано с тем, что впервые в сфере искусства мы сталкиваемся с техническими профессиями, которые не исчерпываются только решением инженерных задач, а включаются в творческий процесс искусства, в создание пространственной образности спектакля. И главное в этом – соиздательное соавторство, когда технические поиски идут параллельно созданию всей структуры спектакля (а не сводятся к консультированию или изготовлению определенных конструкций «по заказу»). Такое взаимное влияние в процессе образования художественного произведения и открывает новые возможности театрального искусства. Но для того чтобы такое соавторство состоялось театру нужны не «техники» и не «чистые» художники, а сценографы. Другими словами, каждая профессия, для создания театрального произведения, должна быть преломлена в этом виде искусства, пропитана его сутью» [1].

В настоящее время перед современным театром встают новые серьезные задачи: инновационные режиссерские идеи, синтезирование различных видов искусств, использование современных мультимедийных технологий в театр, которые посредством сценографии смогут обновить облик спектакля. Современный зритель требователен, его очень трудно удивить. Задача сценографа захватить внимание зрителя, разбудить воображение и раскрыть содержание спектакля. Современный театр должен соответствовать обновленным запросам общества. На сегодняшний день искусство сценографии развивается в контексте многих современных художественных явлений. Эта тенденция характерна для ряда современных театров нашей Республики, таких как; театр оперы и балета «Астана опера», театр Астана Балет, Государственный академический русский театр

драмы им. М. Горького, Государственный академический казахский музыкально-драматический театр им. К.Куанышбаева, театр юного зрителя «Жастар», театр комедии «Nomad City Holl», Театр кукол акимата г. Нур-Султан, Театр Аниматроников «Джунгли» и др. Столичная современная сценография не стоит на месте, так как, она особенна сейчас находится в постоянном развитии. Сценографы театра, создавали новые сценические приемы в выражении в спектаклях, соответствующим современным задачам сценографии Казахстана, приобретает новый масштаб, потому что спектакли ставятся яркие по форме выражения и исполнение запоминающиеся по смыслу содержания.

На сегодняшний день репертуар театров столицы очень разнообразен. Одним из старейших театров столицы и Казахстана является Государственный академический русский театр драмы им. М. Горького. Здесь непосредственно хочется отметить и заслугу столичных сценических мастеров, что касается сценографического искусства ГАРДТ им. М. Горького оно непосредственно связано с творчеством талантливого художника – сценографа Каната МаксUTOва. Канат МаксUTOв является главным художником Государственного Академического Русского театра драмы им. М. Горького, обладатель звания «Мәдениет қайраткері», также Президентской стипендии для поддержки деятелей искусства РК. Вместе с тем он является членом Союза театральных деятелей РК и лауреатом Республиканских фестивалей в области сценографии. В 2017 году награжден национальной театральной премией «Сахнагер – 2017» в номинации «Лучший художник-сценограф». Канат МаксUTOв неоднократно приглашался на постановки в качестве сценографа в различные театры Республики Казахстан. В 2017 году, по приглашению, осуществил две постановки в Республике Татарстан (РФ). За весь период своей творческой деятельности работал с ведущими театральными режиссерами Казахстана и Европы. Содружество над совместными постановками с такими режиссерами, как А. Мамбетов, Ж. Хаджиев, Н. Жакыпбай, Т. Теменов, А. Оразбеков (Казахстан), а также Й. Вайткус, А. Янкявичус (Литва), Б. Абдураззов (Таджикистан), Л. Чигин, А. Каневский, С. Потапов (РФ) стало знаковыми событиями в театральном мире страны. Постановки, в которых Канат МаксUTOв выступал в качестве сценографа, неоднократно завоевывали главные номинации на республиканских и международных фестивалях. Такие спектакли как: «Ерте ойяндым, ойландым, жете алмадым» М. Ауезова, «Забуть Герострата...»

Г. Горина и «Абай» М. Аузова завоевывали Гран-при на республиканских фестивалях. Вместе с тем в 1994 и 1996 гг. на Республиканских фестивалях был награжден в номинации «Лучшая сценография». Канат МаксUTOв обладает талантом максимально наполнить содержанием минимальное сценическое пространство. Как сценограф Канат МаксUTOв в своих постановках, проповедует так называемый прием изобразительной режиссуры. То есть помимо создания общего сценического пространства и общей сценической атмосферы, сценографу важно создать тот «предметный мир», который выразительней раскрывает образ героев, образ спектакля в каждой ситуации. Помимо драматических, концептуальных сценографических работ Канат МаксUTOв с успехом работает в различных жанрах. Примером тому может служить нашумевшая постановка мюзикла «Ромео мен Джульетта» на сцене Дворца мира и согласия с коллективом «Аста-

на – Мюзикл». Это было знаковым событием в Республике Казахстан, мировой шедевр знаменитого Жерара Пресгюрвика, прошедший в более чем 15 странах мира, впервые прозвучал с казахстанской сцены. Сценография Каната МаксUTOва, подчиняясь законам жанра, предстает перед нами в ином стиле. Это роскошные и монументальные архитектурные формы, которые постоянно находятся в движении, создавая общую динамику спектакля. Канат МаксUTOв – художник-сценограф, имеющий свой узнаваемый почерк и стиль, его как сценографа отличает скрупулёзность в изучении драматургии, внимание к деталям, раскрытие содержания спектакля. Он мастерски умеет организовать минимумом художественно-выразительных средств сценографии небольшое пространство сцены ГАРДТ им. М. Горького. Вместе с тем Канат Муратович владеет арсеналом как классических, так и новейших технологических приемов современной сценографии. В частности, помимо рисованных эскизов, он использует возможности компьютерных программ, как 3D моделирование и др.

Казахский государственный академический музыкально-драматический театр им. Куанышбаева в 1991 году открыл свой первый занавес трагедией Г. Мусрепова «Акан сері -Актокты». Постановщиком был выдающийся режиссер Ж. Омаров. Репертуар театра богат классическими и современными постановками, которые обновляются в соответствии с новшествами театральных сцен.

Столичные сценические пространства с каждым днем набирают свои масштабы, подтверждением этому является театр оперы и балета «Астана Опера». Театр построен с учетом лучших классических традиций мирового зодчества, при этом в архитектуре театра подчеркнут казахский национальный колорит. Его техническое оснащение отвечает мировым стандартам. В этом театре работают ведущие сценические мастера с мировым именем. Этот театр занимает особое место в творчестве (автора Балтаева С.) Так являясь первым исполнителем, художником-декоратором и технологом оперы Д. Верди «Травиата» в театре оперы и балета им. К.Байсеитовой внес свой посильный вклад в историю открывшегося в будущем на базе данного театра, театра Астана опера. Благодаря сотрудничеству Казахского национального университета искусств и театра оперы и балета «Астана Опера» удалось ближе познакомиться с творчеством сценографов Виктора Караре и Серджио Металли. Данные мастера сцены имеют многолетний практический опыт работы. Например, итальянский художник по проекциям Серджио Металли, участвовал в более чем 360 постановках и работал на сценах ведущих театрах мира. Творческая связь с мастерами театра «Астана опера» заставила по-другому мыслить и работать, так как сейчас студенты КазНУИ, работают и учатся в контакте с такими мастерами. На базе кафедры «Сценография и декоративное искусство» с 2014 года существует экспериментальный студенческий театр «Шоу–масок», под руководством автора (Балтаева С.). Особенность данного театра заключается в том, что сами студенты будущие художники – сценографы, художники по костюмам, дизайнеры одежды, художники по гриму и свету являются, как создателями сценических костюмов, театральных масок, грима в тоже время они сами исполняют главные и эпизодические роли в сценографических шоу постановках. Это позволяют будущим художникам театра всесторонне почувствовать пространство сцены. Сценографическое шоу – перформанс «Вечные

вопросы...» данного театра, прошедший в рамках года молодежи весной 2019 года в ЦКЗ «Казахстан» благодаря своей оригинальности и новизне нашел широкий отклик у столичных зрителей.

Выражая мечту хотелось бы подчеркнуть, что будущее казахстанской сценографии будет за специалистами выпускниками специальности «Сценография» Казахского национального университета искусств.

Список использованной литературы:

1. Захаров М. Художник и сцена. – М.: 1978. – с. 13.
2. Сборник Международной научно-практической конференции «Культура, искусство и образование в контексте духовного возрождения». – Астана: 2018.
3. Журнал «Сцена» по вопросам сценографии, техники, архитектуры, образования, организации и менеджмента в области зрелищных искусств
4. Листовский В.В. Пути развития сценографической науки. – М.: 1977.
5. II Word theatre festival Astana.
6. Балтаев С.Б. «Монография о размышлении сценографии». – Нур-Султан, КазНУИ – 2019.

Этнодизайн в художественной практике казахских мастеров рубежа XX-XXI веков

Каргабекова Р.И.

*магистр искусствоведения, ст. преподаватель каф. Искусствоведение КазНУИ
г. Нур-Султан. Казахстан*

Аннотация. В статье рассматриваются основные тенденции в этнодизайне Казахстана на примере творческих поисков казахских художников рубежа XX-XXI веков. Вопросы взаимодействия дизайна и традиционной культуры, особенности функционирования произведений этнодизайна в современном Казахстане.

Ключевые слова: традиция, этнодизайн, декоративное искусство, творческие практики, мода, текстиль, войлок, ювелирное искусство, вышивка, орнамент.

Аңдатпа. Мақалада XX-XXI ғасырлар тоғысындағы қазақ суретшілерінің шығармашылық ізденістері мысалында Қазақстанның этникалық дизайнындағы негізгі тенденциялар талқыланады. Дизайн мен дәстүрлі мәдениеттің, әсіресе қазіргі Қазақстандағы этно-дизайн жұмыстарының өзара әрекеттесу мәселелері қарастырылады.

Кілт сөздер: дәстүр, этникалық дизайн, сәндік өнер, шығармашылық тәжірибе, сән, тоқыма, киіз, зергерлік бұйымдар, кесте, ою-өрнек **Abstract.** The article discusses the main trends in ethnic design of Kazakhstan on the example of creative searches of Kazakh artists of the turn of the XX-XXI centuries. The issues of interaction between design and traditional culture, especially the functioning of ethno-design works in modern Kazakhstan.

Key words: tradition, ethnic design, decorative art, creative practices, fashion, textiles, felt, jewelry, embroidery, ornament.

Этнодизайн, как одно из направлений дизайна активно стал проявляться в творчестве казахских художников, практикующих в моде, ювелирном искусстве, графическом проектировании, архитектуре и других областях искусства. Внутренний потенциал художников-дизайнеров за последние годы раскрылся с необычайной интенсивностью. Проявилось оно в самобытном чувстве формы и цвета. основополагающим фактором развития этнодизайна конечно же являются многолетние наработки предшественников.

Вопросы сохранения и возрождения национальной культуры стояли и перед мастерами 1980-90х гг. На становление школы казахского этнодизайна в самых разных видах декоративного искусства, повлияли многие художники-практики старшего и среднего поколения – Д. Шокпаров, Г. Иляев, С. Бультрикова, А. Мукажанов, позже Ж. Умбетов, А. Иханова, С. Баширов, А. Бапанов, С. Бапанова, Б. Асанова, А. Беккулова и др.

Проблема сохранения, отчасти консервации традиционных изделий и конечно же ее популяризации, стояла во главе их творческих поисков [1]. Положив начало этнодизайну, они задали своеобразный вектор и широкие возможности в реализации творческих поисков. Через многочисленные мастер-классы и выставки, ярмарки и международные симпозиумы, их работы способствовали

негласному созданию школы казахского дизайна. Художники конца 1990-х годов, все чаще в своих работах стали акцентировать внимание на национальной цветовой гамме, символах, формах и мотивах [2]. Активное развитие одного из ведущих направлений дизайна – этнодизайна, в интерьере, одежде, ювелирном искусстве, связано с активизацией молодого поколения художников, интересующихся традициями национальной культуры. Такой подход позволил выгодно представить свои изделия и сделать их привлекательными для потребителя. Изящество и красота, выделяющие самые разнообразные виды казахского традиционного искусства, привлекла силой композиционного построения орнамента, мотивов узоров, полезных качеств природных материалов и их структуры.

Вопросы взаимодействия дизайна и традиционной культуры, особенности функционирования произведений дизайна в современном мире актуальны. Рассматривая дизайн, как сферу материальной культуры и искусства в контексте традиционной культуры Казахстана, наглядно проявляются взаимосвязи и влияние национального своеобразия традиционной художественной культуры на современный дизайн. Сегодня влияние дизайна на развитие предметного мира материально-художественной культуры воспринимается как самоочевидный факт. Считается что, формируя предметную среду в разных сферах жизнедеятельности людей, дизайн одновременно влияет на изменение их ценностных ориентаций, установок, идеалов. Скорее всего, это обусловлено активным воздействием вещей и предметной среды на человеческое сознание. Модельеры Казахстана отчасти в своих коллекциях одежды, различных аксессуаров, обращаются к творческому переосмыслению национальных мотивов и их художественному воплощению в самых разнообразных формах. Используя в новом качестве формы традиционной одежды, их структурное сочетание (кожа, мех, хлопок, лен и др.), стилистику и орнамент, они выгодно представляют современные тренды искусства.

В свое время разработки мастеров народного творчества, получившие сегодня термин «дизайн», исходили из аналогичных потребностей современной им реалии, а именно служить удовлетворению материальных и эстетических потребностей людей. Народный дизайн способствовал расширению пространства художественного освоения самых разных сторон человеческого бытия, внедрения своих изысков художественно-технического творчества в развитие духовной красоты человека. Направление этнодизайна, на ранних этапах своего формирования, а именно практики таких домов моды как «Сымбат», Дом моделей бытового обслуживания «Макпал» еще в далекие 1970-80-е, получило свое дальнейшее развитие с попеременным успехом. Ориентированное на массовое потребление продукции машинного производства, вызванное потребностями общества, опускал момент индивидуального почерка художников-дизайнеров. Однако именно с этого времени отмечается интерес к использованию казахского орнамента в одежде. Поначалу он был лишь маленьким творческим шагом художника-модельера одежды Г. Кадыржановой-Беркалиевой, окончившей сначала Алма-атинский техникум легкой промышленности, позже (в 1989-м) Джамбульский институт легкой промышленности по специальности конструирование и моделирование одежды. Шитье национальной одежды стояло на вторых рядах среди ведущих линий современной в ту пору коллекций.

Но художница, тем не менее, работала и над написанием пособий в помощь закройщикам, издав альбом по национальной одежде куда вошли рисунки Г. Исмаиловой (86 г.). Прорывным отмечен 1988-й год, когда именно коллекция художников дома моделей «Макпал», впервые в истории модельного «бизнеса» республики, поехала в центр индустрии моды – Париж.

Главным в работе модельеров, до поездки во Францию, стало личное знакомство с Узбекали Джанибековым и Рукией Ходжаевой, которые внесли огромный вклад в создание коллекции своими глубокими знаниями в области истории казахской национальной одежды. Помощь У. Джанибекова, в те годы секретаря ЦК, курировавшего вопросы по культуре, неоценима. Благодаря ему, Г. Кадыржанова-Беркалиева напрямую работала с этнографическими коллекциями музея, снимала лекала с одежды и головных уборов, зарисовывала техники вышивки и воочию знакомилась с богатейшей коллекцией орнаментов.

Ученый-историк Р. Ходжаева, помогла распознать региональные отличия, как например строгость и лаконичность в использовании орнаментального декора севера и изобилие юга, отдельные характеристики привозных тканей, присущие тем или иными изделиям техники и приемы, и другие сведения. В итоге в Лионе на выставке оказались модели из плюша с гладким шелковым ворсом и чистых цветов, привезенные из Ашхабада, которые «произвели неизгладимое впечатление». Через полтора года мы получаем журналы с очередной недели моды и глазам своим не верим – на фото пальто и сапоги с казахскими орнаментами, а платья из трикотажного бархата новой подработки с лежащим ворсом, по качеству далеко не плюш, но идея та же» [3]. Так коллекции от дома быта «Макпал», эффектные шубы с орнаментальными инкрустациями из черного каракуля с серым, напоминающими двуцветный сырмак, пользовались успехом у модниц Лиона и Парижа. «После нашего показа мы обнаружили на страницах французского «Vouge» присутствие на костюмах нашего казахского орнамента. В отличие от вычурного и изоощренного персидского узора он имеет более скупой и ассиметричный характер. Вскоре после этого сногшибательного успеха Казахстан получил приглашение на 10 мест от дома моделей Нины Риччи для обмена опытом в Париж» [4].

Естественно успех в индустрии казахстанской моды не мог остаться в стороне, однако рост промышленности и в целом дизайнерских разработок на длительное время угас в связи с переломными моментами перестроечного периода. В условиях общего экономического кризиса 1990-2000-х, в нашей стране дизайнеры-модельеры так же пытались найти решение в назревших вопросах с технологиями, нехваткой сырья и др. проблемами. Возрождение этнодизайна в нулевые шло очень медленно, ответвляясь на стилизацию в костюмах без учета тонкостей в крое, декоре, совершенно неприемлемую в одежде китчевость, мнимого народного, с использованием мотивов орнамента и безмерного их «вклеивания». Эkleктичность как показало время сошла на нет, отдавая должное ранее устоявшимся если не формам кроя, то в большей мере декоративной отделке с индивидуальным почерком. Постепенно индивидуальность в этнодизайне стала важным аспектом в деятельности художников-модельеров. Благодаря динамическому развитию тенденций этнодизайна в Казахстане появился активный диалог традиционных

культур с творческими изысканиями современных художников. Теоретики дизайна отмечают, что «важно обратить внимание на три измерения, в которых протекает историческое бытие каждой этнической культуры: а) культурное своеобразие, б) межкультурное взаимодействие, в) самотождественность этносов, постигаемые через преемственность культуры» [5].

Формирование школы этнодизайна, проходящего каждый свой путь развития, с истекающими отсюда промахами и успешными разработками, в связи с достижениями научно-технической, экономической сторон, образованием, грамотным подходом к использованию ранних разработок, способствовало прогрессу социального-культурного аспекта. Возрос интерес дизайнеров к вопросам преемственности в развитии материально-художественной культуры, синтеза искусств, специфике формирования художественного образа произведений дизайна. Многогранное развитие этнодизайна в нашей стране изначально обусловлено историческим развитием, несомненно, климатические условия и география повлияли на формообразования тех или иных предметов. Исторически сложившийся многонациональный пласт (с самых ранних этапов развития государства), с выходящими отсюда факторами синтеза многих эстетических и культурно-исторических компонентов, также широкие международные связи предопределили развитие этнодизайна в Казахстане.

Изыскания в дизайне одежды с использованием казахского орнамента в 2000-е годы принадлежат и художникам Академии-моды «Сымбат». Главный художник, арт-директор Балнур Асанова завоевала признание в кругу модельеров своими творческими работами в решении современного дизайна одежды. На дизайнерские разработки, более чем, повлияли приоритеты в искусстве художницы-Асановой, тяготеющие к живописным композициям. Так как в коллекциях ярко проявляется живописный дар художницы, выделяются навыки цветовика. Вторая, отличительная черта Балнур связана с глубоким пониманием традиций, но не прямым копированием традиционных орнаментальных мотивов, а ее лаконичным распределением и цветовой насыщенности, благодаря которым, выделяются коллекции на фоне других дизайнеров. Ее коллекции отличают самобытные фактурные членения, своеобразие техники декоративной отделки, цветовая гамма. Б. Асанова занята проблемами современного этнодизайна – взаимодействие художника (дизайнера) со сложившимися традициями. Понимая, что каждая эпоха обладает своими, только ей присущими закономерностями организации средового пространства и синтезом искусств в этом пространстве, она пытается, не нарушая эти правила выстроить свою генеральную линию в дизайне одежды. Глубокие знания истории развития костюма, стилевых изысканий в творческой практике мировых художников, позволяют ей использовать различные народные мотивы в совершенно свободных импровизациях без ущерба строгости коллекции. Особенность художницы в создании костюмов – сочетание конструкторского кроя и стилизованных элементов орнамента, очертания самых разных рисунков древности, узнаваемые и без указания на исходный материал.

Солянный круг – основной доминирующий мотив в разных костюмах Б. Асановой, подсказывает о предпочтении ею одних из древних символических знаков. Малые и большие, вытянутые овальные сплетающиеся в вихревой розетке

и самостоятельные отделенные друг от друга, словно взлетающие воздушные шары, формы. Круги в круге из кругов, где-то в сегментарном делении по ячейкам, местами вырвавшиеся из общего круга «блуждающие» в пространстве полотна солярные знаки, напоминают сгруппировавшиеся звезды. Сотни круглых дисков выстраиваются то в пирамидальную единую, то фризами неспешно двигаются один за другим в заданном художником строгим построчном построении. В отдельных платьях и костюмах видно, как автор глубоко заинтересован в решении задач использования прямых белых линий, прорезающих черные полотна тканей и стилизованных изображений степных цветов – тюльпанов. Ритмическое построение спускающихся от горловины линий платья, находящихся продолжение по всей ширине юбки и включение широких лент из цветов, полусфер и треугольников, в удлиненных рукавах и поясу, задают лаконичный силуэт образу. Отчасти эти приемы характерны для платьев художницы. Она искусно сочетает геометрические узоры в костюмах, отороченных по вороту, рукавам и подолу мехом пушнины. Изобилие сочных цветных горизонтальных полос, словно тысячи дорог, тактично граничат с острыми холмами, возвышенными прериями на фоне песчаного цвета пиджака и юбки. Своеобразный look кантри вырисовывается в прочтении данного образа. Дополняя современные силуэты, возможностью природных материалов используемых тканей, аппликативными нашивками, тамбурной вышивкой и метанитью, бисером, полудрагоценными камнями говорят о длительном поиске и изучении традиционных материалов. Смелое решение в цветовых контрастах, активных бирюзы, желтого, зеленого, превалирующей фуксии сочетаются с плавными силуэтами кроя. Дизайнерские разработки Б. Асановой для тех, кто стремится выделиться из общей массы, подчеркнуть свой индивидуальный характер. Этого добиваются все модельеры, но не всем удается удачно сочетать известные формы и модели традиционных одежды или орнамента, со вкусом и к месту подобрать, сконструировать эти формы.

В отечественном дизайне одежды, в начале 2000-х, так же стояла проблема использования естественных природных материалов. Задача рассмотрения в качества сырья такого материала, как шерсть домашних животных, привела к качественному изменению задач дизайнера: на первый план были поставлены задачи изучения структуры и функциональности, возможности их использования, пересмотр материалов и технологий. Использование подручного сырья, в частности самого распространенного, обработанной шерсти овец, пришло из творческой практики мастеров прикладного искусства, отчасти и художников-живописцев и др., занимающихся проблемами использования мягких материалов в своих произведениях. Свой посильный вклад в решение названных проблем внесли семейный союз Бапановых, долгие годы, работающие с природными материалами в создании гобеленов и войлочных картин. Отказ от использования синтетических материалов производства, негативно влияющих на здоровье человека и окружающую среду, привел многих художников, дизайнеров-модельеров молодого поколения к проблеме изучения и применения природного сырья. Первые попытки создания коллекций одежды, соответствующие климатическим и природным условиям региона, возрождение традиционных типов форм костюмов

еще были робкими и не отвечали требуемым параметрам. Это были фрагменты воссоздания национального в формах, отдельных деталях, и отчасти декора коллекций. Используя положительный опыт создания и потребления одежды из экологических материалов, который существовал веками на земле Казахстана, художники создали уникальные образцы современного дизайнерского решения одежды. Попытки дальнейшего развития традиционных форм национальной одежды в современных дизайнерских разработках часто перемежались с авангардными изысками [6]. Способы применения экологических материалов, как в самом пошиве одежды, так и в художественном оформлении, успешно внедрилось после многолетних поисков художников. Ими качественно выделены особенности технологий изготовления одежды, зависящие от применяемых материалов, вида одежды, ее назначения и кроя. История дизайна, раскрывает в первую очередь функциональность используемой вещи, именно во время шитья закладывались основные функции одежды.

Задали своеобразный вектор нынешнего дизайна художники 1990-х, А. и С. Бапановы, одни из первых экспериментировавшие с природными материалами, знатоки структуры сырья, проторившие не один путь к выявлению лучших «сторон» материала, в том числе художественных качеств. Открывает страницу дизайна Алибай и Сауле Бапановы, мастера художественного текстиля, познакомившие казахстанского зрителя с традиционным материалом – шерстью. В 2000-е годы в сознании художников произошла своеобразная экологическая революция, способствовавшая поиску новых технологических решений в дизайне одежды. С. Бапанова окунается в структуру шерстяных волокон создавая бесшовные шапаны, безрукавки-камзол. Отличается манера использования тонкого фетра, одного из самых древних типов ноского материала, возрожденного в последние 10-15 лет. В процессе работы заметны совместные в тандеме созданные работы. Бапановы становятся тем союзом, который по наитию начиная эксперименты с головными уборами, стали выявлять лучшие стороны плотности вкатанной шерсти. Начало пути, сложное и это ведомо первопроходцам Бапановым. Сегодня головные уборы, безрукавки, камзолы, костюмы из пиджаков и юбок, можно встретить не только на самих авторах, но и в гардеробе ценителей естественных природных материалов.

Первая коллекция войлочных одежд С. Бапановой «Дәстүр» (Традиция, 2004 г.) была посвящена воительнице степей Царице Томирис. Данная коллекция характерна сдержанностью в силуэтах, цветовых сочетаний и узорных мотивов. Понимая насколько сложен процесс работы с шерстью, ранние работы отличаются мягкостью форм. Традиционность проявилась в большей степени в закрытых «глухих» формах шапанов, с длинными рукавами, V-образным вырезом. Обязательным аксессуаром художница видит использование застежек қапсырма, выполненных в близких к традиционным техникам. Интересны разработанный художницей дизайн рисунков в виде тонких ручейков-косичек разной ширины, ниспадающих по всей длине шапана. Вплетенные в естественного белого цвета, девичьего (женского) шапана, темные полосы из смешанных в различные оттенки коричневатого-красного, черного цвета шерсти придают силуэту стройность, удлиняют форму. К тому же автор композиции придает

силуэту, стойкой воротником, новые лекала. Сбегающие по спине вертикальные линии удлиняют форму и придают ей конструктивное решение. С. Бапанова не останавливается на достигнутом, имея в арсенале многолетний опыт работы с шерстью, задается новыми идеями в создании коллекций. Постепенно получают ювелирную огранку формы и цветовые сочетания тонкие легкие шапаны-пальто, платья, безрукавки. Коллекция «Жаңғырту» («Возрождение» 2006 г.) в основе своей несет идею сочетания традиционных форм кроя с элементами абстрактных силуэтов, вырезами-прорезями в жилетках, митенках (перчатках без пальцев), в крое платьев-с вырезом-декольте. Такие образы, как малиново-красное и белое платье подобраны для смелых красавиц. Можно сказать, что данная коллекция овеяна ноткой романтики. Постепенно С. Бапанова отшлифовывает свое мастерство и выводит новую линию одежды, называя ее «Авангард» (2008 год). Данная серия отличается использованием естественного цвета белой шерсти с вкраплениями размытых «ala prima» цветных полосок. Силуэты миди и макси пальто довольно просты, приближены к трапециевидным формам. Отдельные из них, с узким и широким отложным воротом из шелковых тканей. Обязательным аксессуаром, в отличие от первых коллекций, стали деревянные пуговицы.

Живая красочность в коллекциях молодых дизайнеров говорит об эмоциональных переживаниях автора. В большинстве своем одежда, передает характер и качества самого создателя. Этнотематика стала перспективным направлением в казахской моде. В самых первых вариантах костюмов художники обыгрывали простейшие формы и пятна цветной шерсти. Абстрактные орнаментальные изыски, всполохи цветных линий, квадратов, точек постепенно превращались в композиции-картины. Они проявились в коллекциях одежды Аи Бапановой (Бапани). Молодой дизайнер-модельер, художник Ая Бапани со своими коллекциями триумфально шествуют по странам зарубежья. Самой главной находкой художницы видится умение изящно преподнести казахские традиции кроя, формы одежды, с орнаментальной вышивкой и цветовым пластом вековых изысков народных мастеров. В дизайнерской практике Аи Бапани нашли отражение формы и виды национальной одежды казахов, отличающиеся простыми формами кроя, но изысканными орнаментальными узорами. Отличительная особенность коллекций – решение в контрастных цветовых сочетаниях. Первые эксперименты Аи из коллекции войлочных одежд «Наследие» (2006-2010 гг.) очень решительны по цвету и формам. Юношеский максимализм играет не последнюю роль. Длинное шерстное платье в пол и шапан с длинными рукавами, решен в бело-черном цвете, естественных цветов овечьей шерсти. Белые модели или же можно назвать их черными с белым орнаментом, словно сшиты из цельного, монументального, традиционного *текемета*, поражающего своей яркой графичностью. Присущая казахским текеметам бинарность, очень точное попадание в цель традиций художниц. Ее коллекция «выбивается» из поисков новых подходов с материалом и конструкцией, осязаемой глазу и сердцу казахов, орнаментальностью. Монохромные шапаны из вкатанной шерсти без швов, некогда разработанные Сауле Бапановой, постепенно трансформировались в сочные цветовые, с включением шелковых тканей, изделия. Отдельные из них двусторонние, так же взяты принципы создания двусторонних казахских текеметов,

возможно не нарочито, но идея все же отсылает к старинным разработкам. Синяя глазурь «небесного» снаружи углублена сочной зеленью «травы» изнутри шапана. Художница словно отстаивает позиции художника-живописца, сидящего внутри нее. К тому же, россыпью вкрапленные разноцветные полоски шерсти говорят о ней, как о человеке в поиске философии в цвете одежды. Весь комплект из шелкового длинного серебристого платья, красного с оттенками фуксии камзола и сине-голубого с длинными рукавами шапана завершает маленькая в такт камзолу красная тубетейка. Маленькая шляпка дополняющая образ молодой девушки. Дизайнер не оставила в стороне эту главную, непреходящую деталь казахского костюма, а именно головной убор.

Вторая и третья коллекции с перерывами в два-три года фонтанируют изысканными орнаментальными вариациями и сочными, доведенными до наитончайших переходов колора комбинированными шерстяными и шелковыми платьями и вышитыми пиджаками. Первые скромные коллекции, с сочетанием одного-двух мотивов орнамента постепенно набирают силу в множественных узорах и цветах. Но основным фоном все же выступает казахская «ковровость», сочетание крапак-красного, коричневатого, присущего традиционным вышитым коврам. Разновекторность поисков Аи приводит ее к орнаменту именно казахских традиционных изделий из мягких тканей, настенных вышитых ковров *тұскиіз* и красочных шапанов из тонкой замши. Такой подход отличают молодую художницу от других дизайнеров, тем, что она ищет именно в традициях идею для современного дизайна. Большинство коллекции с вышитыми орнаментальными узорами на первых порах сохраняют исконность композиционного набора. А именно круг табақша – солнечный диск, внутри которого лучи-стебельки, множась на более мелкие, образуют единое степное поле в период цветения. Дизайнер, избирая силуэты для своих коллекций, с первых вариантов до коллекций с последних показов, по сути, не отходит от избранного направления, а именно типов и форм традиционной казахской одежды. Лишь удлиняя или укорачивая, где-то комбинируя разные ткани, выделяя таким образом «фактурность» главных моделей. В коллекции, представленной на Неделях моды в период 2014-16 годов, Ая Бапани сочетает укороченные по талии, вышитые пиджаки и камзолы с шелковыми платьями.

Органичное сочетание в предметах таких качеств, как функциональность, эстетичность, экологичность, мобильность, носкость, к которым стремились основоположники народного дизайна, выигрышно используются практиками современного прикладного искусства. История развития художественных ремесел в стране легли в основу принципов современного этнодизайна. В наши дни благодаря многолетней работе Союза ремесленников Казахстана во главе с идейным вдохновителем, художницей А. Беккуловой, по возрождению народных ремесел, активизировались многие талантливые художники, среди них и ювелиры, резчики по дереву и кости, мастера по выделыванию кожи и вышивальщицы, художники разных видов ремесел [7]. Имена Ж. Наушабаев, Л. Косова, Ф. Камалов, Ж. Турдыгулов, С. Баширов, Я. Ауелбеков, С. Кокенов, семейные династии – отец и сын Амангельды и Алмас Мукажановы, семья Беисбековых, Мухамеджан Зейнелхан с супругой Гульжай Кусман и дочерью

Ботагоз, братья Рыстан и Сейфулла Омирзак, Алмас Мустафаев, и многие другие известные и начинающие художники, используя древние традиции, в частности технику, форму, стали создавать индивидуальные узнаваемые изделия. Перечисленные мастера, многие из которых обладатели международного Знака качества ЮНЕСКО, известны своими новаторскими разработками, вместе с тем в их изделиях бок о бок идут и народные традиции.

Широко известные в республике и далеко за пределами нашей страны формы и техника западно-казахстанского стиля в ювелирном искусстве, характерные крупными и ясными пропорциями, с напаянными мелкими зернью, нашли свое воплощение в сувенирной продукции молодого мастера А. Мукажанова. Взяв за основу конструктивное решение казахской пуговицы *түйме*, большой шаровидной формы с декором, базирующимся на геометрическом орнаменте, он изготовил сувенирную продукцию – брелок. Отличительная особенность данного стиля теперь получила еще более широкое распространение. Сложная техника зерни в сочетании с филигранью, чернением, выигрышно выступает в данном сувенире. Дизайнерское чутье еще одного талантливой ювелира А. Мустафаева выдало несколько новых композиций, именно композиций, так как созданное в фигуративном ключе серебряное кольцо выдает в авторе художника тонко чувствующего пластику. Кольцо «Керуен» с напаянным на швензу фигуративным изображением верблюда с арбой на колесах, словно символизирует вечное степное кочевье. Узнаваем почерк, сложившийся стиль Мустафаева, выделяющегося среди ювелиров, поиском к скульптурным решениям.

С наибольшей полнотой искусство вышивки раскрыто в сувенирной продукции, предложенной Б. Зейнелхан. Созданные ею мини панно, стали авторской копией традиционных настенных ковров *түскиіз*, издревле являющиеся талисманами дома. Такой маркетинговый подход молодых художников говорит о возможности выхода казахского дизайна далеко за пределы страны. Поняв современные требования к изделиям прикладного искусства, отвечающих таким критериям оценки, как аутентичность, использование только природных материалов, но при этом бережное отношение к природе, региональные отличия, требования рынка, стоимость и другие, они смогли продвинуть и сами ступить в новую качественную фазу рыночных отношений.

В семье художника Зейнелхана Мухамеджана дана новая жизнь народной вышивки *бізкесте*, а также супругой Гульжай Кусман восстановлены традиционные виды тамбурной вышивки в распашной юбке – *белдемше*, предметах интерьера: настенных коврах, скатертях, покрывалах, подушках и других изделиях. Выразительность художественного языка проявилась в орнаментальных формах масштабных настенных ковров – круге, растительных мотивах, космогонических знаках, символизирующих богатство степного края с посылом благоденствия и процветания всему роду (семье). Несмотря на устойчивую каноничность расположения орнамента в композиции ковра и цвета, большая роль мастерицей отводится импровизации, варьированию цветовой гаммы, основным и дополнительным элементам орнамента. Поэтому практически каждая ее вышивка уникальна.

В начале сложного и неоднозначного пути в сфере развития этнодизайна,

стояли самые разные проблемы, некоторые из них на данный момент были решены, а именно восполнение пробела в знаниях и навыках о традициях, формах, изысках древних мастеров. Попытка привнести в современные изделия традиционные элементы из узоров, форм, технических приемов постепенно выстроились в изысканные отвечающие международным стандартам качества изделия. Казахский дизайн в искусстве решает вопросы связи прошлого и настоящего, модернизации и перевоплощения традиционных форм в «новый» стиль. Вопросы этнокультурной идентичности занимают на протяжении многих лет область практического развития дизайна. Среди старшего поколения художников сформировалось понимание важности передачи знаний и навыков для молодого подрастающего поколения. В свою очередь обучающиеся в профессиональных учебных заведениях и в частных мастерских молодежь осознанно работает в области народного дизайна, понимая, что родная культура, ее коммуникативная платформа и есть тот ключ к открытию новых возможностей творческой реализации. Отчасти решаются проблемы чрезмерного украшения, китчевости, не оставляющее пространство для цельного эстетического восприятия. Видится актуальным поиск золотой середины между исконным, утвердившимся традиционным и современным дизайном.

Актуальным в развитии этнодизайна видится процесс запечатления, сохранения истоков традиционного творчества, в силу «технического» информационного «засилья». Естественным процессом является и реализация творческих замыслов, экономический рост в частном сегменте, интерес к созданию эстетических предметов материальной культуры. Одним из важных стимулирующих факторов для развития дизайна в целом, на рубеже нового этапа социально-экономической модернизации страны, является вхождение Казахстана в число наиболее конкурентоспособных развитых стран мира. Этнодизайн с присущим многообразием творческих индивидуальностей, с развитым художественным вкусом и оригинальностью подходов, должен вывести казахское искусство в ранг профессионального качественного дизайна. Как показало время, в Казахстане дизайнеры будь то одежды, ювелирного искусства, используя природные материалы, разрабатывая новые формы (или сохраняя традиционные), пытаются отобразить, передать национальный колорит, не утративший своей эстетической ценности и красоты.

Список использованной литературы:

1. Шокпарұлы Д. Қазақтың қолөнері. – Алматы, Өнер. 2005. – 176 б.
2. Қазақстан сәндік өнері. Декоративное искусство Казахстана. XX век. – Алматы, 2002. – 400 с.
3. Зитта Султанбаева, Ася Нуриева. Арт Атмосфера Алма-Аты. Вчера, сегодня, завтра. – Алматы, ТОО «Service Press», 2016. – 400 с.
4. Генисаретский О.И. Культурно-психологическое измерение Евразии. // Евразийская перспектива. – М.: МФ «Культура и будущее России», 1994.
5. Бапанов. Алибай, Сауле, Агын, Ая. Каталог выставки. Авт.вст.ст. Б. Барманкулова. – Алматы: 2010.
6. Новая жизнь древних традиций. XXI век. Иллюстрированный альбом. – Алматы: ТОО «Apple print», 2010. – 290 с.

Актуализация «haute couture» в сценических костюмах**Кемельбаева А.К.***магистр искусствоведческих наук, преподаватель кафедры Сценография и декоративное искусство, КазНУИ
г. Нур-Султан, Казахстан*

Аннотация: Данная статья рассматривает инновационные методы моделирования и проектирования, которые используются ведущими дизайнерами, а также вопросы перспектив использования инновационных методов декорирования в сценическом костюме.

Ключевые слова: сценический костюм, инновационные технологий, коллаборация, дизайнеры

Аңдатпа: Осы мақалада жетекші сәнгерлер қолданатын инновациялық модельдеу және жобалау әдістері, сонымен қатар инновациялық безендіру әдістерін сахна костюмдерінде қолдану перспективалары қарастырылады.

Түйін сөздер: сахналық костюмдер, инновациялық технологиялар, ынтымақтастық, дизайнерлер

Abstract: This article considers innovative modeling and design methods that are used by leading designers, as well as the prospects for using innovative decoration methods in a stage costume.

Key words: stage costume, innovative technologies, collaboration, designers

Для каждой звезды существует лишь одно место, где выглядеть нужно лучше, чем на ковровой дорожке – это сцена. Эффектное и запоминающееся выступление – это не только отличное музыкальное исполнение, но и ряд других составляющих, одним из которых является костюм. В зависимости от того, насколько успешно он подобран, как он смотрится на исполнителе и сочетается с его песней, зритель буквально всего за несколько минут делает вывод: понравилась ему шоу или нет.

Именно поэтому концертным костюмам уделяется особое внимание, а к их созданию привлекаются известные дизайнеры. Коллаборации поп-звезд и известных дизайнеров уже не являются чем-то новым и удивительным. Такие синтезы взаимовыгодны – знаменитость получает наряды для нового тура, полностью соответствующие его стилю, а дизайнер популяризирует свой бренд среди поклонников артиста и не только.

Например, костюмы для нового тура Мадонны разработал Готье, а над нарядами Бейонсе трудились около 20 портных под руководством дизайнеров из Ralph & Russo. Кстати, в ателье Зуэйру Мурада над костюмами Лопес работало не меньше людей. «Это был необычный для меня опыт, – вспоминает модельер. – Я хотел создать такие костюмы, которые всех бы удивили. Чтобы люди ахнули, едва Дженнифер вышла на сцену» [1]. И Мураду это удалось. Например, комбинезон украшают 2000 кристаллов, пришитых вручную. Над синим кейпом, украшенным 10 000 перьев, портнихи трудились около 500 часов. Видимо, именно перья и кристаллы отняли львиную долю времени (над костюмами

работали целый месяц). А в феврале 2010 года, в рамках The Monster Ball Tour, для исполнения песни «So Happy I Could Die» Леди Гага вышла на сцену в наряде так называемом живом платье Hussein Chalayan x Haus of GaGa (рис.1). В начале выступления платье закрывало лицо Гаги, а затем части комплекта начали разъезжаться (дистанционное управление). К наряду крепился объемный головной убор и конструкция в виде крыльев стрекозы. Платье было выполнено из нержавеющей стали, нейлона и пластика. Для его изготовления потребовалось 6 недель. Гага в нем была похожа на нечто среднее между снежинкой и Снежной королевой. Платье «шевелилось» и повергало поклонников звезды в священный трепет. Только ленивый остался в стороне от шума, сопровождающего каждый сценический выход «королевы монстров».

Хуссейн Чалаян (Hussein Chalayan) не перестает удивлять своими инновационными работами. Он пытается уйти от привычного подхода к изготовлению одежды, используя современные технологии. Правда не для повышения комфорта, а для достижения футуристических визуальных эффектов. И пока конкурентов на этом рынке нет. Возможно потому, что выглядит такая одежда непривычно. Чалаян рассматривает моду, как поле для исследования и распространения «вау-эффекта». Его концепции раскрывают публике рты. Только он рассматривает одежду не как функциональный элемент гардероба и способ заработка денег. Его подход – философский – отражение последних идей в архитектуре, эргономике, антропологии в том, что носят его клиенты.



Рисунок 1. Леди Гага в «живом платье»

Лазерные платья

Творческие интересы Хуссейна Чалаяна лежат в будущем. И он демонстрирует их с каждой новой коллекцией. В стремлении приблизить его, дизайнер не просто использует футуристические формы или инновационные

материалы – Чалаян стремится объединить новейшие технические достижения и модные тенденции. Результат впечатляет – платья транслирующие видео всей своей поверхностью, одежда на микрочипах, по одному нажатию кнопки меняющая свой фасон, головные уборы с «исчезающими» полями. Новая коллекция в этом плане не разочаровывает. На этот раз дизайнер решил изменить сам формат презентации – вместо стандартного дефиле spring-summer 2008 была представлена видеоработа. Режиссура Hussein Chalayan & Nick Knight, музыка – Antony Hegarty (Antony & The Johnsons).

Коллекция READINGS исследует тему стремления человека к созданию «звезд» и «идолов», проводя параллели между поклонением богам и героям в разное время и в различных культурах, с адекватными по значению для современного человека идеализацией и возведением в ранг «икон» селебритиз. Несмотря на всю сложность и экспериментальный характер, техника для Чалаяна является в первую очередь новым средством выражения собственных идей. Так, кульминацией видео презентации стали лазерные платья. То, что на первый взгляд в них кажется чем-то вроде металлических пайеток, в темноте испускает потоки лазерных лучей, символизируя тем самым энергетику и притяжение «звезд». Инфракрасные лучи здесь – визуальная метафора связи «иконы» с ее почитателями, ореол недоступности.

Коллекция «One Hundred and Eleven» (весна-лето 2007). Дистанционно управляемые платья, которые, словно по мановению волшебной палочки, то дают усадку, то удлиняются, то укорачиваются, то выворачиваются наизнанку прямо на манекенщице. Перформанс просто ослепительный, высокие технологии и поэзия сливаются воедино. Чалаяну снова удалось раздвинуть границы инноваций.



Рисунок 2. Коллекция «One Hundred and Eleven» (весна-лето 2007)

Коллекция «Airborne» (осень-зима 2007). Более 15 600 светодиодов, меняющиеся изображения на тканях, отделанных кристаллами, одежда high-tech... Хусейн Чалаян становится мэтром новых технологий в текстиле. Художник исследует тему сопротивления природе и гармонии с ней.



Рисунок 3. Коллекция «Airborne» (осень-зима 2007)

Коллекция «Readings» (весна-лето 2008). «Readings» задается вопросом о понятиях стремительности и современности. Украшенная кристаллами Swarovski одежда оснащена подвижными лазерами, которые испускают красные лучи (рис.4).

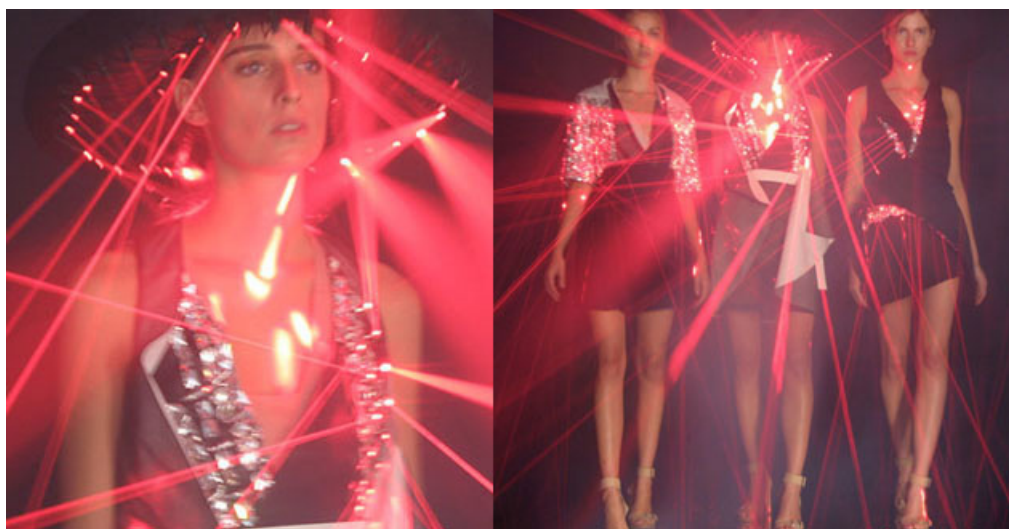


Рисунок 4. Коллекция «Readings» (весна-лето 2008).

Дизайн как динамичный фактор развития экономики, отражающий и вбирающий в себя все инновации, порой определяющий ее стратегию, направлен на перспективное развитие новых технологий, методов, приемов, стилей, концептуальных направлений в дизайне костюма. Большинство дизайнеров уделяют большое значение использованию инновационных технологий в своих проектах, с особой выразительностью это прослеживается в дизайне одежды. Постоянное развитие инновационных технологий побуждает дизайнеров создавать инновационные формы, применять новые методы при моделировании и проектировании коллекций, своевременно создавать новую продукцию,

пользующуюся наибольшим спросом. Инновационные методы моделирования и проектирования, нетрадиционные материалы: оптоволокно, силикон, полимеры, – и в целом удивительная фантазия дизайнеров предоставляют неограниченные стилистические возможности для широкой деятельности, вследствие чего активно используются ведущими дизайнерами: Хуссейн Чалаян, Сьюзан Ли, Мари Катранзой, Ирис Ван Херпен и т.д.

Будущее за смещением технологий – дизайнеры, художники, повара, парикмахеры будут сотрудничать с инженерами, разрабатывая новые полезные товары. К сожалению, крупные компании боятся внедрять что-то кардинально новое, считая риском. А после чужого положительного опыта – пожалуйста, но все быстро меняется, и скоро постоянная новация станет обязательным элементом бизнеса. Возможно, появятся целые отделы инноваций, вместе с маркетингом и финансами.

Развитие инновационных технологий опережает темп их внедрения в сферу проектирования и производства одежды, а также в сферу дизайна костюма. Снижение себестоимости световых элементов и расширение их производства способствуют развитию этого нового направления и увеличат количество высокохудожественной продукции в области инновационного сценического костюма. Актуализация «Haute Couture» необходима как лаборатория поиска новых идей в проектировании сценического костюма.

Список использованной литературы:

1. Мелая Т. Г. Инновационные технологии в современном дизайне костюма // Фундаментальные исследования. – 2015. № 2-18. – С. 3935-3939.
2. URL: <http://www.woman.ru/fashion/celebrities/article/81125/> © Woman.ru
3. URL: <http://styleinsider.com.ua/2015/06/odet-artista-stsenicheskie-kostyumy-ot-imenityh-dizajnerov>.

Роль национальных игр в этнокультурном воспитании

Иса З.Н.

магистрантка II курса кафедры Живопись и скульптура КазНУИ

Ижанов Б.И.

*к. пед. н., профессор кафедры Живопись и скульптура КазНУИ
г. Нур-Султан, Казахстан*

Аннотация: В статье делается обзор на проблематику сохранения национальной идентичности путем этнокультурного воспитания молодого поколения в контексте глобализации культурных ценностей. Также раскрывается важность этнокультурной педагогики и воспитания путем изучения духовной и материальной культуры. Приводятся примеры детских народных игр и состязаний и доказывается их важность в физическом и духовном воспитании. Отмечаются ученые и художники, в чьих работах была отражена данная тема. Делается акцент на актуальности сохранения национальных спортивных игр и их дальнейшего развития.

Ключевые слова: этнокультурное воспитание, этнопедагогика, национальные игры, глобализация, идентичность, художественная культура.

Аңдатпа: Мақалада мәдени құндылықтардың жаһандануы жағдайында жас ұрпақты этномәдени білім беру арқылы тәрбиелеу мен ұлттық бірегейлікті сақтау проблемаларына шолу жасалды. Рухани және материалдық мәдениетті зерттеу арқылы этномәдени педагогика мен тәрбиенің маңыздылығы ашылды. Балалардың ұлттық ойындары мен жарыстарына мысалдар келтіріліп, олардың дене және рухани тәрбиесіндегі маңыздылығы дәлелденді. Ұлттық спорттық ойындарды сақтаулы мен олардың әрі қарай дамуының маңыздылығына баса назар аударылады.

Кілт сөздер: этномәдени білім, этнопедагогика, ұлттық ойындар, жаһандану, тұлға, өнер мәдениеті.

Abstract: The article reviews the problems of preserving national identity through ethnocultural education of the young generation in the context of the globalization of cultural values. The importance of ethnocultural pedagogy and education through the study of spiritual and material culture is also revealed. Examples of children's folk games and competitions are given and their importance in physical and spiritual education is proved.

Key words: ethnocultural education, ethnopedagogy, national games, globalization, identity, art culture.

Процесс глобализации на сегодняшний день затронул почти все сферы человеческой деятельности, в том числе и культуру. При этом культурная глобализация имеет как и положительные, так и отрицательные стороны. Так, в процессе глобализации развивающиеся общества обогащаются в различных сферах жизнедеятельности (в торговле, в экономике и промышленности), но, с другой стороны, они зачастую теряют элементы своей национальной культуры, свою идентичность и чувство самостоятельности. Мы должны уметь с одной стороны

идти в ногу с мировым современным обществом, с другой взять из прошлого все ценное и уникальное, чтобы не потеряться в нынешнем глобализированном мире, не утратить своей национальной идентичности и не обособляться от своих духовных корней и культурного наследия. Ведь как писала искусствовед Райхан Ергалиева: «Исторический опыт каждой нации уникален. Трансформируясь в ткань художественной культуры, он становится общечеловеческим достоянием» [1].

Ни для кого не секрет, что рост и развитие страны во многом зависит от молодого поколения, поэтому сейчас очень важна концепция этнокультурного воспитания детей и молодежи. Существует множество определений данного понятия. По мнению М.Ю. Новицкой, этнокультура - это непрерывный процесс и целостная совокупность результатов познания людьми природы и общества (в том числе и художественными средствами), это способ миропонимания и самосознания народа, отраженный в духовных (нематериальных) и материальных ценностях, это коллективная форма народной исторической памяти. Здесь народ понимается как всесловная, духовно-нравственная общность многих поколений, устойчивость которой во времени и пространстве обеспечивается культурой [2]. Важно понимать, что чем глубже человек знаком со своей родной культурой, тем легче ему будет понять и принять культуру другого народа, а, следовательно, быть терпимее к иным культурным традициям. Большим шагом в развитии этой идеи в нашей стране является стратегическая программа «Рухани жаңғыру», одной из целей которой как раз и является сохранение народных традиций, обычаев, игр, обрядов и праздников. Все это подробно описано в статье елбасы Назарбаева Н. А. «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» и «Семь граней Великой степи», где он пишет: «История Казахстана также должна быть понята с высоты современной науки, а не по ее отдельным фрагментам. И это правильный подход, позволяющий понять свои истоки, да и всю национальную историю во всей глубине и сложности» [3].

Важнейшую роль в этнокультурном воспитании играют национальные игры и спорт. Народные праздники являются важнейшей частью культуры любого народа, своеобразным средоточием жизни. С древнейших времен ни одно народное празднество не проводится без спортивных игр и соревнований, состязаний жырау и жыршы, испытаний на гибкость ума и ловкость рук. Национальные игры во все времена имели большое общественное значение для народов Казахстана. Все они возникли в древности и в своем развитии прошли ряд постепенно изменявшихся форм, которые соответствовали отношениям внутри сложившегося общества и хозяйственной деятельности рода. В этом контексте интеллектуальные и спортивные игры для детей являются важной базой в формировании личности и физическом воспитании будущего поколения. В условиях частой борьбы за независимость и суровой кочевой жизни у казахского народа сложилась самобытная система физического воспитания. В базе ее лежали национальные виды спорта и подвижные игры. Состязательный характер способствовал развитию у молодёжи силы, ловкости и выносливости, воспитанию храбрости, мужества и остальных свойств, необходимых кочевнику-шаруа и войну-сарбазу. Военно-спортивные игры выполняли широкую, универсальную функцию, связанную, как с походным бытом - обучая набегам, войнам, столкновениям, так

и с чисто хозяйственной деятельностью народа. Яркими примерами таких игр являются скачки, курес, жамбы ату, аударыспак, кокпар и другие.

Народные игры и состязания тюрков, которые являются «Великими наследиями кочевников», способны стать одной из реальных основ возрождения и развития современной национально-ориентированной педагогической системы физического воспитания, опирающейся на подлинно народные традиции и опыт. Значение культурного наследия и воспитания подрастающего поколения отмечали многие педагоги-исследователи: А. Кунанбаев, Ы. Алтынсарин, С.А. Узакбаева, М.Х. Балтабаев, М.Т. Таникеев, К.Ж. Кожаметова, Т.Ш. Куанышев и многие другие. Первым, кто высоко оценил воспитательно-развивающее значение казахских народных игр, высказал ценные педагогические мысли и систематизировал большое количество национальных спортивных игр был этнограф А.А. Диваев [4]. Он писал о стимулирующей роли игр, которые оставляют в памяти детей яркие впечатления и формируют понимание окружающей действительности в познавательном процесс. До сих пор имеет научную ценность его труд «Этнографические материалы», опубликованные в 1891–1915 годах. Важно отметить, что все описываемые им игры казахских детей А.А. Диваев разделил на три группы согласно возраста: 1) от 1 до 7 лет – нарасыда (младенцы); 2) от 7 до 15 лет – болбала (юноши); 3) от 15 до 30 лет – джигит (молодые люди). В народных играх тесно связаны слово, мелодия и действие.

Тематику детских сюжетных национальных игр составляют знаменательные эпизоды великих батыров, различные явления окружающей среды, особенности природы, повадки диких и домашних животных. Поэтому такие игры как «Жаяу көкпар», «Қара сиыр», «Түйілген орамал» и другие имеют огромное значение для формирования познавательных интересов, умения получать и усваивать новые знания и навыки. Например, игра «Түйілген орамал» отличается своеобразием роли детей, которые в нее играют. Целью этой игры является развитие ловкости рук, быстроты реакции, внимательности. Все участники игры становятся в один круг. Начинает игру водящий, находясь в круге он должен бросить полотенце любому из игроков и тут же бросится его поймать. Получив полотенце, игрок должен постараться быстро передать его другому игроку так, чтобы полотенце не оказалось в руках водящего, таким образом они перебрасывают полотенце друг другу, пока кто-нибудь его не упустил и не станет водящим. Водящий, поймавший полотенце, имеет право сам поставить любого на свое место. Когда игра заканчивается, выбирают лучших игроков, которые ни разу не упустили полотенце. Примеров таких детских игр множество. Естественным процессом является то, что все эти игры послужили интересной темой для прикладного и изобразительного творчества. Немало художников уже XX и XXI веков брали за основу своих композиций народные игры и праздники. В 2015 году в честь 70-ти летнего юбилея ЮНЕСКО в Государственном музее искусств им. А. Кастеева состоялось открытие выставки «Национальные игры – наследие народа» [5]. Тематика выставки напрямую связана с таким нормативным инструментом ЮНЕСКО, как Конвенция об охране нематериального культурного наследия, которая была принята Генеральной конференцией ЮНЕСКО в октябре 2003 г. и ратифицирована Казахстаном в конце 2011 г. Конвенция 2003 г. призвана обеспечить уважение к

нематериальному культурному наследию и привлечь внимание к его значимости. Конвенция обязывает государства принимать необходимые меры для обеспечения охраны нематериального культурного наследия, и поощряет сотрудничество на региональном и международном уровнях. По словам г-на Юрия Пешкова, специалиста по вопросам культуры Кластерного бюро ЮНЕСКО в Алматы, открывшего выставку, национальные игры, как и любой другой элемент нематериального культурного наследия, представляют обычаи, формы выражения, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, которые признаются и передаются из поколения в поколения сообществами, группами и индивидами.

На выставке были представлены работы выдающихся мастеров живописи и графического искусства Казахстана. Раскрывая эту тему, каждый художник стремится передать сильное эмоциональное состояние героев, накал переживаемых ими страстей, чувство искреннего сопереживания участникам состязаний. Живописные полотна «Бэйге», «Қыз қуу» (рис. 1) и «Көкпар» (рис. 3) К. Тельжанова, «Игра» (рис. 2) и «Көкпар» Е. Тулепбаева, «Джигиты» К. Шаяхметова и др. В буквальном смысле захватывают дух своим спортивным азартом и ощущением экстрима. Картина К. Тельжанова «Қыз қуу» полна жизненной энергии и радости, она мажорна и красочна. В свою очередь в его картине «Көкпар» мы чувствуем всю мощь и энергию этой игры и невероятный национальный дух, который надвигается прямо на зрителя в человеческих образах. Картина Е. Толепбая «Игра» мы видим жаркий летний день и детей, собравшихся поиграть, написанных в присущей ему абстрактной манере. Стоит отметить, что в 2015 году ЮНЕСКО рассматривается возможность включения в список нематериального культурного наследия казахской конной игры көкпар. Будучи исконно народными – көкпар и бэйге по сей день пользуются большой популярностью в нашей стране. Сейчас проводится немало фестивалей национальных видов спорта в странах тюркского мира. Хочется отметить, что в 2016 году в Турции впервые был проведен Фестиваль тюркских национальных видов спорта, объединившее представителей всех братских народов [6]. Их основной целью является популяризация этого направления среди молодежи. Так же они обучают всех желающих верховой езде, стрельбе из лука и азам борьбы.

Ассоциация национальных видов спорта Республики Казахстан единственная организация, которая занимается развитием традиционных видов спорта, организацией республиканских, международных соревнований по традиционным видам спорта. Развитие национальных игр в республике Казахстан началось в 1991 г. С 1996 г. отечественные спортсмены участвовали в различных всемирных национальных играх, фестивалях и занимали призовые места. По инициативе Ассоциации национальных видов спорта Республики Казахстан с 2013 г. в Казахстане проводятся международные соревнования по национальным видам спорта [7]. Ассоциация национальных видов спорта Республики Казахстан с 2018 года является членом Всемирной конференции этноспорта (Турция).

Ежегодно проводятся множество турниров районного, областного, республиканского и международного масштабов, но, к сожалению большинство из нас все равно имеют лишь небольшое представление о важности этих мероприятий в

этнокультурном воспитании будущего поколения. Поэтому одной из задач искусства, в том числе изобразительного, является освещение данной области в художественном творчестве. Этнокультурное воспитание очень важно в подвижной концепции физически и духовно богатого человека.



Рисунок 1



Рисунок 2



Рисунок 3

Список использованной литературы:

1. Ергалиева Р. А. Феномен степи в живописи. – Алматы: Арда, 2008. –120 с.
2. Этнокультурное воспитание дошкольников и младших школьников в театральной деятельности // <http://www.dslib.net> URL: <http://www.dslib.net/obw-pedagogika/jetnokulturnoe-voospitanie-doshkolnikov-i-mladshih-shkolnikov-v-teatralnoj.html> (дата обращения: 23.10.2019).
3. Статья Главы государства «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания»// <http://www.akorda.kz> URL: http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya (дата обращения: 07.02.2019).
4. Казахские национальные игры как средство умственного развития детей младшего школьного возраста // <https://articlekz.com> URL: <https://articlekz.com/article/5852> (дата обращения: 24.10.2019).
5. Национальные игры – нематериальное наследие народа. Выставка мастеров живописи и графического искусства Казахстана/© ЮНЕСКО Алматы // <http://ru.unesco.kz> URL: <http://ru.unesco.kz/national-games-intangible-heritage-of-the-people-exhibition-of-the-painters-and-graphic> (дата обращения: 24.10.2019).
6. Фестиваль тюркских национальных видов спорта начался в Турции // <https://24.kz> URL: <https://24.kz/ru/news/sport/item/130619-v-turtsii-nachalsya> (дата обращения: 24.10.2019).