



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РК  
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ



РЕСПУБЛИКАНСКАЯ СТУДЕНЧЕСКАЯ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ  
КОНФЕРЕНЦИЯ,  
*посвященная 30-летию  
Независимости Республики Казахстан*

**«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА,  
АКТУАЛЬНЫЕ  
ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ:  
ВЗГЛЯД МОЛОДЫХ»**

**Министерство культуры и спорта РК  
Казахский национальный университет искусств**

Республиканская студенческая научно-практическая конференция, посвященная  
30-летию Независимости Республики Казахстан

**«Искусство и культура, актуальные проблемы современности:  
ВЗГЛЯД МОЛОДЫХ»**

**г. Нур-Султан - 2021**

**Цель конференции:** поддержка и развитие научной мысли, повышение активности и творческих инициатив молодежи в научных изысканиях.

- Секция «Музыкальное искусство»;
- Секция «Музыкальное образование».
- Секция «Культурология и арт -менеджмент»;
- Секция «Изобразительное искусство и дизайн»;
- Секция «Кино и театр»;

19 апреля 2021 года

## СЕКЦИЯ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

### **Второй авангард в музыке композиторов Казахстана с философской точки зрения**

*Мукашбекова Мадина*

*ст. III курса специальность «Музыковедение» КазНУИ*

*научный руководитель: Кузбакова Г. Ж. кандидат искусствоведения*

*Авангард (образовано от французского словосочетания: avant-garde передовой отряд, впереди идущий).* Авангард – это компонент культуры, ориентированный на новаторство и характеризующийся отрицанием былого. Авангард, как направление в музыке композиторов Казахстана, отражает становление музыкальной культуры XIX-XX вв. Зародившись в Европе, авангард в философском осмыслении несет в себе предельно противоречивое значение [1]. В нем сосуществовала непримиримая борьба двух феноменов:

1. Осознанный ярко-экспериментальный характер (Шумы, скрипы, тишина);
2. Традиционные ценности культуры (выбор инструментов).

В постоянном взаимодействии и взаимовлияниях течения и направления, как диалектический материализм в учениях Гегеля. В философии Гегеля в диалектическим противоречием понимается наличие в объекте противоположных, взаимоисключающих сторон, свойств, моментов, тенденций, которые, в то же время, предполагают друг друга и в составе данного объекта существуют лишь во взаимной связи, в единстве. [5]Обезумевшее стремление к созданию принципиально нового в формах, приемах и средствах музыкальной выразительности а отсюда и часто декларативный и скандальный характер композиций представителями авангардной музыки. Центральными фигурами раннего этапа в развитии курсов были молодые композиторы-авангардисты Пьер Булез, Бруно Мадерна, Карлхайнц Штокхаузен, Луиджи Ноно, Лучано Берно, Анри Пуссёр. Постепенно доминирование этого круга авторов стало вызывать недовольство у слушателей и администрации курсов, и с 1970 года начался процесс расширения диапазона представляемых на курсах эстетик. Среди участников, проводивших свои семинары, были также Маурисио Кагель, Брайан Фернихоу, Вольфганг Рим, Милтон Бэббитт и другие композиторы. [3]В целом авангард можно назвать опровергателем старого более классического, и творца нового более «космического». Данный процесс зародился в XIX в. с появлением символизма, импрессионизма, постимпрессионизма, модерна и активно продолжился во всех основных направлениях и движениях искусства 1-й пол. XX в.

Основные направления авангарда в музыке – экспрессионизм, додекафония, алеаторика в музыке, конкретная музыка. Стилиевые направления, условно разделив

на периоды истории музыки Казахстана по классификации У. Р. Джумаковой представлены в *таблице 1* [1].

Наследуя эстетике первого авангарда новаций эстетики второго пришлось на начала века, представители второго авангарда в музыке, рассматривают концепцию художественной эволюции сквозь призму феномена звука [2]. В следствии чего установкой становятся поиски нового, инновационного, техническо-звукового материала, реализуемые в звуковой инженерии. Остро стоит проблема соотношений техники и выразительности музыки, художественного результата и эстетической ценности. Композиторы Казахстана вошедшие в ряды второй волны авангардизма в музыке рубежа XX-XXI вв. Санжар Байтереков (1987), Айгерим Сеилову (1987), Анар Мусрепова и Рахат-Би Абдысагина (1999). Подробнее мы остановимся на личности Раха-Би Абдысагина. (*Рисунок 1*)

<i>Годы</i>	<i>Характеристика</i>
1920-1940	Эклектика
1940-1970	Национальный стиль
1970-2000	Индивидуализация стиля

*Таблица 1.*



*Рисунок 1. Рахат-Би Абдысагин*

Современный Казахстанский композитор, пианист и педагог Рахат-Би Абдысагин – один из виднейших представителей нового времени композиторской школы Московской консерватории. Родился 2-го февраля 1999 года в семье происходящей из села Ушарал, Таласский район Жамбылской области. Первый вдохновитель и учитель, критик и родной по крови человек – это отец Рахат-Би Абдысагина Кожамкулов Толеген Абдысагиевич, сам будучи музыкально одаренным, позволил и помог сыну найти себя сначала, как пианиста, а затем и композитора. Многочисленные мастер-классы ведущих зарубежных композиторов

рубежа XX-XXI-х веков, повлияли на формирование мировоззрения и становление композитора-симфониста. К 2008-2010 годам относятся первые композиторские сочинения пьесы и этюды для детей. В 2012 году Рахат-Би учится в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Музыка Рахат-Би, как произведения современности имеют специфически-слаженную форму. В XXI веке композиторы отходят от конкретизации формы будь то трехчастная форма, сонатная форма, сонатно-симфоническое *allegro* речь идет о правилах построения внутреннего состава композиций, то есть музыкального языка о принципах изложения музыкальной мысли у которой были свои области и грани [3]. Хотя мы и можем разглядеть явную внешнюю форму произведений Рахат-Би Абдысагина как например «Концерт для виолончели с оркестром» двухчастная форма, но сам Рахат-Би отзывался следующим образом «...двухчастная форма только потому, что концерт состоит из двух частей. Я не говорю о двухчастности разделов. К примеру, когда я писал свою магистерскую диссертацию, я сделал там анализ произведения Санжара Байтерекова «Хабл», где приводил пример фаз. То есть для меня есть не разделы произведения, а фазы. Это мое понимание значения музыкальной формы».

Рахат-Би проводил мастер классы в Казахском национальном университете искусств на тему «Новейшие композиторские техники и технологии современной музыки», тем самым просвещая подрастающее поколение юных композиторов, на которых подробно рассказал о техниках музыкального языка, о наиболее ключевых вехах развития этого искусства, и о том, что в целом современная музыка отражает ключевые элементы развития нашего сознания. На лекциях Рахат-Би в качестве примеров приводил свои произведения, говоря о методах оркестровки. Музыка Рахат-Би Абдысагина регулярно звучит в известных концертных залах Европы и в ряде стран Азии и Америки. Ее исполняют известные солисты, камерные ансамбли и симфонические оркестры. Мировые премьеры его произведений состоялись во Франции, Англии, Австрии, России и Казахстане. Выступает с сольными и авторскими концертами. Зарубежные критики назвали Рахат-Би «настоящим казахским чудом, виртуозным пианистом с необыкновенной силой в руках и амбициями в характере». Он удостоился чести играть на личном рояле П. И. Чайковского в его рабочем кабинете в г. Клине, Россия.

Музыка, как проявление сущности композитора-Создателя. В современной музыке XXI века особенно ярко выражается абстрактность и возвышенность Творца. Сборник партитур «10 прикосновений к звучащему космосу» Рахат-Би Абдысагина, сочетает в себе и сложность технических извлечений и сложность ментального отношения

произведений, что собственно мы и называем – *искусством*. Композиторы XX-XXI вв. проявляют окружающую действительность через призму нового времени, взглядов и соответственно выражают свои мысли через на уровне времени композиционных техник [7].

Таким образом возникшие в период так называемого авангарда XX-XXI века противопоставления современного искусства и национального колорита свидетельствуют о новом течении времени. Внутренние черты кризиса состояли в том, что стадийные формы взаимодействия национальных и европейских традиций в творческом процессе и стиле образования показали определенную исчерпанность основной идеи творчества, объединявшей казахскую композиторскую школу XX века [4].

Список использованной литературы:

1. Адорно Т. Избранное. Социология музыки. – М.: –1998.
2. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. – М.: 2001.
2. <https://iphlib.ru/greenstone3/library>.
3. Абдысагин Рахат-Би «Божественный путь. – Алматы: 2017 – 224с.
4. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Дис. по ВАК РФ.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: 1976.
6. Кон Ю. А. Шёнберг и «критика языка» // Музыкальная академия. 1994. № 1. – С. 113-117.

## **Балетное искусство Казахстана: вопросы становления театра «Астана Балет»**

*Кутиева Асем*

*студентка 4 курса кафедры «Музыковедение и композиция» КазНУИ  
научный руководитель: Кузбакова Г. Ж. к. и. доцент КазНУИ*

Современное балетное искусство Казахстана в настоящее время развивается интенсивно. Созданные танцевальные коллективы, хореографические учреждения наряду с сохранением национальных отечественных традиций, расширяют новые тенденции театрального, танцевального, музыкального искусства. Профессиональное балетное искусство в Казахстане появилось в начале 1930-х годов. Вопросы истории становления и развития балетного искусства в Казахстане исследованы балетоведом Л. П. Сарыновой. В 1933 году на базе музыкальной студии был основан Казахский музыкальный театр. В 1934 году в Алма-Ате был открыт Казахский театр оперы и балета имени Абая, а в 1935 году было организовано балетное отделение в театре. На развитие национального балетного искусства повлияла работа популярного балетмейстера и воспитателя А. А. Александрова, который организовал балетные отделения в танцевальных учебных заведениях. В 1936 году была поставлена опера Брусиловского совместно с балетмейстером А. Александровым, где появились пластичные и выразительные танцы «Таттимбет», «Кииз басу». В 1937 году были поставлены балеты «Коппелия» Л. Делиба (балетмейстер Ю. П. Ковалев), «Лебединое озеро» П. И. Чайковского (балетмейстер Л. А. Жуков). В 1937-40 годах были поставлены первые казахские национальные балеты «Калкаман и «Веспа» И. Н. Надирова (балетмейстер А. И. Чекрыгин), «Мамыр» В. В. Великанова (балетмейстер Л. А. Жуков) [1].

В 1941-1945 годах в город Алма-Ата были эвакуированы многие деятели искусства СССР. Ставятся балеты «Лауренсия» А. Крейна, «Жизель» А. Адана, «Лебединое озеро» П. И. Чайковского (1943). В начале 1950-х годов балетмейстером М. Ф. Моисеевым были поставлены балеты «Камбар – Назым» В. В. Великанова, «Красный мак» Р. М. Глиэра. В середине 1950-х гг. балетмейстер Д. Т. Абиров осуществил постановку балетов «Юность» М. И. Чулаки (1952), «Медный всадник» Р.М. Глиэра (1955), «Шурале» Ф. З. Яруллина (1956), «Берег счастья» А. Э. Спадавекия (1953). Становятся известными имена танцоров: З. Райбаева, А. Асылмуратова, С. Кущербаевой, А. Жалилова, С. Толусановой [1].

В 1960-х гг. балетмейстером З. Райбаевым поставлены балет «Легенда о белой птице» Г. А. Жубановой (совместно с балетмейстером Д. Абировым), а также первый уйгурский спектакль «Чин-Томур» К. Кужамьярова. В труппу вливаются молодые артисты и танцоры балета С. Банов, З. Кастеева, Р. Байсеитова и другие. В 1960-х годах возникают новые коллективы как Государственный ансамбль танца



«Молодой балет Алма-Аты» (ныне Государственный академический театр танца Республики Казахстан под рук. Б. Г. Аюханова), Государственные ансамбли народного танца «Гульдер», «Салтанат», «Алтынай». В 1970-х годах ставятся балеты «Алия» М. Сагатова (балетмейстер Ж. К. Байдаралим), «Аксак кулан» А. Е. Серкебаева (балетмейстер М. К. Тулеубаев). В 1980-1890-х годах были поставлены авангардные балеты «Фрески» Т. Мынбаева (балетмейстер З. Райбаев), «Брат мой, Маугли» А. Серкебаева. В стиле неоклассицизма и модерн-балета – постановки сестер Габбасовых. В 1991-2000 годах появляются талантливые балетмейстеры и педагоги: Д. Адамова, Г. Саитова, Д. Фадеева-Накыпова, сестры Габбасовы, А. Исмаилов, Л. Ким, А. Гаити. Получает широкое развитие жанр современного танца. Союз хореографов, созданный в 1995 году Д. Накыповым, становится учредителем балетных фестивалей «Приз Галины Улановой», «Приз традиций». Стали известны имена молодых артистов казахского балета: Г. Туткибаевой, Л. Альпиевой, Б. Смагулова, Г. Усиной, С. Каукова, Д. Сушкова, А. Акылбекова С. Кокшиновой, и многие другие [2].

Таким образом, на становление профессионального балетного искусства в Казахстане повлияло приглашение советских балетмейстеров, которые работали с артистами и танцорами Казахстана, развивая искусство балета в нашей стране. Со временем начали появляться балетные постановки и казахстанских балетмейстеров на национальные темы.

### **Театр «Астана Балет»: события, факты, имена.**

В 2012 году по инициативе Первого Президента Республики Казахстан Нурсултана Назарбаева был основан театр «Астана Балет». В июле 2013 года состоялось первое выступление на сцене театра, где публика сразу же приняла театр и полюбила его. На сегодняшний день коллектив имеет много поклонников не только в нашей стране, но и за рубежом [3]. Оригинальный разно жанровый репертуар «Астана Балет» постоянно дополняется шедеврами отечественной и мировой классики, интересными и оригинальными хореографическими постановками. За короткий срок коллектив театра сумел покорить не только казахстанских, но и иностранных гостей. Артисты театра выступили на самых известных площадках в Москве и Санкт-Петербурге (Россия), Пекине и Шанхае (Китай), Париже (Франция), Вене (Австрия), Сеуле (Корея), Будапеште (Венгрия), Баку (Азербайджан), Нью-Йорке (США), Токио (Япония), Варшаве (Польша), Минске (Беларусь), Брюсселе (Бельгия), Милане (Италия), Монте-Карло (Монако) и за короткий период завоевал признание публики [3]. В списке оригинальных и уникальных постановок театра – классические образцы казахского национального танца: «Қос алқа» и «Ата-толғау» балетмейстера Заурбека Райбаева; миниатюры, показывающие красочную палитру танцев народов всего мира: китайский танец «Таойао» Надежды Калининой, «Малазийский танец» Галии Исмаиловой, турецкий танец Армана Нурмахаматулы. Танцевальные миниатюры современных казахстанских балетмейстеров хореографов: «Семь красавиц» «Казахский вальс»,

Гульжан Туткибаевой, «Арулар» «Ак-кыз», Айгуль Тати, «Куанамын» Анны Цой, «Аккулар» «Скифские фрески». Заслуженные деятели Казахстана Айгуль Тати, Алила Алишева и Асель Исабаева первыми приступили к работе в театре. Тати и Исабаева стали авторами нескольких танцевальных миниатюр. Их учителем является первая профессиональная танцовщица Республики Казахстан *Шара Жиенкулова*. Именно она – создатель особенного национального казахского танца. По ее пути следуют балетмейстеры, хореографы и преподаватели театра «Астана Балет» [3]. Подводя итог вышесказанному, следует отметить, что современный балет получил широкое распространение и в Казахстане. Различные элементы классического балета гармонично сочетаются с новыми танцевальными движениями, что дает свободу вариаций и комбинаций, а это придает хореографии особую выразительность [6]. Примером являются балеты приглашенного хореографа из Бразилии Рикардо Амаранте – «Гая», «Она», «Молчаливые голоса», «Прикосновении иллюзии». И в этом плане репертуар театра «Астана Балет» стал созвучен мировым художественным явлением. Театр ориентирован на стандарты высокого искусства [3].

В целях реализации Послания Главы государства народу Казахстана от 3 марта 2017 года «Казахстан на пути ускоренной экономической, социальной и политической модернизации» Правительство Республики Казахстан постановило утвердить программу развития сферы культуры. Реализация Программы способствует обеспечению доступа всех слоев населения к произведениям отечественной и мировой культуры, которое позволяет сохранять и знать историко-культурное наследие и поддержать высокий престиж культуры Казахстана за рубежом. В связи с дефицитом творческих лидеров, управленческих кадров нового типа, в ведущие театры и киностудии Казахстана приглашаются ведущие режиссеры, музыканты, арт-менеджеры, сценографы, дирижеры, балетмейстеры из стран ближнего и дальнего зарубежья [5].

Рикардо Амаранте – приглашенный бразильский балетмейстер «Астана Балет». Он является призером Французской Ассоциации танца за постановку балета «Love Fear Loss». С 2015 года хореограф сотрудничает с Театром «Астана Балет». Р. Амаранте родился 10 марта 1980 года в Бразилии. Он окончил национальную балетную школу в Англии. Балетмейстер работал в популярных театрах Европы: Молодой балет Фландрии, Парижская опера. Танцевал главные партии в классическом репертуаре: «Щелкунчик», «Жизель», «Ромео и Джульетта», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», а также в балетах Уильяма Форсайта, Кристофера Д'амбуаза, Иржи Килиана, Ханса Ван Манена. Работал с балетными труппами Высшей школы Палукка в Дрездене, Королевской балетной школы Антверпена, Нью-Йорк Сити балет и другие. Для сцены Королевского балета Фландрии Р.Амаранте создал ряд значительных произведений, в том числе «Sonho Angelical», «A Fuego Lento» «Aquarela», «Lune' air», «Train of Thoughts», «Love Fear Loss», «Quatro por quatro», «Experiencing the Divine», «Rondo

Capriccioso» и «A Soulful Touch». Постановки балетмейстера были представлены на ведущих сценах Америки, Европы и Азии [4]. Для коллектива «Астана Балет» Р. Амаранте поставил одноактные балеты «Gaia» на музыку бразильского композитора Хекеля Тавареса (1896-1969), «A Fuego Lento», музыкальной основой для которого послужило инструментальные произведения Л. Шифрина, А. Пьяцоллы, К. Гарделя, С. Косуги, «Love Fear Loss», импульсом для которого явилось творчество великой французской певицы Эдит Пиаф. Наконец, балет «Прикосновение иллюзии» поставлен на музыку Второго Фортепианного концерта С. В. Рахманинова. Все балеты бразильского хореографа-постановщика по своей образно-художественной сфере, эстетико-философскому, а также жанровому наполнению разнообразны. При этом характерным качеством, общим для указанных балетных постановок, является обращение балетмейстера к уже существующим и широко известным произведениям. В данном факте очевидно просматривается, на наш взгляд, общемировая тенденция искусства и литературы, находящаяся в русле интертекстуальности, характерной для культуры эпохи постмодернизма.

Таким образом, в Казахстане наряду с классическим танцем в балетном искусстве на сцене театра «Астана Балет» ставятся и постановки, презентующими современную хореографию. В театре «Астана Балет» уникальный и разножанровый репертуар, который постоянно пополняется шедеврами мировой и отечественной классики, оригинальными хореографическими постановками. За девять лет работы артисты театра сделали своего рода казахстанский артистический бренд «Астана Балет» узнаваемым в мире. По своей стилистике балетные спектакли театра «Астана Балет» представляют три основных стилистических направления – народную хореографию, классический балет и современный танец, общую характеристику которого отражает термин *модерн*, который в современном искусстве хореографии в свою очередь носит более дифференцированный характер.

Список использованной литературы:

1. Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. – Астана: 2001. – 144 с.
2. Сарынова Л П. Балетное искусство Казахстана. – Алма-Ата: 1976. – 176 с. 3. Астана Балет – <https://astanaballet.com/>.
3. Рикардо Амаранте. – <https://www.ricardoamarante.com>.
4. Казахстан на пути ускоренной экономической, социальной и политической модернизации» – <http://adilet.zan.kz/rus/docs/P050001161>.
5. Современный балет. – <https://s30513627090.mirtesen.ru/blog/43329383128/VidyivaletaSovremennaya-horeografiy>

## **Сонатная форма в хоровой музыке. На примере хора «Развалину башни, жилище орла...» С. И. Танеева**

*Дукетбаева Гульшат*

*ст. III курса специальность «Хоровое дирижирование» КазНУИ*

*научный руководитель: **Кряжевских О.О.***

Сонатная форма, наряду с простой двух- и трехчастной формой, сложной трехчастной формой, а также рондо, вариациями и другими формами входит в состав классических музыкальных форм [4]. По данным Т. Г. Тер-Мартirosяна [3], зарождение сонатной формы относится к концу XVII – началу XVIII века. Наиболее отчетливо ее черты проявились в фортепианных произведениях Д. Скарлатти (1685-1757). Более полное выражение они нашли в творчестве Ф.Э.Баха (1714-1788). Окончательно сонатная форма установилась в классическом стиле – в сочинениях Гайдна, Моцарта и Бетховена. В дальнейшем она получила широкое развитие в творчестве композиторов-романтиков - Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Брамса, также Брукнера, Малера. Сохранив основные закономерности, сонатная форма у композиторов XIX - XX веков обогатилась новыми существенными чертами. Таким образом, исторически сонатная форма подразделяется на старинную, барочную, предклассическую, классико-романтическую сонатную форму, ...[2]. В сонатной форме чаще всего пишутся первые части сонатно-симфонических циклов, симфоний, квартетов, квинтетов, концертов и оперные увертюры, т.е. сонатная форма по своему происхождению и основному применению относится к инструментальным формам.

В теории музыки сонатной формой называется такая репризная форма, в первой части которой содержится последовательность двух тем в разных тональностях, а в репризе эти темы повторяются в ином соотношении, чаще всего тонально сближаются [1]. Основные разделы сонатной формы – это экспозиция, разработка и реприза. Каждая часть сонатной формы имеет свою структуру. Экспозиция строится на противопоставлении двух партий: первая – главная (Г. П.), вторая – побочная (П. П). Главная партия, в свою очередь, состоит из основной и связующей части, побочная – из основной и заключительной части. Иногда главная партия имеет вступительную часть, а побочная – вводную. Главная партия традиционно излагается в основной тональности, а побочная партия обязательно в другой тональности (в мажоре в доминантовой, в миноре в параллельной). В разработке тематический материал подвергается дальнейшему развитию, как правило, является напряженным разделом формы. Для неё характерна тональная неустойчивость (модуляционность). Разработка обычно состоит из трёх разделов: вступительного, основного и переходного, подготавливающего репризу. В наиболее простом виде реприза сонатной формы предполагает повторение экспозиции, точнее главной и побочной партий. В большинстве случаев она имеет

изменения, такие как: сокращение или расширение главной партии, приобретение разработочного характера, также проведение главной партии не в основной тональности. Основное изменение побочной партии в репризе сводится к ее тональному подчинению главной партии, встречаются зеркальная реприза (в которой главная и побочная партии меняются местами), и неполная реприза, в которой пропущена главная партия. Возможный раздел сонатной формы – кода. В коде закрепляется тональность, снимаются контрасты, звучат основные темы.

В вокальной музыке, и в частности в хоровой, сонатная форма применяется довольно редко и претерпевает значительные изменения. «В сущности, в вокальных сонатах обычно применяется лишь основной принцип сонатной формы: сопоставление двух различных музыкальных образов (главной и побочной партий) в экспозиции и приведение их к тональному единству в репризе. Наличие этого принципа позволяет определить форму как сонатную». Среди хоровых сочинений, имеющих признаки сонатной формы можно выделить следующие: А. Т. речанинов «Осень», Ц. А. Кюи «Уснуло все», Н. А. Римский-Корсаков «Месяц плывет», а также ряд хоров С. И. Танеева – «Тишина», «Звезды», «Звуки прибоя», «Призраки», «Посмотри, какая мгла» и «Развалину башни».

Хор «Развалину башни, жилище орла» входит в один из признанных шедевров С. И. Танеева – цикл «Двенадцать хоров» на стихи Я. Полонского» (ор. 27, 1909 г.). Цикл состоит из 3-х тетрадей:

*Первая тетрадь* (четырёхголосные хоры):

1. На могиле
2. Вечер
3. Развалину башни, жилище орла...
4. Посмотри, какая мгла...

*Вторая тетрадь* (пятиголосные хоры):

5. На корабле
6. Молитва
7. Из вечности музыка вдруг раздалась
8. Прометей

*Третья тетрадь* (шести-восьмиголосные хоры):

9. Увидал из-за тучи утёс
10. Звёзды
11. По горам две хмурых тучи
12. Дни, когда над сонным морем...

Третий номер цикла, как и остальные хоры, написан на стихотворение Я.Полонского, датированное 1845 г.

Развалину башни, жилище орла,  
Седая скала высоко подняла,  
И вся наклонилась над бездной морской,  
Как старец под ношей ему дорогой.

И долго та башня уныло глядит  
 В глухое ущелье, где ветер свистит;  
 И слушает башня, и слышится ей  
 Веселое ржанье и топот коней.  
 И смотрит седая скала в глубину,  
 Где ветер качает и гонит волну,  
 И видит: в обманчивом блеске волны  
 Шумят и мелькают трофеи войны.

Стихотворение драматическое по своему содержанию. Главным «героем» его является башня, а точнее – развалина башни. Не случайно, мы употребляем термин «главный герой», так как башня, благодаря такому приему, как использование глаголов, характерных для описания действий человека, воспринимается нами как живая – например, «башня уныло глядит», «слушает башня», «слышится ей», или «смотрит седая скала» и т.д. В основе сюжета – конфликт между тем что есть, между настоящим (скала у берега моря, на которой возвышается разваленная башня) и сказочной мечтой (веселое ржанье и топот коней). В тексте нет прямого указания на мечту, поэтому, на наш взгляд, возможна и другая трактовка содержания – с одной стороны одинокая старость, а с другой – воспоминания о веселой, беззаботной молодости.

Контраст образов, заложенных в стихотворении очень органично нашел свое претворение в сонатной форме, используемой С. И. Танеевым в этом хоре. Произведение имеет «традиционную» для сонатной формы структуру – экспозицию, разработку и репризу. Причем интересно, что из 12 стихотворных строк, 7 первых строк составляют главную партию и одна – побочную. В репризе повторены первые две строки стихотворения.

Часть	Темп	Музыкальный материал	Такты	Литературный текст
Экспозиция	Adagio ma non troppo	Г.П.	1-24	Развалину башни, жилище орла, Седая скала высоко подняла, И вся наклонилась над бездной морской, Как старец под ношей ему дорогой. И долго та башня уныло глядит В глухое ущелье, где ветер свистит; И слушает башня, и слышится ей
	Allegro vivace	П.П.	25-41	Веселое ржанье и топот коней.
Разработка	Largo	Г.П. (нач.р.)	42-44	И смотрит седая скала в глубину,
	Tempo I	Г.П.	45-53	И смотрит седая скала в глубину, Где ветер качает и гонит волну,
	Allegro vivace	П.П.	54-69	И видит: в обманчивом блеске волны Шумят и мелькают трофеи войны.
			70-83	И видит: в обманчивом блеске волны

				Шумят и мелькают трофеи войны.
Реприза	Tempo I	Г.П.	84-94	Развалину башни, жилище орла, Седая скала высоко подняла.

Главная партия достаточно яркая. По своей структуре она трехчастная - начало и конец построены на одном музыкальном материале, но в разных тональностях, а середина - контрастна.

#### Пример №1

Как мы видим, в этой теме есть постепенное увеличение динамики, количества голосов, тесситурный подъем, сочетание «строгих» дуольных и «взволнованных» триольных ритмов, а также сочетание «жалостливых» секундовых интонаций и стремительных скачков. Основная тональность Es-dur.

Побочная партия, напротив, очень жизнерадостна. Этому способствует и очень быстрый темп, и переменный метр (6/8, 9/8), баркарольный ритм на стаккато и, конечно, сам тематизм, основанный на секундовых, терцовых и квартовых ходах. В отличие от главной партии, где голоса выстраиваются в аккордовую фактуру, в побочной партии такого равноправия голосов нет - имитации и подголоски лежат в основе этой партии. Основная тональность - F-dur.

## Пример №2

Разработка построена на развитии Г.П., которая звучит в тональности f-moll и П.П., которая звучит в тональности C-dur...

Заложенное в главной партии сочетание дуольных и триольных ритмов в разработке преобразуется в одновременное звучание, образуя тем самым полиритмию. Главная партия в этом разделе разрабатывается полифонически, и уже сразу изменяется достаточно существенно, в отличие от побочной, которая, в начале просто меняет тональность, а вот уже непосредственно перед репризой в ней используется длительное обыгрывание доминанты основной тональности, создающее напряженное ожидание нового раздела формы – репризы.

Реприза хора, по сравнению с первыми двумя частями очень небольшая, так как состоит только из однократного повторения начала главной партии, с закреплением основной тональности c-moll.

Таким образом, в заключении нашей работы можно сделать вывод, что сонатная форма, столь характерная для инструментальной музыки, органично претворена в этом хоре, и связано это, прежде всего, с теми образными контрастами, которые есть в стихотворной форме, именно они предопределили использование этой формы и характерного для нее развития музыкального материала.

Список использованной литературы:

1. Дмитриевская К. Анализ хоровых произведений. – М.: 1965.
2. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII—XX веков. –М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.
3. Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1979. – 362с.
- 3.Тюлин Ю.Н. Музыкальная форма. - М.: «Музыка», 1974. - 359 с.
4. Холопова В. Формы музыкальных произведений: – СПб.:2001. – 496 с.



## Психология музыкального мышления: цветной слух Микалоюса Чюрлениса

*Рахимжанова Лейла*

*ст. III курса специальность «Музыковедение», КазНУИ*

*научный руковод.: Кузбакова Г. Ж. кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ*

Способность воспринимать и переживать музыку посредством т. н. «цветного слуха» стала привлекать к себе внимание исследователей, начиная с конца XIX – начала XX века. Как известно, восприятием музыки в различных цветах обладали такие композиторы как Николай Римский-Корсаков (1844-1908), Александр Скрябин (1872-1915), Борис Асафьев (1884-1949), Микалоюс Чюрленис (1875-1911), Оливье Мессиан (1908-1992). Тем не менее, феноменальный дар музыкантов – способность видеть музыку в цвете в творчестве композиторов, остается мало исследованным. В этой связи вызывает интерес явление цветного слуха, в частности, в контексте музыкального мышления его обладателей.

Цветное слышание музыки, а точнее *хроместезия*, относится к явлению более широкого порядка – *синестезии*. Обратимся к определению *синестезии* как психологического феномена, данного психологом исследователем А. В. Сидоровым-Дорсой [8]. *Синестезия* (от др.-греч. συναίσθησις <σύν «вместе» + αἴσθησις «ощущение») – слияние чувств – это «особый способ чувственного переживания при восприятии некоторых понятий (например, дней недели, месяцев), имен, названий, символов (букв, звуков речи, нотных знаков), упорядоченных человеком явлений действительности (музыки, блюд), собственных состояний (эмоций, боли) и других подобных групп явлений («категорий»)» [8]. Проблемой синестезии занимались многие ученые, среди которых – Р. Арнхейм [1], И. Л. Ванечкина, Б.М. Галеев [2], В. А. Екимовский [3], М. Л. Зайцева [4], К. Л. Мелик-Пашаева [7]. В. В. Ястребцев [11], Т. В. Цареградская [9], американский исследователь – Дж. Симнер [12].

Помимо А. Скрябина и Н. Римского-Корсакова, цветной слух которых в определенной степени изучен, интересным представляется рассмотрение синестезии на примере творчества литовского композитора М. Чюрлениса. Приведем краткую характеристику творчества композитора. Он работал в таких жанрах, как симфоническая поэма, кантата для хора и оркестра, сонаты, струнный квартет, также хоровые произведения. Кроме того, композитор проявлял себя в сфере литературы, поэзии и публицистики. Деятельность М. Чюрлениса как художника связана и с созданием им свыше трех сотен картин. Этот факт примечателен тем, что в живописных и музыкальных сочинениях композитора прослеживается параллелизм: так, симфоническая поэма «Море» является дополнением цикла картин «Соната моря», симфоническая поэма «В лесу» – картиной «Музыка леса». Фортепианная пьеса «Осень» создавалась М. Чюрленисом параллельно со стихотворной поэмой «Соната», которая посвящена

осени. Особенно выделяется «музыкальная живопись» Чюрлениса в циклах сонат – «Соната солнца» и «Соната звезд».

Из биографических сведений также известно, что у композитора появилась тяга к живописи во время пребывания в Варшаве. Его привлекали красота и гармония природы. Согласно внутренним ощущениям М. Чюрлениса, музыка не в состоянии передать все оттенки цветов, которые он видел в различных природных явлениях. Тем не менее, художник осознавал, что рисунок не может полностью заменить музыку. В этой связи Чюрленис посчитал необходимым найти грань, где музыка и живопись должны соединиться в единое целое. По словам композитора, красота должна обогатиться за счет ее передачи несколькими средствами. Приведем высказывание Л. Шаповникова и Ф. Розинера, изучавших творчество композитора: «Эта уверенность росла в глубинах его существа – там, где звучало беспредельное пространство свободы, где радужно светились нездешние миры, без красоты которых он не мыслил себе ни своей музыки, ни своего художества» [10]. Сведения о цветном слухе М. Чюрлениса излагаются в статье Н. П. Коляденко и С. Н. Лосевой «Проявление синестетичности музыкальной одаренности в творчестве М. Чюрлениса» [5]. Авторы рассматривают тесное взаимодействие слуховых и визуальных представлений М. Чюрлениса в синестетичности. Его цветной слух выступает как основа музыкального и живописного начал творчества. М. Чюрленис в этом отношении проявил себя не только как одаренный музыкант в плане синопсии, но и как художник. Личность Чюрлениса сформировалась вследствие приобретения богатого музыкального опыта, овладения живописью, изучения философии [5, с.101]. Синестетичность, как объединение разноплановых ощущений обусловила у композитора возникновение целостного художественного восприятия мира. Будучи композитором и художником в одном лице, М. Чюрленис осуществил этот синтез во внутреннем художественном мире. Н. П. Коляденко и С. Н. Лосевой устанавливается параллелизм в музыке и живописи, который выражается в полифоническом мышлении композитора, соответствии композиционного целого, и языковых средств воплощения образного содержания. Параллелизм изобразительного и музыкального искусств нашел отражение, к примеру, в живописном цикле «Соната моря» (см. Пример 1. М. Чюрленис «Соната Моря, I часть «Аллегро», Рис. 1. Чюрленис. «Соната моря» I часть «Аллегро») [5, с.101].

**МОРЕ**  
Цикл пейзажей

ЯЧ оп. 28, №№ 1—3  
ВЛ № 317

I

**Moderato**

Пример 1. М. Чюрленис «Соната Моря» I часть «Аллегро» и одноименная картина

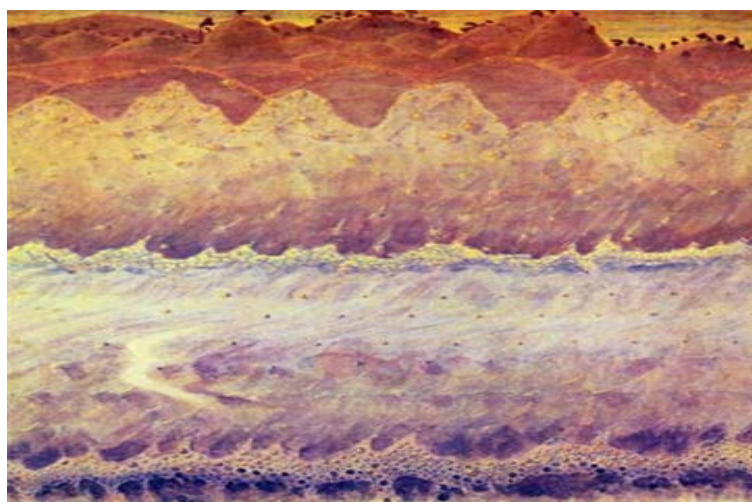


Рисунок 1. Чюрленис. «Соната моря» I часть «Аллегро»

Интересно строение цикла «Соната моря», охватывающего три полотна: «Аллегро», «Анданте», «Финал». По словам авторов, восприятие живописных полотен Чюрлениса наиболее ярко и эффективно проявляется с помощью результата воздействия музыки на изобразительное искусство понятия «звучание картины» [5, с.102]. Такой подход находит отражение и в создании «гештальтов звучания картины», основанных на взаимодействии визуальных и акустических образов и учитывающих их звуковые параметры. Рассмотрим в данной связи понятие «гештальт». «Гештальт» – от нем. *gestalt* означает «форма», «структура», «конфигурация». Данный термин применяется в психологии, ввел его впервые философ К. Эренфельс в 1890 году в связи с исследованием формы произведений. Впоследствии получила широкое распространение в науке т.н. гештальт -

психология. Ее разработчиками и последователями явились М. Вертгеймер, К. Коффка, В. Келер [6].

Одним из выдающихся теоретиков психофизиологии как визуального, так и звукового восприятия был *Герман Гельмгольц*. Ориентируясь на психофизиологию зрения, он выявил гипотезу, что каждому рецептору принадлежит одно ощущение. Из особенностей чувственного восприятия Г. Гельмгольц выделяет то, что человек видит тот или иной объект в поле зрения таким образом, каким видел бы их при обычных условиях: оно акцентирует внимание на ощущения с целью познания внешних объектов, и отходит от деталей чувственных ощущений, незначительных для восприятия внешних объектов. В чувственном восприятии все факторы могут быть устранены и обращены в свою противоположность при помощи очевидных фактов опыта, что не является ощущением. Г. Гельмгольц особенно выделяет понятие перцептивного образа, как фигуры в перцептивном пространстве. В отличие от ощущений, которым соответствуют свойства, согласно теории, *Г. Гельмгольца*, признаки внешних воздействий, в восприятии воспроизводится объективная целостная и связность явления, где в качестве анализатора и центра осей координат выступает человеческое тело, а для восприятий присущая проекция образов во внешнее пространство. В образ восприятия проникают сенсорные данные, которые получены от рецепторов во взаимосвязи с активностью человека, его перцептивными действиями. Это в значительной мере имеет более субъективный характер, но проекция во внешнее пространство приводит к формированию иллюзии, заключающейся в том, что свойства таких действий воспринимаются с точки зрения свойства самого объекта. Он дифференцирует первичный образ, регулирующийся физиологическими механизмами; образ-представление, связанный с познаниями человека о мире в целом и перцептивный представляет собой слияние первичного образа и образа представления – впечатления и реминисценция. Если ощущения рассредоточены в пространстве, центром координатных осей которого служит тело человека, то восприятию в первую очередь свойственна отнесенность к объективному пространству, вынесенность, проецированность образов вовне. Но возможность изучения восприятия как своего рода психического феномена субъект получает лишь при его способности разграничивать субъективные и объективные составляющие образа [6].

Для гештальт – психологии характерен целостный подход к восприятию, где целое служит первичным феноменом, тогда, как отдельные свойства проявляются по мере приобретения аналитического дифференцированного восприятия, и в этой связи подобный подход близок к области музыковедения, опирающийся на восприятие музыкального сочинения как целостного объекта [6].

Учитывая теорию Г. Гельмгольца, возвращаясь к произведению М. Чюрлениса, следует указать, что в визуальном гештальте звучания рассматриваемой части настроение сменяется – осуществляется переход от

светлой, радостной динамической линии, как главная составляющая в первой части, к плавной, широкой линии, более мрачным тонам спокойного медленного темпа, и певучих мелодий. В «Финале» композитор передает надвигающееся стихийное бедствие, огромные волны. В конфигурации звучания изображенные на картине волны ассоциируются со строением музыкальной фактуры: сдержанность низких басовых звуков и стремящаяся к кульминации мелодия составляют пласты музыкальных линий [5, с.102].

Итак, учитывая вышеизложенное, следует считать, что цветной слух М. Чюрлениса основывается на соединении музыкального искусства с живописным творчеством, обусловившим тесную взаимосвязь визуального и слухового начал. Творческая личность М. Чюрлениса способствовала претворению синтеза искусства и мысли, объединяя музыку, живопись, философию и поэзию. Фантастические образы, воплощенные в «Сонате моря», продемонстрировали необычное звучание линий красок и форм. Психологизм картин показал, что такие полотна М. Чюрленис создавал не только как художник, но и композитор.

Список использованной литературы:

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: 1974. – 386 с.
2. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. Цветной слух в творчестве Римского-Корсакова – Казань: 2003. – С.182-195.
3. Екимовский В.А. Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество. – М.: 1987. – 301 с.
4. Зайцева М. Л. Синестезийность как системное свойство художественного сознания: дисс. д. искусствоведения. – Саратов: 2014. – 335 с.
4. Коляденко Н.П., Лосева С.Н. Проявление синестетичности музыкальной одаренности в творчестве М. Чюрлениса – <https://cyberleninka.ru/>.
5. Лаврова С.В. Пространство звука и понятие «гештальта» в новой музыке – <https://cyberleninka.ru/>.
6. Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессиаана. – М.: 1987. – 207 с.
7. Сидоров-Дорсо А.В. Синестезия – что это? – <http://synaesthesia.ru>.
8. Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве О. Мессиаана. – М.: 2002. – 374 с.
9. Шаповников Л., Розинер Ф. Смотрящий в высоту (М.Чюрленис) [Электронный ресурс] – <https://nowimir.ru/>.
10. Ястребцев В.В. О цветном звукосозерцании Н.А.Римского-Корсакова. – //Русская музыкальная газета. – М.: 1908. – №39 - 40. – С. 842-844.
11. Simner, J. (2012). Defining synaesthesia. *British Journal of Psychology*, 103(1).

## СЕКЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ»

### Заманауи музыка сабағын ұйымдастыру ерекшеліктері

*Сулейменова Махаббат*

*«Музыкалық білім» мамандығының IV курс студенті, ҚазҰОУ.*

*ғылыми жетекшісі: музыкалық білім магистрі, аға оқытушы Щерботаева Н. Д.*

Қазіргі таңда білім берудің маңызды міндеті болып – өсіп келе жатқан адамның жеке шығармашылық мүмкіндіктері мен потенциалының көрінуіне жағдай жасау табылады. Сонымен қатар заманауи музыка сабағы оқушының музыкалық мәдениетін қалыптастырумен қатар оның ойлау қабілетінің дамуына, танымдық қызығушылықтың артуына, үйлесімді дамуына, дүниетанымдық көзқарасын қалыптастыруға, әлемнің тұтас бейнесін түсінуге, оқушының көркемдік шығармашылық потенциалын ашуға, шығармашылық тұрғыдан өзін өзі көрсетуге жағдай жасайды. Әдістемелік, технологиялық тұрғыдан сауатты құрастырылып өткізілген заманауи музыка сабағы дамып келе жатқан тұлғаның әлеметтенуіне, инмәдениеттенуіне, коммуникативтік қабілетінің дамуына ықпалын тигізеді.

МББС (Мемлекеттік білім беру стандарты) сәйкес заманауи музыка сабағына қойылатын негізгі талаптар:

- тұлғалық бағытталған, жеке сипаты;
- басымдық оқушылардың өзіндік жұмысына беріледі;
- практикалық, іс-әрекеттік тәсілді жүзеге асыру;
- оқушының тұлғалық, коммуникативтік, реттеуші және танымдық қабілеттерін дамытуға бағытталуы;
- мұғалім мен оқушылар арасындағы авторитарлық стилді қарым-қатынастан жаңа білім мен дағдыларды игеруде мұғалім көмекші болатын қарым қатынасқа көшу [1].

Сонымен қатар МББС бойынша заманауи мектептегі музыкалық білім берудің өзекті міндеттері:

- балалардың санасын, музыкалық ойлауын дамыту;
- білім алушылардың эмоциялық саласын дамыту;
- әр түрлі іс-әрекеттерді игерумен байланысты тұлғаның белсенді жағын дамыту.

Қазіргі заманғы музыкалық білім берудің өзекті мәселелері:

- әр түрлі өнер түрлерінің өзара әрекеттесуі негізінде оқытуда кешенді тәсілдерді қолдану;
- жаңа білім беру технологияларын енгізу;
- жұмыстың инновациялық түрлерін қолдану;
- қазіргі заманғы музыкалық тәрбиеәдістерін қолдану;
- көркемдік дидактика принциптерін қолдану[1].

Ресей ғалымдары Б. С. Рачина, Т. А. Зятямина М. В. Кларинөз зерттеулерінде заманауи музыка сабағы құрылымын үш құрамдас бөліктен тұрады деп сипаттайды:

- ұйымдастырушылық - сабақтың сыртқы элементтерін: құрылымы мен түрін түсіну:

- мазмұнды – сабақтың ақпараттық материалдар кешені: әдебиет көздері, музыкалықшығармалар, репродукциялар, ноталық мәтіндер;

- әдістемелік - сабақтың мақсаты мен міндеттерін анықтау және оларға жетудің әдіс-тәсілдерді сипаттайды[8;4;6].

Отандық және шетел әдістемелік әдебиеттерді талдау нәтижесінде біз заманауи музыка сабағының келесі типтерін анықтадық:*аралас сабақ, жаға материалды игеру сабағы, білімді бекіту сабағы, оқушылардың білімін бақылау және бағалау сабағы*[2;3;5;6].

Әр сабақ түрін сипаттап өтсек:

- аралас сабақ сабақтың барлық 6 элементтерін (кезеңдерін) қамтиды.

Бұл практикада сабақтың ең көп таралған түрі.Сабақ элементтерінің (кезеңдерінің) саны әр түрлі болуы мүмкін. Мұндай сабақта сабақтың құрылымдық элементтері (кезеңдері) арасында кешенді өзара әрекеттесу жүреді. (үй жұмысын талдау және бекіту, жаңа материалды зерттеу т. б.);

- жаңа материалды үйрену сабағы әр түрлі болуы мүмкін: дәріс, материалды оқушылардың белсенді қатысуымен игеру, эвристикалық ізденісжәне т.б.);

- білімді бекіту, жүйелеу және білік мен дағдыларды қалыптастыру сабағы. Мұғалім ағымдық қайталауды бір тақырып немесе бірнеше тақырып аясында жоспарлайды. Мысалы тест немесе викторина;

- оқушылардың білімін бақылау және бағалау сабағы: бақылау сабағы немесе өзіндік жұмыс сабағы, зертханалық жұмыс немесе семинар; сынақ сабағы болуы мүмкін. Сабақтың бұндай түрін біріктірілген сабақ деп те атайды, өйткені кез-келген тестті орындау кезінде оқушылар бұрын алған білімдерін қолданады, жинақтайды және жүйелейді, дағдылары мен біліктіліктерін дамытады.

Қазақстан зерттеушілері К. Г. Гаркуша, С. А. Одинцова «Урок музыки в начальной школе: традиции и инновации» мақаласында музыка сабағында оқушылардың оқу іс-әрекетін ұйымдастырудың үш формасын сипаттап өткен [5]:

- жеке жұмыс- әр оқушының оқу мүмкіндіктеріне сәйкес таңдалған тапсырманы орындаудағы оқушылардың өзіндік оқу әрекеті (карточкалармен жұмыс, оқулықпен жұмыс; кестені толтыру; синквейн жазу, музыка туралы эссе жазу). Авторлардың пікірі бойынша жеке жұмыстың кемшілігі-оқушылардың тәуелсіздігін тәрбиелеуге ықпал етумен қатар бұндай жұмыс түрі олардың өзара қарым-қатынасын шектейді;

- топтық - бірдей немесе сараланған тапсырмасы бар оқу мақсаттарын шешу үшін топтармен жұмыс (білім деңгейі әртүрлі 3-6 оқушыдан құрылады). Авторлардың пікірі бойынша топтық форма оқу материалын игерудің тиімділігіне ықпал етеді,

топ ішіндегі оқушылардың қарым-қатынасына жағымды әсер етеді, бастамашылық, қызығушылық, әдептілік сияқты жеке қасиеттерді дамытады;

- фронталдық - әңгімелесу, талқылау, салыстыру және т.б. оқу жұмыс түрлерін ұйымдастыру. Бұндай жұмысты ұйымдастыру барысында мұғалім сыныптың жұмысын ұйымдастыра білу, барлық оқушыларды шыдамдылықпен тыңдау, олардың жауаптарын әдепті түрде түзету қажет.

Жоғарыда сипатталған заманауи музыка сабағының мәселелері, міндеттері мен түрлеріне сәйкес қазіргі таңда музыкалық білім беру педагогикасында келесі әдістер қолданылады:

- көрнекі және ауызша әдіс: түсіндіру – иллюстрациялық әдіс-дыбыстауды, ән айтуды, тыңдауды және т. б. Көрсету;
- практикалықәдіс; - репродуктивтіәдіс – жаттығулар, жаттау, қайталаужәнет .б. (мен әнайттым – қайтала);
- іздеу (эвристикалық) әдісі – мұғалімнің көмегімен оқушылардыңөздеріорындайтынпроблемалықтапсырмалар;
- проблемалықбілім беру әдісі – оқушылар проблемамен белсендіжұмысiстейдi, мұғалім презентация кезінде ойлау логикасының үлгісін береді, оқушы үлгіні қабылдайды және игереді;
- зерттеушілік әдіс - оқушылардыңдербес, шығармашылық, ізденушілікқызметін ұйымдастыру;
- талдаужәнеөзін-өзіталдау әдісі.

Музыкалық білім әдістемесі бойынша әдебиеттерде заманауи музыка сабағындағы келесі іс-әрекет түрлері сипатталады:*орындаушылық*(жеке, вокалдық ансамбльмен, хормен ән орындау, аспапта ойнау, пластикалық интонация, музыкалық-ырғақтық іс-әрекет, вокалдық, аспаптық, ырғақтық, палстикалық импровизация); *музыка тыңдау*(музыкалық шығарманы талдау, оның сипаты мен мінезін анықтау, эмоциялық сөздік жүргізу, эпитет, метафора, салыстыру жүргізу); *музыка туралы ой талқылау*(ұнаған музыкалық шығармалар бойынша көркемдік импровизациялық өлең жолдарын шығару, сурет салу); *музыкалық – дидактикалық ойындар*(дамытатын, үйрететін, шығармашылық, рольдік ойындар); *дәрістер, әңгімелер, кіріспе сөз, музыка туралы оқу; музыка туралы видеолар көру; музыкалық-есту диктанты* (аспатың тембрі бойынша атауын табу, композиторді стилі бойынша атау және т.б.) [2;3].

Сонымен заманауи дидактиканың жетістіктеріне сүйене отыра, қазіргі заманғы музыка сабағы мектепте музыкалық-педагогикалық процесті ұйымдастырудың бір түрі деп қорытынды жасауға болады. Заманауи музыка сабағы барысында мұғалім нақты белгіленген уақыт ішінде оқушылардың (сыныптың) тұрақты тобының ұжымдық танымдық, музыкалық және басқа да іс-әрекеттерін әрқайсысының ерекшеліктерін ескере отырып, барлық оқушылардың "Музыка" пәнінің негіздерін игеруіне қолайлы жағдай туғызатын жұмыс түрлерін, құралдары мен әдістерін қолдана отырып басқаруы тиіс. Сонымен қатар



оқушылардың танымдық қабілеттері мен рухани күштерін тәрбиелеп, дамытып, заманауи қоғамның талабына сай өсіп келе жатқан тұлғаны қалыптастырып, дамытады

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Жалпы орта білім берудің мемлекеттік жалпыға міндетті стандарты (2020.05.05. берілген өзгерістер мен толықтырулармен), Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрінің 2018 жылғы 31 қазандағы № 604 бұйрығына 4-қосымша ([https://online.zakon.kz/Document/?doc\\_id=38444433#pos=6;-106](https://online.zakon.kz/Document/?doc_id=38444433#pos=6;-106))
2. Абдулин Э. Б., Николаева Е. В. Методика музыкального образования. – М.: 2006. – 336 с.
3. Алиев Ю. Б. Настольная книга школьного учителя музыки. – М.: 2002. – 336 с.
4. Затымина Т. А. Современный урок музыки: методика конструирования, сценарии проведения, тестовый контроль. – М.: 2007. – 170 с.
5. Гаркуша К. Г., Одинцова С. А. «Урок музыки в начальной школе: традиции и инновации». – [https:// articlekz.com/article/19409](https://articlekz.com/article/19409).
6. Кларин М. В. Инновации в мировой педагогике: обучение на основе исследования, игры и дискуссии (анализ зарубежного опыта). – Рига: 1995. – 176 с.
7. Кларин М. В. Вызовы освоения инновационных образовательных практик. // Образование и общество. – № 2017. № 4. – С. 39-45.
8. Рачина Б. С. Технология и методика обучения музыке в общеобразовательной школе. – СПб.: 2007. – 544 с.
9. Рачина Б. С. Педагогическая практика: подготовка педагога-музыканта: учебно-методическое. – СПб.: 2009. – 262 с.

## **Анализ современных тенденций информатизации в музыкальном образовании**

**Өмірзақ Қымбат**

*ст. IV курса специальность «Музыкальное образование» КазНУИ*

*научный руководитель: Маймакова Л. К. кандидат педагогических наук, доцент КазНУИ*

Компьютер за короткое время образовал мощный новый культурный слой. Он быстро превратился из инструмента, выполняющего только компьютерную работу, в универсальный инструмент для интеллектуальной работы. Компьютерные технологии быстро внедряются в новые сферы человеческой деятельности, в том числе и в образование.

Музыка и информационные технологии – это очень молодое и динамично развивающееся полевое образование. Оно находится на пересечении технологий и искусства и представляет собой постоянное совершенствование человеческих средств для творчества, обучения и исследования. История компьютеризированного образования началась в 50-е годы, когда в Соединенных Штатах появились первые системы машинного обучения. В то время компьютер не обладал достаточными графическими и аудио возможностями вывода информации. Поэтому обучение проходило преимущественно в вербальной форме. Примером тому могут служить две программы по теории музыки, разработанные В.Р. Хуллфиш в государственном университете г. Буффало, штат Нью-Йорк [8]. Процесс автоматизации обучения музыке проходил и в России, правда, на другой технической базе и в меньших масштабах. Для этого использовались обучающие программы, первые образцы которых были разработаны и сконструированы П.В. Лобановым в 1963 г. [5]. Для реализации тех идеи автоматизации для обучения в Государственном музыкальном педагогическом институте им. Гнесиных открылся автоматизированный класс музыкального обучения и создано много программ по разным дисциплинам.

И в США, и в других странах внедрение новых технических средств обучения проходило исключительно в рамках концепции программированного обучения. Поэтому разработанная Р. Х. Зариповым в 1965 г. программа-экзаменатор, проверяющая правильность решения задачи по гармонии, стала важной вехой в открытии новых возможностей применения компьютера в обучении музыке. Позднее автор признал, что «использовать ее в учебном процессе было невозможно, поскольку в то время на ЭВМ (электронно вычислительные машины) отсутствовали средства ввода и вывода, естественные и привычные для музыкантов», и она была лишь «прототипом обучающей системы». Вместе с тем работа над этой программой поставила ряд важных и принципиальных вопросов. Это проблемы моделирования музыкальных процессов, формализации знаний, оценки художественных произведений, восприятия эстетической информации [4]. К концу 60-х г. появляется возможность оснащать компьютерную систему

интерфейсом, позволяющим подключать к ней музыкальный синтезатор и работать со звуком. Это способствовало активизации производства программного продукта, предназначенного специально для обучения музыке, и появлению новых мощных образовательных центров, занимающихся исследованием проблем внедрения компьютерных технологий в практику музыкального образования в школе. Так, в крупных югославских университетах, в Белграде, Любляне и Загребе, с 1968 г. стали открываться центры, где были задействованы большие технологические ресурсы для разработки и исследования обучающих компьютерных технологий в области музыкального образования. В Иллинойском университете на основе АОС PLATO Г. Д. Петере занимался разработкой программ для обучения исполнительским навыкам, а Р. В. Пласек – для развития чувства ритма. В Пенсильванском государственном университете Р. Е. Радоси создал систему автоматизированного тестирования музыкальных навыков. С 1972 г. в университете Миннесоты начала проводить исследования Д. Гросс. Она разработала ряд программ тренировочного характера, включающих в себя упражнения по курсу элементарной теории музыки по развитию ритмического слуха, на определение гармонической последовательности и на написание музыкального диктанта. В 1973 г. группа ученых Стенфордского университета (В. Е. Кан, Р. Н. Киллам, П. В. Лортон) приступила к проведению экспериментов по внедрению компьютера в обучении музыке, касавшихся главным образом формирования и развития слуховых навыков. Эксперименты по ее практическому применению проводились Ф.Т. Хофстеттером, исследовавшим как отдельные стороны развития музыкального слуха- распознавание на слух ритмических рисунков, интервалов, отдельных аккордов и гармонических последовательностей, – так и формирование слуховых навыков в целом. Кроме того, он изучал влияние компьютерных обучающих игр на повышение эффективности обучения [9,10,11,12,13].

В начале, 80-х г. многие исследователи сочли необходимым подвести некоторые итоги своей многолетней работы, что фактически свидетельствует о переходе на новый уровень понимания проблемы компьютеризации музыкального образования. Большинство из многочисленных проведенных к этому времени экспериментов подтвердило эффективность новой обучающей технологии и дало положительный ответ на вопрос о целесообразности использования компьютера в обучении музыке. В связи с этим произошло изменение приоритетов в дальнейших исследованиях. Если раньше в центре внимания находились технические возможности компьютерной системы и дидактические факторы почти не учитывались при разработке программного продукта, то теперь компьютерное обучение начинает рассматриваться как педагогическая технология. Так, Дж. Арвейлер дает несколько общих практических советов относительно обучения студентов созданию музыки на компьютере. Проблемам проектирования обучающих программ для развития музыкального слуха с учетом дидактических

требований посвятили ряд работ канадские ученые Р. Вуд и П. Дж. Клементе. Нетрадиционные методы обучения детей элементам музыкальной речи при помощи хорошо известного языка программирования Лого предложены И. Бо., Б. Е. Уиллет приводит некоторые приемы формирования у детей музыкальных навыков. Р. Д. Эшли занимается разработкой для музыкальных компьютерных систем уроков, обучение в которых опирается на слуховой анализ. Р. В. Пласек исследовал вопросы разработки программного обеспечения компьютерных уроков и учебных курсов и их интеграции в учебный процесс [2].

Определенный вклад в компьютеризацию музыкального образования внесли украинские ученые. Обобщая практический опыт проведения занятий средствами автоматизации в Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Н. Г. Дьяченко ряд своих работ посвятил характеристике новой педагогической технологии музыкального образования. Л.И. Дыс разработал курс лекций по использованию вычислительной техники в музыкальном образовании, где обсуждаются проблемы ввода музыкальной информации в компьютер, степени доступности учебных курсов для автоматизации и структуры обучающих компьютерных программ [2,3]. С 1988 г. в Государственном музыкальном педагогическом институте им. Гнесиных начались планомерные работы по музыкальной информатике. С начала 90-х г. количество экспериментальных работ, проводимых в области компьютеризации обучения на разных уровнях образования (школа, среднее и высшее учебное заведение, курсы повышения квалификации) и в различных предметных областях, стало заметно снижаться. И дело здесь не в том, что система образования стала меньше уделять внимание этой проблеме, а в том, что на смену разнообразным и многочисленным экспериментам по поиску эффективных форм и методов применения компьютера в процессе обучения приходит внедрение компьютерных технологий в учебную практику. В этом смысле компьютер из нетрадиционного средства обучения превратился в традиционное.

Уже в 1984 г. Е. И. Машбиц отмечает, что предпосылкой дальнейшего развития компьютеризации обучения является разработка специальной компьютерной технологии обучения. А во второй половине 80-х г. вышли книги Г.Г. Воробьева «Кибернетика стучится в школу», где излагается концепция кибернетической педагогики, Г.В. Фроловой «Педагогические возможности ЭВМ» [80], где содержится попытка обобщения опыта некоторых педагогов-практиков, Р. Вильямса и К. Маклина «Компьютеры в школе», где очерчиваются «педагогические методики и тактики», которые могут быть обогащены использованием компьютерных средств, С. Пейперта «Переворот в сознании» [6]: Однако эта тенденция почти никак не коснулась музыкального образования. Здесь по-прежнему проводятся научные эксперименты по выявлению эффективных методов применения компьютера в обучении. Так, Дж. Дж. Хесс описывает проводившийся в университете штата Северное Колорадо эксперимент по

использованию тренировочных компьютерных программ для формирования у студентов первого курса слуховых навыков на уроках по теории музыки. Дж. М. Орфен обсуждает результаты исследования формирования при помощи компьютера ритмических навыков у учащихся Средней школы инструментального обучения. Д. Л. Скелтон описывает практику применения компьютера в обучении воспитанников детских церковных хоров. С. М. Шванаудер излагает принципы работы компьютерной программы, применявшейся в Йельском университете при обучении созданию тональной музыки по правилам, описанным в учебниках по гармонии. Т. А. Смит приводит результаты применения в 1990 и 1991 гг. компьютерного тестирования музыкальной обученности студентов в Боллонском государственном университете. Н. Вагнер описывает методы применения компьютера при обучении гармонии в Еврейском университете Иерусалима [2]. Лишь в немногих научных исследованиях предпринималась попытка приподняться над описанием частных методик и отдельных экспериментов и рассмотреть некоторые общие проблемы компьютеризации музыкального образования. Так, А. Ю. Джангваладзе поднимает проблему применения искусственного интеллекта в компьютеризированном обучении музыке. В. В. Медушевский и А. А. Подражанская рассматривают проблему компьютеризации музыкального образования как комплексную многогранную музыковедческую проблему. А. А. Вербицкий дает аналитический обзор психолого-педагогических проблем, содержащихся в концепции компьютеризации музыкального образования [1.7]. В настоящее время продолжается наращивание потенциала обучающих компьютерных технологий. Компьютеризация музыкального образования на уровне высшей школы активно проводится в ФРГ: Берлинская школа искусств, Высшая школа музыки и зрелищных искусств во Франкфурте-на-Майне и другие. Из крупнейших центров, проводящих исследования в области компьютеризации музыкальной деятельности, в том числе и музыкального образования, можно выделить Центр компьютерных исследований в музыке Стенфордского университета, Центр музыкального эксперимента Калифорнийского университета в Сан-Диего.

Таким образом, в настоящее время имеются все объективные предпосылки для проведения широкой компьютеризации музыкального образования: есть достаточно большой парк электронных машин, создано огромное количество компьютерных программ и накоплен богатый практический опыт. Однако мощные возможности компьютера используются пока очень скромно. Одной из основных причин этого является слабая разработанность общей теории и методики применения компьютера в обучении музыке, в связи с чем в организации такого обучения превалирует стихийно-эмпирический подход. При компьютеризированном обучении формируется особая среда обучения, возникающая в результате взаимодействия педагога, компьютера и ученика. Складывающиеся здесь отношения образуют систему «педагог – компьютер –

ученик». Характер этих отношений определяется главным образом программным продуктом и формой его включения в учебную деятельность. Поскольку именно это является детерминирующим фактором образования и функционирования среды обучения, в центре внимания исследования будут находиться прежде всего компьютерные программы и их дидактические свойства.

Список использованной литературы:

1. Вербицкий А. А. Психолого педагогические проблемы перестройки деятельности в компьютерном обучении//ЭВМ и проблемы музыкального образования. КазНУИ Новосибирск: 1989. – С. 15-23.
2. Дыс Л. И. Использование вычислительной техники в музыкальном образовании. Лекции. – Киев. 1988. – 58 с.
3. Дьяченко Н. Г. Импрессинг и сенсбилизация музыкально-информационного поля и его каналов // Электронная технология и музыкальное искусство. – Новосибирск: 1990. – С. 17 19.
4. Зарипов Р.Х Моделирование музыкальных сочинений на вычислительной машине и оценка машинных композиций // Точные методы и музыкальное искусство. Ростов на Дону: 1972. – С. 96 -108.
5. Лобанов П. В. Расшифровка звукозаписей в анализе творчества пианистов. – М.: 2007. – №1 (35).
6. Машбиц Е. И. Психолого-педагогические проблемы компьютеризации обучения. М.: 1988. –192 с.
7. Медушевский В. В., Подражанская А. А. Компьютеризация музыкального образования как музыковедческая проблема // ЭВМ и проблемы музыкального образования. – Новосибирск: 1989. – С. 23 31.
8. Hullfish W. R. A Comparison of Response-Sensitive and Response-Insensitive Decision Rules in Presenting Learning Materials in Music Theory by Computer-Assisted Instruction. D. diss., State Univ. – New-York at Buffal: 1969. – 143 p.
9. Placek R. W. A Model for Integrating Computer-Assisted Instruction Materials into the Music Curriculum // Journal of Computer-Based Instruction. – Vol. 6 (1980). – P. 99 105.
10. Gross D. S. An Intelligent Ear-Training Lesson // Proceedings of the International Computer Music Conference, 1984. – San Francisco: 1985. – P. 179-183.
11. Radocy R. E. Computerized Criterion-Referenced Testing of Certain Nonperformance Musical Behaviors // Council for Research in Music Education. – Bulletin 28 (Spring 1972). – P. 16.
12. Rehm J. T., Krueger J. Music C. A. L Materials at Illinois State University. – Illinois State U.: 1983. – 10 p.
13. Peters G. D. Audio Interfacing of the PLATO Computer-Assisted Instructional System for Music Performance Judging // Proceeding of the Second Annual Music Computational Conference. Part 4. – Urbana, Illinois: 1975. – P. 79-94.

## **Электронный клавишный синтезатор как инструмент использования информационной образовательной среды в профессиональной деятельности педагога-музыканта**

*Ермеков Данияр*

*ст. IV курса специальность «Музыкальное образование» КазНУИ*

*научный руководитель: Ковалев Д. А. заслуженный деятель РК, кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор.*

В век информатизации образования преподавателю-музыканту необходимо быть компетентным, овладеть средствами, удовлетворяющими потребность современного преподавания, уметь «разбудить» сознание учащихся, научить их творчески мыслить, активизировать необходимость самостоятельного получения знаний. Различное применение электронных музыкальных инструментов (ЭМИ) в музыкальном образовании отражено в учебно-методической литературе, научных и периодических изданиях [1; 2; 3]. Проводятся научные исследования, направленные на выявление возможностей ЭМИ в современном музыкально-образовательном процессе, среди которых выделим диссертационные работы И.М. Красильникова «Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования» (2007 г.), О. А. Подкопаевой «Развитие музыкального мышления студентов в классе клавишного синтезатора» (2011 г.), М. Ю. Чёрной «Методика обучения информатике учащихся музыкальных школ с использованием звукового программно-аппаратного комплекса» (2012 г.).

Представляют определённый научный интерес статьи Е. Ю. Гундоровой «Развитие тембрового слуха младших школьников на уроках музыки с применением синтезатора» (2013 г.), В. П. Чудиной «Синтезатор – инструмент для творчества» (2010 г.), В. А. Романовой «Цифровые синтезаторы и основные модели синтеза звука» (2015 г.). Преподаватели-музыканты в учреждениях дополнительного образования в настоящее время – это уже не просто организаторы досуга учащихся, где ребёнок проводит свое свободное время, это преподаватели, которые овладели информационными компетенциями, и цель их педагогической практики заключается в создании базы знаний учащихся, формировании умения применять эти знания на практике. Часто у учащихся прослеживается низкая мотивация к занятиям музыкой, к музыкальному творчеству, к занятиям на каком-либо музыкальном инструменте. Одна из причин такого отношения связана с системой подготовки по основным предметам общеобразовательного цикла дисциплин в школе, где идёт нарастание формализма, когда на первый план выходит тестовая оценка результатов обучения. Задача педагога-музыканта – разумно направить деятельность учащихся в творческий процесс, необходимо чтобы педагог не просто разучивал с учащимися произведения, сколько развивал их творческие способности и креативное мышление. Электронный клавишный синтезатор – это инструмент, который имеет свою богатую историю развития, он уникален в приёмах исполнительства и звучания, а главное – это инструмент,

который в Школе цифрового века даёт возможность сочетать в себе традиционные методы музыкального образования с возможностями высокотехнологичной творческой образовательной среды [4]. Предвзятость, с которой относились к ЭМИ как к инструменту – «самоиграйке» в начале 90-х гг. XX столетия, давно развеялась [5]. В настоящее время ЭМИ широко используется в профессиональной деятельности композиторов, музыкантов-преподавателей. ЭМИ – это полифункциональные инструменты, позволяющие не только воспроизводить заложенные производителем тембры и стили, а создавать с помощью синтеза собственные звуки, моделировать собственное исполнение в акустическом пространстве, выходить в сеть Интернет, обновлять имеющиеся в инструменте банки звуков и стилей. ЭМИ – это инструмент, который требует особого творческого подхода. «Техника игры на синтезаторе гораздо проще, а выразительные функции звучания количественно и качественно возрастают по сравнению с традиционными инструментами», – пишет композитор и педагог И. М. Красильников [6]. Знания, полученные на предметах теоретического цикла (теория музыки, музыкальная литература, сольфеджио) углубляются, а некоторые темы, такие, например, как «Строение и буквенное обозначение аккордов», учащиеся изучают намного раньше, чем требует программа по сольфеджио. Как показывает опыт, это ведёт, с одной стороны, – к углублению и конкретизации знаний, с другой, – придаёт осмысленный характер творческим действиям, которые становятся более продуктивными.

Необходимо также осознавать, что, например, клавишный музыкальный синтезатор – это самостоятельный инструмент, а не аналог фортепиано. Общим с акустическим фортепиано является расположение клавиш на мануале. Клавишный музыкальный синтезатор – это многофункциональный и многоплановый инструмент, и при игре на данном инструменте перед исполнителем ставятся совершенно другие, новые задачи [7]. Это не просто исполнение и извлечение музыкальных звуков, это воспроизведение творческого замысла, хорошо продуманного и выстроенного, который осуществляется после предварительной работы над формой, синтезом звуков, созданием стилей.

При работе на данном инструменте недостаточно традиционных знаний по теории музыки и сольфеджио. Игра на синтезаторе требует знаний по звукорежиссуре, аранжировке, акустике звука, композиции, следовательно, педагог-музыкант в процессе освоения данного инструмента постоянно находится на пути самообразования.

На школьном уроке музыки учитель получает возможность исполнить произведение композитора в различной тембровой окраске (голосами разных инструментов). Благодаря этому музыка получает еще более мощный заряд воздействия, происходит знакомство учеников с неизвестными им инструментальными звучаниями. В процессе вокально-хоровой деятельности электронные клавишные музыкальные инструменты могут принести много пользы



и придать обучению развивающий характер. Так, например, их можно использовать, играя партии хора вокальными тембрами, заносить их в секвенсер, петь (а также дирижировать) можно под записанный аккомпанемент (аранжировку), под «минус» хора a capella для соотнесения своего исполнения с эталонным звучанием и многое другое.

В работе концертмейстера с вокалистами, вокально-хоровыми ансамблями и различными инструментами – струнными, духовыми, народными – новые технологии предоставляют обширные возможности для экспериментирования. Звучание произведения в таком случае получается многотембровым, разнообразным, более близким к звучанию оригинальных инструментов, характерных для конкретной эпохи. Совместные искания преподавателя, концертмейстера и ученика подходящих тембров и ритмических паттернов помогают создать творческую доброжелательную атмосферу на уроке. Полезно также будет игра учащимся какого-либо голоса из аккомпанемента, в то время как на синтезаторе звучит партия солирующего инструмента.

Электронные клавишные инструменты можно с успехом использовать на уроках сольфеджио – проводить слуховой анализ интервалов и интервальных цепочек разными тембрами в режиме разделенной клавиатуры, играть и писать тембровые диктанты, петь одnogолосные мелодии и двухголосные песни с сопровождением синтезатора, создавать ритмические и мелодические импровизации на фоне звучащего автоаккомпанемента, изучать основные фактурные формулы различных стилей и жанров и многое другое.

В специальном классе фортепиано электронный инструмент может взять на себя много черновой работы при разучивании сольных произведений, вокальных и инструментальных ансамблевых номеров и даже концертов для фортепиано с оркестром. Также его можно с успехом применять для занятий по музицированию, таких, как игра по слуху, игра в ансамбле, импровизация и композиция. Такая деятельность способствует развитию музыкальности и оптимизации музыкально-творческих способностей. Современный электронный клавишный инструмент доступно и качественно предоставляет пользователю огромные возможности в приобщении к музыкальному творчеству, является новым и эффективным обучающим и музыкально-воспитательным средством в дополнительном музыкальном образовании, мирно уживаясь с традиционным акустическим инструментом.

В Казахском национальном университете искусств, на кафедре «Музыкальное образование» созданы все условия для обучения будущих учителей музыки и получения ими знаний в области электронного и компьютерного музыкального творчества. Реализуется обучение будущих учителей музыки по программе «Синтезатор», которая внедрена для выполнения нового вида профессиональной деятельности в сфере преподавания электронного клавишного синтезатора. Данная программа включает в себя следующие темы:

- электронные музыкальные инструменты;
- архитектура и принципы работы современных клавишных синтезаторов;
- интерфейс и функциональные исполнительские возможности электронного музыкального инструмента, электронного клавишного синтезатора;
- музыкальное творчество на электронном клавишном синтезаторе;
- настройка электронного клавишного синтезатора к исполнению;
- подключение внешних источников, работа над звуковым синтезом;
- основы аранжировки, композиции и импровизации на электронном клавишном синтезаторе;
- электронный клавишный синтезатор и музыкально-компьютерные технологии (МКТ) [8; 9];
- основные виды и принципы работы современных электронных клавишных синтезаторов;
- исполнительские интерпретации музыкальных произведений;
- исполнительские особенности электронных (цифровых) клавишных синтезаторов;
- импровизация на ЭМИ;
- искусство аранжировки, особенности исполнения /записи/ редактирования партий в виртуальной студии Cubase;
- система музыкального образования на современном этапе;
- облачные технологии и их применение в детских музыкальных школах и детских школах искусств (ДМШ и ДШИ);
- применение музыкального компьютера (МК) в преподавании традиционных музыкальных дисциплин [10]
- элективные курсы;
- педагогический дизайн;
- методика использования МК в ДМШ и общеобразовательной школе;
- методика преподавания ЭМИ;
- технологии дистанционного музыкального образования.

Использование электронного клавишного синтезатора в различных видах деятельности современного педагога-музыканта, работающего в ДМШ и ДШИ, открываются новые возможности в преподавании различных музыкальных дисциплин, позволяют преподавателю-музыканту вести педагогическую деятельность на более высоком профессиональном уровне. Это в значительной степени согласуется с требованиями, предъявляемым к современному музыкальному образованию и методам организации учебного процесса в условиях функционирования высокотехнологичной творческой образовательной среды. Электронный клавишный синтезатор, как показали результаты проведённого нами педагогического эксперимента [11;12], выступает в роли инструмента для преодоления формализма в использовании средств информационной образовательной среды (ИОС) в профессиональной деятельности педагога-

музыканта. Формирование адекватного требованиям современной ИОС комплекса знаний, необходимого педагогу-музыканту для работы в области электронного и компьютерного музыкального творчества, побуждает к реализации новых методик и решению педагогических задач, согласованных с новыми возможностями высокотехнологичной образовательной творческой среды.

Список использованной литературы:

1. Горбунова И.Б. Информационные технологии в музыке. Т. 2: Музыкальные синтезаторы: учебное пособие. – Санкт-Петербург: 2010.
2. Горбунова И. Б., Давлетова К. Б. Электронные музыкальные инструменты в системе общего музыкального образования. Теория и практика общественного развития. – Санкт-Петербург: 2015. – С. 411 – 415.
3. Горбунова И. Б. Электронные музыкальные инструменты: к проблеме становления исполнительского мастерства. Теория и практика общественного развития. – Санкт-Петербург: 2015. – С.125 – 131.
4. Воронов А. М., Горбунова И. Б., Камерис А. Б.// Музыкально-компьютерные технологии в Школе цифрового века. – Иркутск: 2013; 5 (76). – С. 240 – 246.
5. Горбунова И. Б. Информационные технологии в современном музыкальном образовании // . – Санкт-Петербург: 2011. – С. 30 – 34.
6. Красильников И. М. Примерные программы по учебным дисциплинам «Клавишный синтезатор», «Ансамбль клавишных синтезаторов», «Студия компьютерной музыки» для детских музыкальных школ, музыкальных отделений школ искусств. – Москва: 2002.
7. Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке и музыкальном образовании. Региональная информатика РИ-2014: материалы конференции, 29-31 октября 2014. – Санкт-Петербург: 2014. – 322 с.
8. Горбунова И. Б. Феномен музыкально-компьютерных технологий как новая образовательная творческая среда. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – СПб.: 2004; 4 (9). – С. 123 – 138.
9. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в образовании педагога-музыканта. Современное музыкальное образование – 2014: материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: 2014. – С. 32 – 38.
10. Горбунова И. Б. Музыкальный компьютер как новый инструмент педагога-музыканта в Школе цифрового века. Теория и практика общественного развития. – СПб.: 2015. – С. 213–218.
11. Горбунова И.Б., Бажукова Е.Н. Преодоление формализма в знаниях педагогов-музыкантов в области информационных технологий с использованием музыкально-компьютерных технологий в условиях функционирования высокотехнологичной образовательной среды. Теория и практика общественного развития. – СПб.: – 2014. – С. 28 -288.
12. Горбунова И.Б., Бажукова Е.Н. Музыкально-компьютерные технологии как ресурс повышения операционности знаний музыкантов-педагогов в области

информационных технологий. Теория и практика общественного развития. – СПб.: 2014. – С. 186 – 19.

## Использование инновационных методов в художественном образовании: социальные сети

*Қорғанбекова Әйгерім*

*ст. IV курса специальность «Музыкальное образование» КазНУИ*

*научный руководитель: Маймакова Л. К. кандидат педагогических наук, доцент КазНУИ*

На современном этапе наблюдается всестороннее массовое внедрение информационных технологий во все сферы образования. Ведущей целью информатизаций системы образования является превращение современных информационных ресурсов и информационно-коммуникационных технологий в ресурс образовательного процесса, обеспечивающий формирование качественно новых результатов в системе музыкального-художественного образования. Появление информационно-коммуникативных технологий не могло не повлиять на изменение стратегии управления образовательным учреждением. Это означает, что необходимы организационные изменения по всем направлениям деятельности образовательного учреждения дисциплин художественного цикла, обеспечивающие введение современных технологий в систему учебной, воспитательной и методической деятельности. В современном мире стало популярно пользоваться «социальными сетями» на уроках музыки в общеобразовательной школе. Социальные сети представляют собой интерактивный многопользовательский веб-сайт, контент которого наполняется самими участниками сети. Сайт представляет собой автоматизированную социальную среду, позволяющую общаться группе пользователей, объединенных общим интересом мира музыки. К ним относятся и тематические и отраслевые форумы, которые активно развиваются в последнее время и т.п.

Использование «Социальных сетей» в образовательном процессе музыкального воспитания позволяет обеспечить совместную работу в интерактивном режиме, школьника и преподавателя, сбор и накопление данных по проводимой работе, слушания музыки; архивное хранение всей этой информации на сервере «Социальные сети», с возможностью получения ее из любого места, где есть доступ в интернет.

Образование социальных сетей и сетевых сообществ считается величайшим достижением «всемирной паутины». Наиболее общее и распространенное определение социальным сетям можно найти в универсальной интернет-энциклопедии: «Социальные сети – это платформа, онлайн-сервис или веб-сайт, предназначенные для построения, отражения и организации социальных взаимоотношений, визуализацией которых являются социальные графы» [1]. Термин впервые был введен социологом из Манчестерской школы Джеймсом Барнсом в 1954 году, задолго до появления интернета и современных веб-узлов.

Характерными особенностями социальной сети являются:

- представление практически полного спектра возможностей для обмена учебной информацией (фото, видео, сервис блогов, сервис микроблогов, сообщества, ЛС чат, возможность отметить местоположение и т.п.);
- создание профилей, в которых требуется указать реальные ФИО и максимальное количество информации о себе;
- подавляющее большинство друзей пользователя в социальной сети – это не виртуальные друзья по интересам.

Сайты социальной сети обладают следующими возможностями:

- активное общение по тематике образовательной программы;
- создание публичного или полупубличного профиля пользователя (например, профиль может содержать дату рождения, школу, вуз, хобби и другое);
- пользователь может создавать и поддерживать список других пользователей, с которыми у него имеются некоторые отношения (например, дружбы, схожесть интересов, любимая музыка, любимые исполнители и т.п.);
- просмотр и обход связей между пользователями внутри системы (например, пользователь может видеть других своих друзей) одноклассники.

Сайты социальных сетей помогают школьникам в самореализации творческих способностей, самопрезентации. В социальных сетях отсутствуют какие-либо условности, которых невозможно избежать в реальном общении, многим трудно общаться в реальной жизни и гораздо проще излагать свои мысли письменно. В интернете существуют тысячи разнообразных социальных сетей, которыми пользуются порядка 80% всех пользователей интернета. Каждая из социальных сетей имеет свои особенности, позволяющие пользователям совершать какие-либо действия, присущие только этой социальной сети. Существуют разнообразные социальные сайты, в которых зарегистрирована молодежь: Инстаграм, ВКонтакте, Мой Круг, Свой Круг, Facebook, Twitter, Google.

Стремительное развитие информационно-коммуникационных технологий и появление новых возможностей их использования в образовании актуализирует поиск адекватных подходов к организации образовательного процесса в школе, что способствует развитию общеучебной и предметной компетентности, коммуникативных умений и навыков, а также обеспечивает школьников информацией. Высокая степень интерактивности, которую демонстрируют ИТ-технологии, «способствует созданию эффективной учебно-познавательной среды, т.е. среды, используемой для решения различных дидактических задач. Главной особенностью данной среды является то, что она пригодна как для коллективной, так и для индивидуальной форм обучения и самообразования. Помимо этого, данная среда комбинирует функции компьютерного обучения с использованием мультимедиа и собственно коммуникаций» [2]. Выделим основные возможности применения социальных сетей в образовательном процессе в школе на уроках музыки:

- расширение работы со школьниками при помощи создания определенных групп или сообществ в социальных сетях, которые объединяет неравнодушных, творческих людей по стремлению к некоей области музыкальных знаний, а также по желанию сотрудничать в процессе применения этих знаний на практике. Члены сообщества хорошо понимают друг друга, поскольку работают над схожими проблемами, а также могут получить недостающие им знания.

- применение образовательных и научных социальных сетей. Наиболее популярным инструментом программным обеспечением обучения и развития признается социальная сеть инстаграм, позволяющая учителю музыкисоздавать учебные курсы для школьников, закрытую корпоративную сеть на платформе инстаграм.

- в социальных сетях можно организовать эффективную коллективную работу распределенной учебной группы, долгосрочную деятельность, международные обмены, научно-образовательные, мобильное непрерывное образование и самообразование, сетевую работу людей, находящихся в разных странах, на разных континентах земли.

Возможность постоянного взаимодействия обучаемых и преподавателей в сети в удобное для них время дает возможность непрерывного образовательного процесса, появляется возможность более детальной организации индивидуальной работы с каждым из школьников. Это позволяет учащимся больше времени находиться в процессе обсуждения учебных вопросов, что обеспечивает тщательное усвоение ими материала и активную позицию школьника при обучении. Информационная поддержка учебного курса в социальной сети дает возможность школьникам, пропустившим занятие, принимать участие в обсуждениях и выполнять задания из дома.

Основные достоинства «социальных сетей»:

- бесплатность, т.е не требуется дорогостоящего серверное оборудование и его обслуживание, не надо платить за разработку сайта;

- регистрация и пользование в большинстве из них бесплатны, что позволяет экономить денежные средства;

- в большинстве случаев предоставляется неограниченное дисковое пространство для хранения различного контента, например аудио-видео-файлы, изображения (вокальное исполнение, инструментальное исполнение, хореография, картины) и др;

- надёжная защита от хакерских атак, надежность хранения данных, т.к. многие «социальные сети» тратят немалые средства на поддержание своей защиты;

- удобство сервисов рассылки и уведомления об информации, что делает их удобными в общении со школьниками;

- создание условий для учеников, не попавших на занятие;

- наблюдение за учебной деятельностью;

- возможность принимать непосредственное участие в режиме онлайн и многое другое.

Использование социальных сетей в образовательном процессе творческих дисциплин способствует обмену информацией, повышает мотивацию учащихся в учебной деятельности, стимулирует развитие творческих способностей и познавательный интерес. Все эти факторы положительно влияют на формирование знаний и умений учащихся. Использование социальных сетей как педагогического инструмента становится крайне актуальной.

Основными принципами социальной сети являются:

- идентификация – возможность указать информацию о себе;
- присутствие на сайте – возможность увидеть, кто в настоящее время находится на сайте, и вступить в диалог с другими участниками;
- общение – возможность общаться с другими участниками сети (отправлять личные сообщения, комментировать материалы);
- группы – возможность сформировать внутри социальной сети сообщества по интересам;
- обмен – возможность поделиться с другими участниками значимыми для них материалами (видео, аудиозаписями, фотографиями, документами, ссылками, презентациями и. д.).

Социальные сети отличаются друг от друга своей общей направленностью, различными возможностями для пользователей, разными требованиями и интерфейсом. Однако есть и общие черты, присущие многим социальным сетям и выделяющие их из других средств сетевого общения, таких, как блоги, форумы, чаты и гостевые книги. В инстаграм встроены блоги и форумы и т.д. Понимание этих специфических черт важно для выявления возможностей использования социальных сетей как образовательного инструмента. Исследуя эту тему, можно выявить отличительную особенность обучения посредством социальных сетей, которую можно назвать дистанционно-интерактивным обучением, которая выражается в возможности приобретения знаний за счет интерактивности, т. е. взаимодействия с другими участниками образовательного процесса «на расстоянии», т.е на дистанции. Легкость ведения, а также доступа позволяет публиковать информацию не только при помощи персонального компьютера, но и посредством мобильных телефонов, смартфона. Каждый ученик может выложить информацию, точку зрения и материалы выполненных творческих заданий. В процессе учебы также можно делиться информацией, обсуждать конкретные детали о своем творчестве, получать комментарии на опубликованный материал. Выбор социальных сетей в качестве платформы для организации дистанционно-интерактивного обучения имеет ряд аргументов. Принципы построения многих социальных сетей, как идентификация, общение, присутствие на сайте, взаимоотношения, группы, репутация, обмен, поиск, интеграция с другими предложениями очень хорошо подходят для создания учебной группы,



класса в онлайн пространстве, в социальной сети. Размещение образовательного ресурса на базе социальных сетей автоматически устанавливает прямую эффективную коммуникацию между преподавателем и школьником, между школьником и школьником.

Сегодня в школах должны использовать различные системы управления образованием, с их помощью школы будут конкурентоспособными и предоставят учащимся интерактивную, мобильную и вовлекающую в обучение и общение среду, соответствующую глобальным трендам на рынке. Все эти тенденции развития социальных сетей создают ситуацию, когда всеохватность аудитории и одновременное использование максимального количества предоставляемых современными интернет-технологиями возможностей переводят образовательную активность на абсолютно другой, значительно более высокий уровень. Социальные сети – это не просто возможность пообщаться, это важный образовательный инструмент школы. Примером использования социальных сетей в обучении может быть обучение при помощи инстаграм, где учащиеся могут делать обзоры, создавать, комментировать, редактировать собственные и совместные и совместные творческие проекты. Привлекательные изображения резонируют с нашими самыми глубокими чувствами, поэтому они могут вызвать содержательную онлайн-дискуссию. Онлайн-дискуссии кажутся менее разрушительными и стрессовыми, чем реальные. Даже ученики-интроверты с большей вероятностью выйдут в онлайн. По этой причине необходимо заставить учеников делиться своим мнением в цифровом пространстве. Instagram – отличный способ сделать это, так как эта платформа, основанная на симпатии, обмене и комментировании, имеет впечатляющую скорость взаимодействия. До недавнего времени Instagram был в основном платформой для обмена изображениями, но теперь у пользователей есть возможность делиться видеоклипами на своих страницах. Это особенно хорошо для обмена различными типами видео и инструкций. Школьники смогут смотреть их столько раз, сколько им нужно, нажав кнопку воспроизведения, расположенную прямо в центре миниатюры. У некоторых школьников нет проблем с продуктивностью и мотивацией, независимо от того, какие преграды стоят на их пути. Тем не менее, есть школьники, которые отвлекаются и нуждаются в регулярных напоминаниях о целях обучения. Для этих школьников Instagram может оказаться эффективным инструментом отслеживания прогресса, что позволяет им контролировать свои признаки прогресса и праздновать каждую маленькую победу.

Ценность использования социальных сетей недостаточно оценена на сегодняшний день. Многие скептически воспринимают возможность использования данного способа в качестве средства обучения, так как традиционно социальные сети воспринимаются как среда развлечения и проведения свободного времени. В последнее время исследователи изучают новые сферы применения

социальных платформ в различных направлениях деятельности человека. В ближайшее время характер социализации будет стремительно усиливаться.

Список использованной литературы:

1. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/60759>
2. Емельянова Т.В. Информационные образовательные технологии в школе. – <http://festival.1september.ru/articles/312893>

## Сущность проектной деятельности школьников в системе музыкального образования

*Ерназарова Алеся*

*ст. IV курса специальность «Музыкальное образование» КазНУИ  
научный руководитель: Маймакова Л. К. кандидат пед. наук, доцент КазНУИ*

Сущность понятия «проектная деятельность» связана с такими научными понятиями и категориями как «проект», «деятельность», «творчество», имеющими разноплановый характер, как с точки зрения различных отраслей научного знания, так и с точки зрения разных уровней методологии науки. Использование проектной деятельности позволяет реализовывать деятельный подход, который способствует применению умений, знаний, полученный при изучении школьных дисциплин на разных этапах обучения и интегрировать их в процессе работы над проектом.

По мнению ученого Н. В. Матяш проектная деятельность является интегративным видом деятельности, синтезирующим в себе элементы игровой, познавательной, ценностно-ориентационной, преобразовательной, учебной, коммуникативной, а главное творческой деятельности. Проектная деятельность школьников тесно связана с проблемой творчества, является творческой, по сути. На основании этого, Н.В. Матяш утверждает, что творческая проектная деятельность школьников – это деятельность по созданию изделий и услуг, обладающих объективной или субъективной новизной, имеющих личностную или общественную значимость [3]. Погружение в учебный проект можно обозначить как этап формулирования темы и проблемы проекта, что соответствует начальному этапу творчества. Этап организации учебной деятельности, представляет собой постановку цели и задач по решению проблемы проекта и осуществление исследования, а это не что иное, как подготовка к решению. На этапе осуществления деятельности учащиеся «добывают» недостающие знания, подготавливают презентацию результатов. А проверка результатов необходима и учащемуся и учителю для оценки и соответственно самооценки. К творческой деятельности учащихся надо готовить. Так, В. А. Моляко принадлежит аспект трансформации творческой деятельности, что позволяет предполагать динамику ее развития в процессе проектной деятельности школьников [4].

На сегодня в научной педагогической литературе нет единого подхода к определению данного понятия, так понятие «проект» Е. С. Полат трактует как «прототип, идеальный образ предполагаемого или возможного объекта, состояния, в некоторых случаях – план, замысел какого-либо действия» [5]. По мнению ученого Н. В. Матяш [3], термин «проект» пришел в гуманитарное знание из технических наук, и, вследствие этого его содержание испытывает значительное влияние с этой стороны. До сих пор в большинстве случаев понятие «проект» подразумевает неявное расширение – «технический проект». Однако все чаще проект употребляется в общенаучном значении. Словарь иностранных слов

понятию «проект» дает три определения: технические документы (чертежи, расчеты и т.д.); предварительный текст какого-либо документа и т.д.; план, замысел [6]. Не смотря на разные трактовки понятия «проект», в них можно выделить общее – это план, создание какого замысла, идеи.

В качестве учебной деятельности проектная деятельность школьников служит, прежде всего, развитию личности субъекта учения, а не получению общественно значимого продукта. Она обеспечивает целостность педагогического процесса и единство обучения, воспитания и развития учащихся. Поэтому есть основания говорить о методах проектной деятельности, под которыми мы понимаем целенаправленные и организованные способы и приемы выполнения учебных творческих проектов. Анализ научной литературы позволил нам в качестве принципов проектной деятельности выделить следующие:

- принцип абсолютной добровольности участия,
- принцип личностного развития,
- принцип управляемости,
- принцип целостности,
- принцип культуросообразности,
- принцип мультикультурности,
- принцип сочетания исследовательской, проектировочной и педагогической деятельности,
- принцип продуктивности,
- принцип завершенности,
- принцип открытости.

Проектная деятельность имеет свой алгоритм реализации, который был выработан учеными - педагогами в течение практики внедрения его в жизнь.

Алгоритм реализации проектной деятельности включает в себя этапы:

- выбор темы,
- сбор сведений,
- выбор проектов,
- реализация проектов,
- презентация.

После завершения работы над проектом детям надо предоставить возможность рассказать о своей работе, показать то, что у них получилось. Виды презентационных проектов могут быть различными, например, воплощение (в роли одушевленного или неодушевленного существа) деловая игра, диалог исторических или литературных персонажей, игра с залом, иллюстрированное сопоставление фактов, документов, событий, эпох; научная конференция, научный доклад, отчет исследовательской экспедиции, пресс-конференция, путешествия, реклама, ролевая игра, соревнование, спектакль, спортивная игра, телепередача, экскурсия, урок.

Проекты подразделяются на типы, такие как: исследовательский, творческий, ролево-игровой, практико-ориентированный. В основе данного разделения лежит доминирующая деятельность учащихся в проекте.

*Исследовательский проект* по структуре напоминает научное исследование. Он включает в себя обоснование актуальности выбранной темы, постановку задачи исследования, обязательное выдвижение гипотезы с последующей ее проверкой, обсуждение и анализ полученных результатов. При выполнении проекта должны использоваться методы современной науки: лабораторный эксперимент, моделирование, социологический опрос и др.

*Творческий проект* предполагает максимально свободный и нетрадиционный подход к его выполнению и презентации результатов. Это могут быть альманахи, театрализации, спортивные игры, произведения изобразительного или декоративно-прикладного искусства, видеофильмы и т.п.

*Ролево – игровой проект.* Разработка и реализация такого проекта наиболее сложна. Участвуя в нем, проектанты берут себе роли литературных или исторических персонажей, выдуманных героев с целью воссоздания различных социальных или деловых отношений через игровые ситуации. Результат проекта остается открытым до самого окончания.

*Практико-ориентированный проект* нацелен на решение социальных задач, отражающих интересы участников проекта или внешнего заказчика. Эти проекты отличает четко обозначенный с самого начала результат деятельности его участников, который может быть использован в жизни класса, школы и т.д. Ценность проекта заключается в реальности использования продукта на практике и его способности решить заданную проблему.

*Информационный проект* направлен на сбор информации о каком-либо объекте или явлении с целью анализа, обобщения и представления информации для широкой аудитории. Такие проекты требуют хорошо продуманной структуры и возможности ее коррекции по ходу работы. Выходом проекта часто является публикация в СМИ, в т. ч. в сети Интернет.

Проектная деятельность на уроках музыки пока не нашла широкого применения. Она в основном рассматривается как одно из средств проблемного обучения. Без проектной деятельности и проблемного обучения формирование творческого мышления учащихся невозможно. Именно они создают условия для оптимального развития задатков детей, для проявления и развития их умственных способностей, для формирования их эмоционально-ценностного отношения к миру.

Урок музыки, как ни один другой, является благодатной почвой для развития музыкальных умений детей, для воздействия на их эмоциональную сферу, переживания, на формирование их ценностного отношения не только к самой музыке, но и, что более важно, на наш взгляд, на отношения к миру во всех его проявлениях. Тот факт, что проектная деятельность не получила должного

воплощения в практике музыкального образования, на наш взгляд, обусловлен рядом причин. Во-первых – отсутствует необходимая целенаправленная подготовка будущих учителей музыки к проектированию в рамках преподавания педагогики и методики преподавания музыки. Во-вторых-отсутствие достаточной научно-методической литературы по использованию проектной деятельности в преподавании предметов художественного цикла. Но, все же, попытки использования научно-практических достижений педагогики в области проектной деятельности в методике музыкального образования предпринимались учеными педагогами-музыкантами, составителями программ по музыке (Д. Б. Кабалевским, Ю. Б. Алиевым, Н. А. Терентьевой). Интересным, на наш взгляд, является использование Н.А. Терентьевой поисковых ситуаций на уроке, творческих заданий по поиску новой информации по истории создания музыкальных произведений, новых сведений о жизни композиторов. Итог этих «проектов» осуществляется только в процессе диалога-беседы, который не сводится к традиционным вопросам и ответам, а рассматривается как процесс «размышления вслух» и со стороны педагога, и со стороны учащихся. На всех этапах обучения, считает педагог, открытая беседа – эмоциональный диалог – должна стать основой занятия, в результате которой осуществляется поисковая деятельность школьников [7].

Свой вклад в решение использования проектной деятельности в теорию и практику музыкального обучения внес Ю. Б. Алиев, создатель методики проблемно-творческого приобщения учащихся к музыкальному искусству. Ученый предлагает различные приемы изложения нового материала, к которым относит частично-поисковый метод, почему-то обходя вниманием исследовательский метод–проектной деятельности, предполагающий полную поисковую самостоятельность учащихся. Он считает, что музыкальное образование школьников не должно сводиться к разработке проектов: в целом ряде случаев хороший урок музыки может заключаться в прослушивании гениального музыкального творения. Современный урок музыки – это всегда сплав поэзии и творческого анализа, непосредственных музыкальных впечатлений и размышлений о музыкальном искусстве, восхищения вокальным произведением и тщательной исполнительской работы. Проектная деятельность, по мнению ученого, должна стать только частью учебно-воспитательного процесса, направленного на организацию музыкально-интеллектуальной работы учащихся [1].

Анализ опыта известных педагогов-музыкантов дают основание утверждать, что, во-первых, в музыкальном воспитании учащихся, организованное средствами проектной деятельности, создаются огромные возможности для раскрытия творческого потенциала учащихся, для формирования их эмоционально-ценностного отношения к музыкальным творениям и к миру в целом; во-вторых, проектной деятельностью можно активизировать музыкальную деятельность

школьников, внести разнообразие во все виды музыкальной деятельности учащихся на уроке: слушание музыки, исполнение вокальных произведений, игру на инструментах. На уроках используются формы общения с музыкой, такие как импровизация, театрализация, инсценирование, сочинение.

В отличие от других методов обучения, проектная деятельность предполагает полную самостоятельную творческую деятельность учащихся. Даже при его простых вариантах он предполагает готовность ученика к целостному самостоятельному решению проблемы. К примеру, музыкальная инсценировка небольших произведений или отрывков в младших и средних классах, в старших классах – это уже самостоятельная постановка сцен из пьес или музыкальных вечеров. По предмету «музыка» можно предложить группам учащихся из двух – трех человек исследовательские проекты. Например, «Тема весны в музыке, живописи, поэзии» или обинтересных фактах жизни и творчестве любимого композитора. Но естественно, что эти проекты могут быть выполнены учениками при условии, что учитель научил их самостоятельно добывать новые знания, творчески мыслить. Толчком для начала активного творческого поиска могут служить проблемные ситуации, которые создает учитель различными приемами. Психологи и педагоги предлагают множество приемов создания проблемных ситуаций (столкновение различных мнений учащихся; столкновение противоречивых мнений великих людей прошлого и современников; столкновение жизненных представлений учащихся с явлениями и фактами; использование типичных ошибок учащихся или одностороннего их подхода к явлениям и вовлечение учащихся в их опровержение и др.). Приемов создания проблемных ситуаций много, главное, чтобы ученики с помощью продуманных учителем проблемных вопросов включались в поиск решения поставленной проблемы и, что важно, аргументировали свои ответы. Важно, побуждение учеников к поисковой деятельности, высказыванию собственного мнения. Для этого необходимо создавать на уроке атмосферу уважительного отношения к чужому мнению, чтобы у учеников появилось желание поделиться своими «открытиями», находками, чтобы они могли доверять свои чувства и переживания классу и учителю, не боясь быть не услышанным. Именно такие требования предъявляет проектная деятельность к участникам проекта. По мнению И. Я. Лернера, для формирования творческих умений необходимо включать учеников в посильную деятельность, требующую проявления тех или иных творческих способностей [2]. Это может быть включение детей в такие виды деятельности, как сочинение музыки («досочинить» строчку в песне, фразу, музыкальный фрагмент), игра на музыкально-шумовых инструментах (импровизация музыкального сопровождения песни), которые как раз являются одними из форм проектов на уроках музыки. В младших классах, на наш взгляд, может ограничиваться созданием проектов по двигательной импровизации, рисованием и сочинительством стихов, близких по содержанию прослушанной музыки, а также инсценировкой небольших музыкальных сказок. В

старших классах это могут быть постановки сцен из музыкальных спектаклей, музыкальных вечеров, исследовательские проекты, о которых мы говорили выше. Для проведения школьных праздников учениками под руководством учителя создаются тематические презентации и фонограммы песен, организовываются «музыкальные» вечера, создаются презентации к урокам музыки. На уроках показываются маленькие музыкальные спектакли, делаются выставки картин-впечатлений о музыке школьников.

Подчеркивая важность значения проектной деятельности школьников на уроках музыки в школе, необходимо отметить, что проектный метод как дидактическая категория охватывает все сферы музыкального обучения и воспитания школьников – от учебного процесса на уроке музыки до создания культурно-познавательного пространства школы; гармонизирует процесс и результат творческого развития школьников.

Список использованной литературы:

1. Алиев Ю. Б. Настольная книга учителя – музыканта. – М.: 2000. – С. 84.
2. Лернер И. Я. Дидактические основы методов обучения. – М.: 1981. – 186 с.
3. Матяш Н. В. Творческие проекты в младшей школе. – Брянск: 1999.
4. Моляко В. А. Психология конструкторской деятельности. Дисс. докт. психол. наук. – К., 1981.
5. Полат, Е. С. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования. – М.: 1999 – 2005.
6. Словарь иностранных слов. – М.: 1988 – С. 40.
7. Терентьева Н. А. Музыка. Музыкально – эстетическое воспитание 1 – 4 классы (программа).



## **Особенности дидактических игр в музыкальном развитии школьников в общеобразовательной школе**

*Рахимбаева Шугыла*

*ст. IV курса специальность «Музыкальное образование», КазНУИ  
научный руководитель: Маймакова Л. К. кандидат пед. наук, доцент КазНУИ*

Важную роль в развитии личности школьника на уроках музыки в младших классах имеет музыкально – дидактическая игра, которая не утомляет детей, а развивает творческие способности, помогает им самореализоваться, учит импровизировать, проявлять умение, навыки, она активизирует их интеллект, эмоции, обогащает их многосторонними впечатлениями, развивает способности учащихся. Основное назначение музыкально – дидактических игр – формировать у детей музыкальные способности в доступной игровой форме. Музыкально – дидактическая игра должна включать развитие игровых действий. Игровое действие должно помочь ребенку, в интересной для него форме, услышать, различить, сравнить некоторые свойства музыки, а затем и действовать с ними. Музыкально-дидактические игры должны быть просты, доступны, интересны, привлекательны. Только в этом случае они становятся желанными для учащихся. В игровой форме у детей развиваются основные музыкальные способности: ладовое чувство, музыкально-слуховые представления, и чувство ритма. Три основных направления, составляющих ядро музыкальности, необходимые для успешного осуществления всех видов музыкальной деятельности: исполнении, восприятии, творчества. Музыкально-дидактические игры разнообразны и включают в себя весь спектр для развития исполнительских и вокально-хоровых навыков, тембрового слуха, чувства ритма, музыкально-дидактических движений.

А.Ф. Лобова, в частности, отмечает особую роль и значимость музыкально-дидактических игр в музыкальной деятельности младших школьников, основное отличие которых заключается в том, что игры содержат в себе обучающую и воспитывающую задачи, игровые действия участников и обязательные правила игры. Автор выделила следующие функции музыкальных игр: устойчивый интерес к музыке; снятие напряжения в процессе музыкальной деятельности; психические новообразования; освоение витальных, социальных и идеальных ритмов; создание художественно-музыкального образа; самовыражение в процессе активной деятельности; нахождение адекватных взаимоотношений и освоение социальных ролей [6].

Содержание дидактической деятельности преподавателя реализуется через предметное содержание, средства и методы обучения, а также через формы организации обучения. Ценность дидактических игр заключается в том, что они создаются в обучающих целях. Практика показывает, что у многих детей наблюдается низкая активность, у них недостаточно сформирована ориентировка в пространстве, нарушена координация движений, слабая активность,

самостоятельность, индивидуальность. Это можно связать с увлечением подрастающего поколения компьютерными информационными технологиями, а также с различными электронными средствами коммуникации.

Игры же, в частности музыка, могут помочь детям младшего возраста, без травм психики, войти в школьную жизнь. В частности, младшим школьникам, которые буквально недавно пришли из детского сада. В конце концов, игра для них знакомое занятие, дети любят игру. И так в этом виде деятельности они учатся взаимодействовать друг с другом. Развивают настойчивость стремиться к успеху и другие мотивационные качества. Не говоря уже о прямом и наиболее очевидном назначении музыкальных и музыкально-дидактических игр – формирование музыкальных способностей. Н. А. Ветлугина разделяет все музыкально-дидактические игры на настольные, подвижные и хороводные. Эта классификация основана на различии игровых действий школьников [3]. В. Кракускайте пишет, что музыкальные игры – наиболее занимательные эпизоды урока, радостные минуты веселья для младших школьников. Он также отмечает, что в процессе игры, сами того не подозревая, дети получают много впечатлений о музыке, знакомятся с ее основными элементами и начинают сознательно реагировать на разнообразные созвучия. Педагогу остается лишь вести игры в нужном направлении, постараться, чтобы дети глубоко почувствовали суть самой музыки [5].

Если игра – это ценный метод воспитания в любом педагогическом процессе, то в музыкальной педагогике, изучающей наиболее эффективные пути передачи ценностей музыкальной культуры подрастающему поколению и обеспечивающей успешность этой деятельности, игра особенно важна. Об этом говорит тот факт, что в сюжетных, ролевых, подражательных играх проявляется некоторые природные пристрастия ребенка к музыкальному исполнительству, которое в последствии затухает, если не находит «пищи» для своего развития. Поэтому использование музыкальных игр на уроках музыки в начальных классах особенно важно с точки зрения взаимосвязи различных методов и приемов музыкального воспитания.

Совместные игры воспитывают в детях чувство коллективизма, повышают чувство ответственности за свое поведение и поведение друзей. В процессе коллективных занятий развиваются и индивидуальные способности каждого ребенка. В игре педагог ставит ребенка в такие условия, когда он должен проявить инициативу, активность, находчивость, решительность. Большое значение при обучении играм имеет содержание и качество музыкальных произведений. Музыка для игр должна быть доступна детям по содержанию, отличаться яркой выразительностью, простотой, большой эмоциональностью, возбуждать желание двигаться. Восприятие музыки – сложный процесс, требующий от человека внимания, памяти, развитого мышления, разнообразных знаний. Необходимо научить ребенка разбираться в особенностях музыки как вида искусства, сознательно акцентировать его внимание на средствах выразительности (темпе, динамике), различать музыкальные произведения по жанру, характеру.

Педагогическая ценность музыкально-дидактических игр в том, что они открывают перед ребенком путь применения полученных знаний в жизненной практике. Все виды музыкальных игр являются дидактическими, так как они представляют собой часть методики музыкального воспитания как педагогической науки и опираются на следующие дидактические принципы: воспитывающее обучение, научность, доступность и наглядность преподнесения осваиваемого материала, закрепление знаний, умений и навыков, музыкальная активность детей, связь музыкального воспитания с жизнью и интересами детей.

Музыкально – дидактические игры, воздействуя на ребенка комплексно, вызывают у него зрительную, слуховую и двигательную активность, тем самым расширяя музыкальное восприятие в целом.

Музыкальная игра решает следующие задачи:

- коррекционные;
- оздоровительные;
- образовательные;
- воспитательные;
- развивающие;

По форме проведения, игры подразделяются на [1]:

- статические (стоя или сидя);
- игры с движением;
- речедвигательные игры;
- игры-шутки;
- игры-песни;
- артикуляционные игры;
- игры-забавы;
- игры-загадки;
- ритмические игры.

Характерным для каждой дидактической игры является наличие в ней:

- обучающей задачи;
- содержания;
- правил;
- игровых действий;

Все эти элементы обязательны и взаимосвязаны. Основным элементом дидактической игры является обучающая задача. Все остальные элементы подчинены этой задаче и обслуживают ее. Предваряя исследование специфики музыкально-дидактических игр в развитии чувства ритма младших школьников, представляется целесообразным определить сущность музыкального ритма и музыкально-ритмического чувства. Очевидно, что музыкальный ритм как один из элементов музыки реализуется в определенном действии человека и выражается чувством ритма, который всегда носит эмоциональный характер и имеет определённую выразительность. О.А. Апраксина в исследовании сущности ритма

определяет ритм как один из первоисточников, первоэлементов музыки и как особенно важнейший компонент для музыкального искусства. По мысли автора, развитие ритмической стороны музыкального искусства проходило параллельно с развитием гармонии, мелодики и других элементов. Суммируя все многообразие определений сущности музыкального ритма важно подчеркнуть его прикладное значение, понимаемое как закономерное распределение во времени ритмических единиц и подчинение регулярному чередованию опорных переходных долей времени, которое совершается с определенной скоростью. Это определение выявляет метроритмическую сущность музыкального ритма, которая совершается в определенном темпе [2].

Музыкальные игры положительно влияют на эмоциональную сферу личности младших школьников. Их целью является установление контактов с окружающим миром, снятие усталости, апатии. По мнению многих исследователей, подобные игры помогают создавать дружескую атмосферу взаимопомощи, доверия, доброжелательности, облегчает процесс совместного обучения. Эмоциональный фон, эмоциональное состояние детей становится определяющим в формировании у них чувства ритма, а уроки музыки приобретают комплексный характер: ритм становится главным связующим компонентом всего материала, музыка представляет собой средство выражения ритмов, окружающая жизнь и внутренний мир ребёнка являются содержанием занятий [6].

В процессе школьного музыкального образования, и, в частности на уроках музыки, целесообразно использовать стремление младших школьников к сюжетно-ролевым играм и сделать игровой метод основным на первом этапе музыкального обучения. Разыгрывая определенную роль или участвуя в определенной игровой ситуации, ценной в воспитательном отношении ребенок переживает разыгрываемые события, добровольно вступает в отношение с окружающими, совершает добровольно трудные действия, которые в обычной обстановке кажутся ему непривлекательными или недоступными. При этом он, увлекаясь игрой, проявляет активность, деловитость, организаторские способности, волю, целеустремленность, находчивость, смелость, эмоциональность, артистизм, более высокий уровень специальных (музыкальных) и общих (мыслительных) способностей и другие личностные качества.

Опираясь на анализ музыкально-педагогической литературы, можно предложить классификацию музыкальных игр:

- музыкально-дидактические;
- ассоциативные;
- медитативные;
- интерактивные.

Таким образом, младший школьный возраст – это переход от игры к учебной деятельности, поэтому необходимо сделать этот переход как можно мягче. Музыкальные игры способны плавно перевести ребенка в сложную учебную

деятельность, одновременно расширяя эмоциональную и познавательную сферы его жизни. Музыкальные игры, используемые педагогами в начальных классах, выполняют функции не только познавательные и закрепляющие, но также формируют характер ребенка, учат его самостоятельно мыслить, «провоцируют на творчество» и придают уверенности в себе при переходе от игры к учебе [7].

П.О. Вейс большое внимание уделяет разработке взаимосвязи ритмического чувства и музыкальной импровизации. Автор подчеркивает, что основой музыкальной импровизации является предварительная эмоциональная и образная настройка. Умение настроиться в определённом темпе, размере, характере движения, представить себе заранее технические детали ритма П.О. Вейс считает необходимым условием в развитии выразительности и музыкальности импровизаций. Импровизация, игра, драматизация и другие разнообразные формы творчества, и общение с искусством становятся доминирующими в педагогическом процессе. Игровая деятельность, представленная в форме музыкально-дидактических игр, имеет ряд преимуществ по сравнению с другими видами познавательной деятельности [3]. Во-первых, игра мало утомляет младших школьников. Во-вторых, активизирует их эмоции и интеллект, развивает многосторонние художественные способности. В-третьих, помогает моделировать музыкально-образовательный процесс в игровой форме. С большим желанием дети участвуют в работе с ребусами, шарадами, загадками, несложными кроссвордами. Это все не только закрепляет полученные детьми знания, но и расширяет их общий кругозор, ибо здесь дети знакомятся, как с нотной терминологией, так и расширяют знания, пополняют их новыми сведениями из области музыки. Урок не должен быть превращен в сплошную игру и развлечение, занимательные средства должны быть направлены на повышение разнообразия форм и способов объяснения и закрепления учебного материала. Они, способствуя лучшему пониманию и усвоению различных разделов музыкальной грамоты, должны, поддерживая интерес учащихся до конца урока, развивать у них серьезное отношение к изучению основ музыкального языка. Игра, таким образом, способствует выполнению важных психологических и методических задач: развитие интереса, увлечённости и любви ребёнка к музыкальному искусству; умение размышлять о музыке, оценивать её эмоциональный характер и определять образное содержание; умение применять знания, полученные в процессе музыкальных занятий, к музыке звучащей вокруг. Анализ педагогического опыта позволяет заключить, что развитие чувства ритма на уроках музыки осуществляется в различных формах: слушание музыкальных произведений, беседы, связанные с ними; пение песен, в том числе разучивание новых и повторение старых; использование музыкально-дидактических пособий, вокальных, ритмических, ладовых упражнений; пение по нотам, запись нот; игра на простейших музыкальных инструментах.

Список использованной литературы:

1. Анисимов В.П. Диагностика музыкальных способностей детей: учебное пособие для студентов высших учеб.заведений. – М.: 2004. – 61 с.
2. Апраксина О.А. Музыкальное воспитание в школе. – М.: 1963. – 110 с.
3. Вейс П. О методике ритмического воспитания в первом классе общеобразовательной школы // Вопросы методики музыкального воспитания детей. – М.: Музыка, 1975. – С. 3-49.
4. Ветлугина Н. А. Модель эстетического отношения ребенка к музыке и музыкальной деятельности // Развитие музыкального слуха, певческого голоса и музыкально-творческих способностей учащихся общеобразовательной школы: Сб. тезисов VI Всесоюзной научной конференции. – М.: 1982. – С. 15-19.
5. Кракускайте В. Н. Музыкальные игры без музыки. // Музыка детям. – М.:1975. – Вып. 2. – С. 38–49.
6. Лобова А.Ф., Дрень О. Е. Развитие чувства ритма у детей в музыкально-игровой деятельности. – Екатеринбург: 2003. – 163 с.
- 7.Торопова А. В. Музыкальная психология и психология музыкального образования: учебник для бакалавриата и магистратуры. – Москва:2010. – 190 с.

## СЕКЦИЯ «КИНО И ТЕАТР»

### **Серік Апрымовтың «Аңшы» фильміндегі табиғат және адам үндестігі**

*Егеубаева Еңлік*

*«Кинотану» мамандығының IV курс студенті, ҚазҰОУ*

*ғылыми жетекшісі: өнертану канд., ҚазҰОУ профессоры Н. Р. Мұқышева*

Серік Апрымов – қазақ кино өнеріндегі өзіндік қолтаңбасымен, көркемдік стилімен, тың тақырыптарымен ерекшеленетін режиссерлердің бірі. Ол Шығыс Қазақстан облысы, Тарбағатай ауданы Ақсуат ауылында дүниеге келген. Тарбағатай – әсем табиғатымен, заңғар тауларымен, мөлдір өзен-көлдерімен танылған аймақ. Сондықтан да болар, режиссердің фильмдерінде табиғаттың алатын орны ерекше. Режиссер әрбір фильмінде қоғамда болып жатқан құбылыстарға аса ден қояды, толғандыратын мәселелерге тоқталады. Серік Апрымовтың шығармашылығын тақырыптық ерекшеліктеріне байланысты бірнеше топқа бөліп қарастыруға болады. «Қиян», «Сергелден», «Ақсуат» фильмдерін өмірде өз орнын таба алмаған жас жігіттердің тағдыры десек, «Үш ағайынды», «Аңшы», «Бауыр», «Әкеге қоңырау шалу» фильмдерінде жасөспірімдердің есеюі, бозбалаға айналуы бірінші кезекке шығады. Дегенмен айрықша ерекшеленетін бірден бір туындысы деп «Аңшы» фильмін айтуға болады.

«Аңшы» фильмі 2004 жылы жарыққа шықты. 2005 жылы «ТМД және Балтық елдерінің үздік фильмі» номинациясы бойынша Ресей кинематография өнері академиясының НИКА сыйлығына ие болды. Бұл фильмнің стилі «жаңа толқын» киносының, әсіресе С. Апрымовтың киностиліне тән емес еді. Статикалық камера әдісімен жұмыс істейтін режиссер бұл жолы әрбір көріністі алдын ала әдейі дайындап, түсіруге бел буады. Кинотанушы Б. Р. Нөгербек «На экране «Казахфильм» атты кітабында фильм туралы былай деп жазады: «... Енді міне, деректі мәнерде түсірілген көріністері жоқ «Аңшы» фильмі. Барлық эпизодтарда алдын ала арнайы дайындықтардың болғаны көрінеді. Фильмнің стилистикасы өзгеше. Кейбір этнографиялық детальдардың нақтылық байқалады, дегенмен бұл – басынан аяғына дейін толығымен арнайы қойылған көркем фильм» [1]. Голливуд киносының мәнерінде түсірілген пролог, шектен тыс ірі пландар. «Аңшыда» түсіру мәнері ғана емес, С. Апрымов фильмдерінің кейіпкерлері де өзгеріске ұшырайды. Кинотанушы Г. Наурызбекова «Қазақ киноөндірісінің жаңа толқыны» атты мақаласында былай дейді: «Тәуелсіздік заманындағы картиналарда ескі кеңестік жүйенің өзі ретінде әке әлсіз, сыртқы әсерге қарсы тұра алмайтын, алқаш немесе өгей әке етіп көрсетіледі. Дегенмен, жасөспірім ұлдар өте күшті, және бұл – жаңа мемлекеттіліктің құрылуының көрсеткіші. Бұл жағынан алғанда С. Апрымовтың «Аңшы» фильміндегі әкенің бейнесі тұжырымдамалық түрде маңызды. Күшті, бір жағынан, атақты, тіпті мифтік әкенің бейнеленуі ұлттың ұлттық сана-сезімінің қалыптасуындағы сандық нүктесі деп санауға болады. Бір қызығы, күшті әкенің

бейнесі 2004 жылдан кейін ғана шыға бастады және де қазақ, өзбек фильмдерінде басымырақ болды» [2].

Еркін табиғатынан жуас, сөзге сараң бала. Дегенмен оның бойынан ер балаға тән батыл мінезді, табандылықты байқайсың. Алайда баланың бойынан үнемі суықтық сезіледі. Достары оның асыранды екенін бетіне басады. Бірге тұратын шешесі – өгей, әкесі жоқ. Б. Р. Нөгербек басты кейіпкер Еркінге былай деп анықтама береді: «Экранда – табиғат заңымен өмір сүретін Аңшы және өмірге ызалы Ұл бала [1]. Философия ғылымдарының докторы, профессор Д. Кішібеков «Қазақ халқының мінез-құлқы, ойын-сауықтары және рухани тіршілігі» еңбегінде: «Қазақ халқының мінез-құлқы оны қоршаған ортаға – кең далалық кеңістікке, географиялық жағдайға, баққан малға, оның шаруашылығына байланысты қалыптасты», – деп жазды. Профессор әрі қарай былай дейді: «Біріншіден, ол (қазақтар – Е. Е.) ерекше бір жағдай болмаса, етек-жеңін жимай, кеңге салып, асықпай, байсалды өмір сүрген» дейді де, «Екіншіден, қазақ әңгімелескенде асықпай, әр нәрсенің мән-жайына жетіп, түсінісуді қажет еткен» деп ойын жалғастырады [3]. Д. Кішібеков айтып отырған сипатқа «Аңшы» фильміндегі кейіпкерлердің іс-әрекеттері толығымен сәйкес келеді. Аңшы да Еркін сияқты жалғыз. Адамдардан гөрі табиғатпен көбірек мұндасады. Аңшыны келбеті сұсты, айтқанында тұратын, өр мінезді, ақылды, оң-солын андай алатын адам ретінде сипаттауға болады. Бұл қасиеттің барлығын өзінің қас жауы – қасқырдан алған секілді. Кинотанушы Н. Рахманқызы «Қазақ киносы: кеше және бүгін» атты кітабындағы «Бауыр» және «Аңшы» фильмінің үндестігі» мақаласында: «Аңшы» фильмінде тұңғыш рет аңшының негізінде фольклорлық кейіпкердің деңгейіне көтерілген толыққанды болмысы бар, мінезді, айбарлы, рухы мықты күрескер-кейіпкердің бейнесі алдыңғы қатарға шығады. Аңыз-ертегілердің батырлары сияқты азулы бөрімен айқасады» деп жазады [4]. «Аңшы» фильмінің сюжеті қарапайым. Жеткіншек Еркіннің өгей шешесі – жеңіл жүрісті әйел. Шешесіне келетін еркектер көп, соның бірі – Аңшы. Аңшының үйіне келуін қаламайтын Еркін оның мылтығы мен атын ұрлап, дүкеннің тас-талқанын шығарады. Енді оның өмірінде екі таңдау тұр. Біріншісі – Аңшымен бірге тауға кету, екіншісі түрмеге жабылу. Ол Аңшыны таңдайды. Аңшының тұрақты мекені – Тау. Баубек Нөгербек «Қазақ көркемсуретті киносы: фольклорлық дәстүрлер және кейіпкер бейнесі» кітабындағы «Мифологиялық кейіпкер» мақаласында былай деп жазады: «Аңшы» фильмінде С. Апрымов алғаш рет фольклорлық-метафоралық кино эстетикасына жүгінеді. Фильмде екі стихия бір біріне қарсы қойылады: табиғат – жас балаға Ұстаз болған Аңшының, яғни еркін адамның қалыпты тіршілік ортасы және тәуелді адамның жасанды тіршілік ортасына айналған Қала» [5]. Кеңдікті, еркіндікті сүйетін режиссер өз шығармашылығында айналадағы дүниеге аса көп мән береді және ол фильмдерінде айқын көрініс табады. Әр фильмінің оқиғалары көбіне далада өтеді. Қазақтың ұлттық дүниетанымы табиғат тылсымымен тығыз байланысты болғанын ескерсек, бұл фильмнің дүниеге келуі орынды еді.



Серік Апрымовтың фильмдерінде қазақ тұрмысын, танымын көрсететін детальдар өте нақты, дәл қолданылады. Режиссердің өзінің айтуынша, жасөспірім шаққа жеткенде әкесі Секен оны Аңшының қарауына береді. Міне, автобиографиялық фильмнің алғашқы белгісі «Аңшы» фильмінде көрініс табады. Алдыңғы фильмдерінде ол өзінің ішкі жан-дүниесімен, түрлі сезімдерімен бөлісетін. Ал мұнда өмірінен алынған тұтас эпизодтар кездеседі. Серік Апрымов бұл туралы былай дейді: «Мен тауды, қасқырларды жақсы көретінмін. Бала кезімде тауға жиі баратынмын, тіпті тауда тұрып көрдім де. Жасым 12-ге жеткенде әкем мені Аңшының қарауына берді. Ол мерген болатын. Жаз бойы тауда қасқырларды ататынбыз. Тауда жаным рахат табатын, ол жерде тазалық бар. Ал мен лас дүниені ешқашан ұнатқан емеспін» [6].

Аңшы Еркін үшін әке орнын басқан адам. Ер балаға жасөспірім кезде анасынан гөрі әкесінің жанында болуы маңызды екені мәлім. Аңшы Еркінге өзінің бар білгенін үйретеді. Алғашында таудың құпиясымен бөліседі. Ат ерттеуді, мылтық атуды, жәндіктерге енжар қарамауды, табиғатпен бірге дем алуды және ең маңыздысы – табиғатпен бірге үндестікте болу арқылы жүректегі жылулықты сақтап қалуды үйретеді. Күн артынан күн, ай артынан ай, жаз өтіп, қыс келеді, Еркін Аңшының жанында жүріп, көп нәрсені үйренеді. «Қалыптасқан жағдайларға байланысты ол Еркінді тауға алып кетіп, өзі білетін нәрселерге үйретеді. Аңшы өзінің ісіне ғана емес, өмірімен біртұтас болып кеткен табиғатты есту, ат ерттеу, әйелді сүюді үйретеді» дейді Г. Әбікеева «Нациостроительство в фильмах Серика Апрымова» атты мақаласында [7].

Фильмдегі уақыттың маңыздылығы туралы Майкл Роуланд ерекше тоқталып өтеді: «Фильмде уақыт өте маңызды рөл атқарады. Оқиға басталысымен-ақ уақыт бір күннен екінші күнге ауысып, содан кейін апта, ай және жылдарға дейін жалғаса береді. Уақыттың осы қозғалысымен Апрымов көрерменге қазақ ауылы ішіндегі өзгеріс пен іркілуді контрастты оқиға арқылы баяндайды. Табиғаттың, ауылдың, бақсының және әлеуметтік желілердің біркелкілігі Анаға, Аңшы және Еркіннің эволюциясына қарсы қойылады. Жарты жыл өз өзін зерттеп, тауда білім алғаннан кейін, Еркін ауылынан пана іздейді, бірақ қамауға алынды. Қаладағы абақтыда бірнеше жыл қамауда болғаннан кейін, Еркін Аңшы болу үшін тауға қайта оралады» [8]. Осы уақыт аралығында Аңшы мен Еркіннің ара-қатынасы трансформацияға ұшырайды. Алғашында біріне-бірі қырғи қабақ болып жүрген екеуі айнымас досқа, әке мен балаға, бірі – ізін басушы, екіншісі – қамқоршы күшке айналады. Аңшы, Еркін және қасқырдан бөлек фильмдегі басқа кейіпкерлер жайлы киносыншы Л. Фелперин былай дейді: «Фильмнің кейіпкерлері – камера ұзақ «қарайтын» құстар, қасқырлар және әсем жасыл жазықтар. Бұндағы табиғат А. Куросаваның «Дерсу Узала», Н. Михалковтың «Урга» және З. Кунуктың «Атанарджуат. Желаяк» фильмдерін еске салады» [9]. Таудағы өмір мен оның сұлулығынан бөлек, фильмнің драматургиялық құрылымы «денең суық» деген бастан-аяқ кездесетін сөзге құрылатын секілді. Бұл сөз фильмнің өн бойында

бірнеше рет айтылады. «Мынаның денесі де, демі де тастай суық» дейді оны соққыға жыққысы келген достары. Алғаш рет фильмнің прологында айтылған бұл сөзге көрермен аса назар аудармайды. Әдетте, адамның түрлі қырлары достары арасында пайда бола бастайтыны мәлім. Еркіннің бойындағы суықтықтың қайдан пайда болғаны нақты белгісіз, дегенмен қасында жүрген достарының қатыгездігінің де әсері әбден болуы мүмкін ғой. Аңшының бойынан да кейде суықтық сезіледі. Қасқырдың терісін бақсыға алып келгенде екеуінің арасында төмендегідей диалог өрбиді:

**Аңшы:** Малшылардың айтуы бойынша Алтайдан асып келген көрінеді.

**Бақсы:** Сен өзің де Алтайдан емессің бе? Кісікиік болып кетіпсің. Демінді жылытайын, – дейді де, қолына дауылпаз алып, тылсым күшпен байланысқа түседі.

Бұл диалогтан Еркін ғана емес, Аңшы да жалғыздығынан жапа шегетіндігін аңғарамыз. Адамдардан бойын аулақ ұстағандықтан жүрегіндегі жылулықты сақтай алмады. Бірақ, оны құтқаратын жалғыз нәрсе – табиғатпен үндес болуы. Табиғаттан күш алып, тазаратындай. Таудағы оқиғалардың бірінде Еркін жәндікті ұстап алып, оны өлтіре жаздайды. Аңшы қолына алғаннан кейін, ол жәндікке жан бітеді. «Алақаныңда жылулық жоқ. Табиғаттың сұлулығын сезінбейтінің сондықтан» дейді Аңшы. Жәндікті тірі алып қалудың жалғыз жолы – алақандағы жылулықта екенін тағы да баса айтады. Ендігі бір эпизодта Еркін және Аңшы айдаладағы ауылға келеді. Олардың мақсаты – бес тырнақты қасқырды өлтіру. Осы мақсатты орындауда шалдың үйіне тоқтайды. Ол өзінен біршама кіші сұлуды жар етіп алған. Түн ауған шақта Сұлу Еркінмен сырласады. Екеуінің қолдары түйіскенде қыз Еркінге: «Қолың қандай жұмсақ. Бірақ неге сонша суықсың?» – дейді. Еркіннің қолы әлі де суық. Тау басында Еркін Аңшыға: «Мені бәрі суық дейді. Неге екенін білмеймін. Түнде мен өмірімде өз қолыммен бірінші рет жылулықты сездім. Кешегі қыз керемет сұлу» деп ағынан жарылады. «Нағыз сұлулық әйелдің жылтыраған бетінде емес. Сұлулық деген асқақ болады. Бұл жаһанда тау сұлу, аспан сұлу» дейді Аңшы. Фильмнің басынан бастап үздіксіз көрсетілетін жалпы пландағы тау мен аспанның сұлулығын тағы бір мәрте айғақтау үшін айтылған сөзді Еркін түсінгендей. Бірақ, ол табиғатпен әлі де үйлесімділік таба алмады. Фильмнің өн бойында көрсетілетін жалғыз түс – Еркін мен табиғаттың бір-біріне жақындасуының алғашқы қадамы секілді. Түсінде Аңшы Еркінге «ең алдымен, өзіңді таны» дейді.

**Аңшы:** Неден қорықтың?

**Еркін:** Біреуден қорықтым.

**Аңшы:** Сен өзің бөтенсің. Айнаға қара.

«Бар, өзіңе жылы орын тап» деген Аңшының сөзінен кейін Еркін қасқырдың қасына барып жайғасады. Адамдардан әлі де алшақ, жылу сезінбейтін бала қасқырдан жылу алады. Ол енді қасқырдан қорықпайды. Екеуі бірге. Еркін жылулықты табиғаттан алуды үйрене бастады. Арада жарты жыл өткенде екеуі

Еркіннің анасын өлімші қалде жатқан жерінен тауып алады. Аңшы Еркінге «анаңа дененің жылуы керек» деп қасына жатқызбас бұрын, бақсының бұрындары Аңшыға дем салғанын Еркінге қайталайды. Еркін анасының жүзіне дем жібергенде, анасы мына өмірге қайта оралады. Таудағы уақыттың тез өтетіні соншалық, Еркін мен Аңшы жарты жыл өтсе де, жақын адамға айналмағаны байқалады. Аңшының Еркінге дем алуды үйретуі фильмнің шарықтау шегіне дәл келеді. Фильмнің соңында Еркіннің өміріндегі Аңшыдан кейінгі қымбат адамы – анасы «Қолың қандай жылы!» дейді. Еркін бұл сөзге аң-таң. Бейжай күйде отырған ол анасымен енжар қоштасады. Оны бөлме сыртында милиция қызметкері күтіп тұр. Еркіннің өзі жасаған әрекеттеріне жауап беретін кезі келді. Жақындарын қимайды. Бірақ, амалы жоқ. Дегенмен, оның бойынан үрей сезілмейді, өйткені табиғатпен үйлесім тапқан адам өзін қауіпсіз сезінеді. Аңшының «Әлі кездесеміз» дегеніне Еркін кездеспейтіндерін алдын ала сезгендей, басын шайқайды. «Тек дененді суытып алма» дейді Аңшы соңғы рет. Бейнебір «мені таулардан, қасқырдың ұлығанынан табасың» дегісі келгендей. Еркін енді табиғаттан алшақтамау үшін денесін суытпауы керек. Түрмеге жабылғанда да, Еркін демін суытпау үшін үнемі Аңшының үйреткенін қайталайды. Ол жақындарынан алыс. Тек Аңшының «дененді суытып алма» деген ақылы ғана үнемі жадында жаңғырып тұрады. Төрт жыл түрмеде жазасын өтеп, бостандыққа шыққан Еркін есейіп, басқа адамға айналған. Үйіне оралған ол Анасынан, бақсыдан, малшылардан Аңшының өлімі туралы сұрастырады, бірақ ешкім нақты білмейтін болып шығады. Барлық тұрғындардың болжамы бойынша – Аңшының өлімі қасқырдан болған. Аңшы өзін бүркітке теңейді. Енді көкте мәңгі қалықтайтын қыран құс Еркінді демеп, қолдап жүрмекші. Серік Апрымовтың бұл фильмі адам мен табиғат біртұтас, екеуін бір-бірінен айыруға болмайды дегенге саяды. Фильмнің соңғы кадрында ат үстіндегі аңшы Еркін малшының үйінен алыстай бергенде, құпиясы ашылмаған биік тауды домбыраның үнімен береді. Өрістен келе жатқан жылқылар (төрт түлік мал емес, тек жылқылардың жүріп өтуі өте маңызды) мен қалықтап ұшқан қыран құстың берілуі – өте маңызды көріністер. Ең соңғы көрініс – Аңшы мен биік тау. Екеуі бірге. Үйлесім табылды. Режиссер С. Апрымовтың басты мақсаты – түркілердің аңыз-әңгімелеріне сүйене отырып, адам және табиғат арасындағы үйлесімділікті көрсеткісі келеді. Ол жерде түркілер немесе қазақтар қасқырдан тараған деген ауыз әдебиетінде кеңінен таралған мифологиялық астар болғанымен, ол алдыңғы қатарға шықпайды. Сондай-ақ, Тәңіршілдік, бақсылық секілді ғұрыптар бой көрсеткенімен, оған ешқандай екпін жасалмайды.

Қорыта келе, режиссер С. Апрымов «Аңшы» фильмінде адам мен табиғаттың біртұтастығы жайлы ой қозғайды. Фильмде «суық дене» сөзі Еркіннің әрекеттеріне қатысты бірнеше рет айтылады және әр айтылған сайын Еркін өзгеріп отырады. Режиссердің айтпағы – адам табиғаттан алшақтаған сайын жабайылана, қатыгездене түседі. Әдетте адам мәңгілік өмірге аттанғанда денесі суиды. Фильмдегі ауыл тұрғындары да тіріөлікке айнала бастаған. Ал бойдағы жылулықты

сақтап қалу үшін адамзат табиғаттың ажырамас бір бөлшегі екенін үнемі естен шығармай, онымен бірге біте қайнасуы керек.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Ногербек Б.Р. На экране «Казахфильм». Статьи, рецензии, эссе, интервью. – Алматы: 2007. – 520 с.
2. Наурызбекова Г. Қазақ киноөндірісінің жаңа толқыны // «Өмір», № 4, 2004. – 48-50 бб.
3. Кішібеков Д. Қазақ менталитеті: кеше, бүгін, ертең. – Алматы:1999. – 200 б.
4. Рахманқызы Н. Қазақ киносы: кеше және бүгін. Зерттеулер, мақалалар, рецензиялар, сұхбаттар. – Астана: 2017. – 464 б.
5. Ногербек Б., Ногербек Б. Казахское игровое кино: фольклорные традиции и образ героя. Монография. – Алматы: 2014. – 424 с.
6. Егеубаева Е. Серік Апрымовпен сұхбат. Қолжазба. 12 желтоқсан, 2018
7. Абикеева Г. Нациостроительство в фильмах Серика Апрымова. – [https://www.academia.edu/40752593/Нациостроительство в фильмах Серика Апрымова](https://www.academia.edu/40752593/Нациостроительство_в_фильмах_Серика_Апрымова).
8. Rouland M. Film Review: Serik Aprymovís The Hunter (2004) // KinoKultura, 2005.
9. Felperin L. The Hunter//MagazineVariety – [https:// variety. Com / 2004 / film / reviews / the-hunter](https://variety.com/2004/film/reviews/the-hunter) – 6 - 1200531624/

## **Трансформация темы и способов изображения послевоенной жизни народа в казахском игровом кино**

*Жаркенова Жулдыз*

*ст. IV курса специальность «Киноведение», КазНУИ  
научный руководитель: Мукушева Н. Р. к. и., профессор КазНУИ*

Данная статья направлена на выявление художественных и тематических особенностей в этапных картинах казахского кинематографа, описывающие послевоенную жизнь казахского народа.

Мы начнем наше исследование с картины «Земля отцов» (1966) Шакена Айманова, классика казахского национального кино. Так как фильм относится к эпохе «Оттепели», нами следует пояснить о значимости данной эпохи для национальных кинематографий. Началом эпохи знаменуется смерть Сталина, а ее завершением – конец 1960-х годов. В это время как из рога изобилия начали появляться яркие опусы в литературе, театре и кино. Основной причиной всплеска творческой энергии стало послабление советской цензуры. Этот процесс не прошел мимо и развития национальных кинематографий, представители которых начали снимать фильмы, отталкиваясь от своей самобытности. Естественным образом, «оттепель» не могла предоставить художникам творить вне ограничений, но все же, это было большим этапом в развитии национального кино. Основой «Земли отцов» Ш. Айманова становится одноименная поэма О. Сулейменова. Первое, что предстает перед нами: большой камень с арабскими надписями, таким образом отсылая зрителей к прошлому наших предков. Аксакал с Баяном ставят могильник, прежде чем отправиться в путь за прахом сына, на этой же земле совершает намаз. Фильм не является поверхностным переосмыслением последствий войны, а он транслирует изменения, процессы, происходящие в обществе, невзирая на сложность реабилитации после военных потрясений. Аксакал (Е. Умурзаков) становится прототипом человека устаревших мировоззрений. Война хоть и разрушила миллионы жизни, города и селы, но она не стала угрозой развития советского общества. Можно сказать, что «Земля отцов», являясь драматическим фильмом, в который просачивается тема войны, раскидавшая людей по всей стране, звучит тот задаваемый временем позитивный клич о единстве советских народов и земли. Шакен Айманов внимателен к деталям. В сцене трапезы, Егор, попутчик Аксакала и Баяна, нарекает сало ножом, после, чтобы нарезать хлеб, Баян берет этот нож в руки, а Аксакал бьет его по рукам и наказывает внука промыть его водой. Это небольшое действие с ножом передает нам некую пренебрежительность, неприятие Аксакала в силу своих вероисповедания и мировоззрения. Он отторгает вещи, чуждые его морали. Тоже самое и с черепом человека, который показывает Баяну археолог. С ужасом глядит на это Аксакал. И также со всей строгостью наказывает внука помыть руки, после того, как он со всем вниманием осматривал находку археолога. Б. Ногербек подметил эпизод встречи

аксакала со стариком-чеченцем, который всю дорогу едет на крыше поезда. «Образ чеченца, едущего на крыше – в определенной степени условен и символичен. Этот образ старика как бы характеризует стойкий и непокорный дух депортированных чеченцев, которые любой ценой стремились вернуться обратно на свою Родину» [1]. К слову, введение персонажа-чеченца для того времени было по-настоящему смелым поступком, так как тема депортации народов никогда ранее не затрагивалась. Интересен также небольшой эпизод с догоняющим поезд скакуном, который делится с героями своей радостной новостью о рождении сына, на казахском это называется «сүйінші хабар». Похожий момент встречается в документальном фильме «Турксиб» (1929) и «Транссибирском экспрессе» (1977), где люди степей мчатся вдогонку за поездом, как в байге только уже с неравным соперником – стальным конем.

«Земля отцов» относится к роуд-муви, так как фильм основан на преодолении пути, за который происходит трансформация героя, внутреннее перестраивание через пережитые на этом пути (от пункта А к пункту В) события. Гульнар Абикеева дальнюю дорогу знаменует «мощным архетипическим кодом для кочевников» [2]. К концу пути Аксакал и Баян разминаются, поэтому до могилы суждено добраться сыну солдата. Баян предстает перед братской могилой, на памятнике которой в списке имен, усопших он находит и отцовское имя. Теперь сопоставим начальный могильный камень с арабскими надписями (пункт А) и памятник братской могилы (пункт В): с чего начинали и к чему пришли. Дорога, которую проделал Баян, встречая новых людей, совсем несхожих дедушке и его взглядам на жизнь, решает конфликт, о котором говорилось ранее: земля здесь и там – братская, общая. Баян – представитель молодого поколения, росток нового человека, который питает в себе некие догмы дедушки, традиционность и, в то же время, свободен для новых открытий. Также режиссер хотел донести печаль о том, что среднее связующее звено между старым и новым было потеряно из-за войны, унесшая жизни миллионов.

«Балкон» (1988) Калыкбека Салыкова, как и «Земля отцов», тоже снят по сценарию Олжаса Сулейменова, описывающий жизнь Алматы послевоенного периода. Между фильмами разница в 20 лет. Интересно то, что обе картины поднимают проблемы послевоенной жизни. Если в фильме Шакена Айманова тематика подвержена советскому идеалу общества, то в «Балконе» ничто не идеализируется, а показана жизнь подростков, детство которых пришлось на время войны. Удивительно и то, как сужается «масштабность» уже в названии двух фильмов, что никак не умаляет ценность второго. Если в «Земле отцов» прославляется общая необъятная советская земля, то в фильме К. Салыкова основное действие происходит в небольшом дворе под № 20. А излюбленное место пребывания главного героя Айдара – балкон дома его друга, с которого он наблюдал за жизнью двора, иными словами, за временем. Ведь герой, несмотря на пылкость характера, был лидером своего района, и даже стал защитником

умирающего от зависимости наркомана. Таким образом, Айдар совмещал в себе образ наблюдателя и активно действующего героя. Следовательно, Алма-Ата должна была воссоздавать дух начала 1950-х годов. Крайне важным было достоверное изображение послевоенной столицы. Поэтому Калыкбек Салыков лично расспрашивал ветеранов о деталях той эпохи, скрупулезно подходил к подбору реквизита. Обширная площадка в начале фильма, где ребята из двух районов набросились друг на друга, бродвей, культурный центр старой Алматы, была восстановлена под стать тому историческому времени. Взятый в кадр транспорт в действительности относится к пятидесятым годам прошлого века. Последнее воспоминание об отце, которое осталось в памяти сестры героя Жанны, подается нам в рапиде. Тема сталинских репрессий и их последствий все еще не затрагивалась в послевоенной тематике фильмов 1960-х годов. О людях, которых забирали НКВД прямиком из дома, оставались лишь воспоминания, но даже из семейных фотокарточек, их, как было изображено в «Балконе», вырезали, оставляя лишь белые очертания силуэтов. Или как слово в письме могло повлиять на дальнейшую судьбу отправителя – письмо Жанны, отправленное на имя военачальника Монтгомери с опрометчивым текстом, было отчаянно проглочено небезучастным в жизни сирот дядей Борей, чтобы оно не дошло до конкретных лиц.

В 1994 году Сатыбалды Нарымбетов создает ретро-фильм «Жизнеописание юного аккордеониста», или «Көзімнің қарасы», вспоминая детство, подлинное или нет, но все же он вырисовывает портрет казахского ауыла послевоенного времени. Ретроспекция окунает нас в атмосферу прошлого, свидетельствует жизнь жителей аула. Фильм рассказывает о детстве мальчика Ескена. Ескен рос очень любопытным ребенком, наблюдает за жизнью взрослых людей. Детство – период вопросов, и Ескен, видя такую разношерстность жителей аула, волей не волей задается вопросами, влюбляется и разочаровывается в ней. Учитывая, что это было достаточно тяжелое время для страны, на который выпало формирование личности мальчика, велик был шанс, что потрясения в детстве в связи с тюремным заключением отца и другие ситуации, свидетелем которых он становился, могли сказаться на психическом состоянии Ескена и точно бесследно они пройти не могли. Заметен тот факт, что в казахском кинематографе дети-подростки, в частности мальчики, следят за миром через щелочку, окно, как Еркин («Кардиограмма») и Кожа «Меня зовут Кожа». Молчаливое наблюдение вместо тысячи вопросов родителям, которые в своих ответах отображали бы свое видение, предпочитали мир взрослых постигать впечатлением от увиденного и услышанного. В фильме переплетены, как увиденное героем Ескеном и сохранившимся в памяти моменты, так и игра образов бессознательного – сновидения Ескена являются важными элементами драматургии. Сцены сновидения в изобразительном плане вдохновлены сюрреализмом Сальвадора Дали. Пространство сна – это юрта с диаметрными выходом и входом, знаменуют собой не что-то вечное, а, в большей степени, играют роль моста,

связующим звеном между настоящим и будущим. Внутри нее темнота, а выход – так маняще светел. Также, в нем присутствуют следующие образы-символы: часы – время, вода – очищение, статуи – застывшее время, дорога – мотив движения в будущее. В ауле живут японские военнопленные, добрые и искренние, мальчик-еврей, забредший сюда в поисках матери. Забытый аул живет своей жизнью, сам по себе. Ескен, будучи аульным музыкантом, часто находится в гуще события, становясь свидетелем камерных драм, комедий действия, не имеющих на первый взгляд важности, но один раз обведенным взором мальчика, навсегда запечатленные в памяти.

С. Нарымбетов цитирует Феллини («8 1/2»), А. Тарковского («Зеркало»). Он неоднократно использует образ Мадонны с ребенком, тяготеет к европейскому искусству, но фильм не сделан в присущей европейскому кино форме: режиссер использует лишь элементы. Мальчик Ескен, как никто другой в этом фильме был гармоничен, в других же прослеживалась некая искусственность, потому как герои приближены к фелиниевской эксцентрике, что, конечно, не могло идеально вписаться в образы казахских аульчан. Для чего это было сделано? С. Нарымбетов специально придает для своих персонажей несвойственное для жителей казахского аула образы-характеры. Таким образом, он придает общий образ аульчан, действия которых не имеет особого смысла, искусственность, которую мы ощущаем, на самом деле создает общую картину потерянности. Творчество Федерико Феллини связано с цирком. Если провести эту связь с персонажами данного фильма, то герои представляются нам, как актеры передвижного цирка, вынужденные играть под гнетом тирана-шпрехшталмейстера. Тиран-шпрехшталмейстер в фильме – это НКВД. Ескен впервые сталкивается с нечто важным – гуманностью. Несмотря на жестокость режима, оно не способно убить в человеке любовь и понимание другого человека – национальность не важна. Может поэтому Нарымбетов пытался привнести в фильм нотки космополитности, объединяя разные культурные истоки. Ранее упоминавшийся образ Богоматери не совсем ведь стандартен – женщина в белых одеяниях с младенцем на руках, но верхом на осле. Через 10 лет в «Молитве Лейлы» Лейла с малышом Алпамысом воссоздает этот же ключевой образ фильмов Нарымбетова: образ Мадонны с младенцем верхом на осле, как трансформация образа Матери в обрамлении стиля жизни кочевого народа. Сон, как воспоминание Ескена в прологе – сидит под кронами многолетнего дерева (дерево – история), его родители, исчезающие в густом тумане (Адам и Ева).

Фильм «Остров Возрождения» (2004) Рустема Абдрашева снят по поэме отца режиссера Жараскана Абдрашева – «Қаладан келген қыз», являющимся автобиографическим произведением о первой любви поэта. Время действий поэмы 1960-годы, она – о детях, «рожденных для счастья», взрослых со своими мечтами и исканиями – всю эту атмосферу послевоенного времени рьяно передает фильм с ретромотивами и наглядной цветокоррекцией, словно XXI век и не наступал: Арал еще не превратился в пустыню, и мы продолжаем жить под советской цензурой.



Это несомненно благодаря реквизиту, создавший предметную среду казахского ауыла середины XX века. Будучи по профессии художником кино, Рустем Абдрашев отлично справился с изобразительным материалом. Наряду с природой Приаралья, которая является не только свидетелем летописи истории, но и важным компонентом, а то и мирком главного героя, мальчика, который впервые влюбился, и с этим окрыляющим чувством познал запретный слог репрессированного поэта М. Жумабаева. На этом острове Возрождения, отсылающее нас к большому периоду в искусстве, «Ренессансу», возрождается забытое, метафорично проскальзывает украдками жеста и деталями легенда о грехопадении перволюдей Адама и Евы. Девочка Жибек, в которую влюбился Жарас, дает ему красное яблоко прямиком из Алматы, как Ева дает вкушать Адаму запретный плод. Именно эти кадры становятся цветными, выходя за границы ретроповествования. В ряд предметов закладывается общий символ жизни как цикла. Они перерастают из обычных предметов быта в масштабы метафизических значений. Например, карманные часы с музыкой, доставшиеся Жарасу от деда, и, в свою очередь, яблоко – как память о Жибек. Оба предмета имеют круглую форму (если смотреть на них в двумерном пространстве). Эта круглая форма отсылает нас к циклу, общечеловеческой канве жизни. Также стоит обратить внимание на прядение веретена, которым занимается Аже (бабушка) Жараса. Киновед Инна Тлековна Смаилова по поводу значения веретена, как отдельной смысловой составляющей картины говорит: «Оно соединяет и разные судьбы людей в один сюжет, и реальность с зоной снов и мечтаний героев, и будущее с прошлым, а также киноязык фильма с мировой культурой» [3]. «Геометрический аналог веретена – ось, проходящая через центр круга, один из фундаментальных даосских образов. Это центр мирового круговорота» [4]. В фильме Р. Абдрашева ремифологизируется образ Аже с веретеном в руках, который является воплощением неторопливой, созерцательной жизни человека степей.

Если «Земля отцов» строится на конфликте поколений и мировоззрений, а тема – дружба народов необъятной страны. Для своего времени даже озвучивание темы депортации народов было достаточно смелым ходом для кино. В последующих двух примерах, разобранных в данной статье, на основе ретроспективы зрителю разоблачают истинное положение казахского народа 1960-х годов. Изобразительные решения фильмов С. Нарымбетова и Р. Абдрашева изобилуют реминисценциями и синтезированием тюркских мифообразов с опытом мировой мифологии.

Список использованной литературы:

1. Абикеева Г. О. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе. – Алматы: 2006. – 308 с.
2. Ногербек Б. Н, Ногербек Б. Б. Казахское игровое кино: экранно-фольклорные традиции и образ героя: Монография. – Алматы: 2014. – 424 с.

3. Смаилова И.Т. Спор кинокритика с киновединой по поводу стилия и киноязыка в казахском игровом кино: чего хочу, что вижу, что вдохновляет. – Астана: 2013. – 102 с.
4. Климишин И.А. Календарь и хронология. – М: 1985. – 320 с.

## Қазақ киносындағы тарихи-биографиялық жанр

*Нұрланова Құндыз*

*«Кинотану» мамандығының III курс студенті, Қазақ ұлттық өнер университеті ғылыми жетекшісі: ҚазҰӨУ профессоры, өнертану кандидаты Мұқышева Н. Р.*

Тарихи-биографиялық жанр – кино өнеріндегі маңызды жанрлардың бірі. Қазақ киносы да бұл жанрда түсірілген фильмдерден кенде емес. Жанрдың ерекшелігі туралы кинотанушы Назира Рахманқызы былай дейді: «Жалпы, кино өнерінде ең бір күрделі әрі кірпияз деген екі мәселе бар: бірі –әдебиеттің классикалық шығармаларын экрандау, екіншісі – халық жақсы білетін ірі тарихи тұлғалар туралы биографиялық фильмдер түсіру. Екеуінің де жауапкершілігі өте зор» [1]. Осынау жауапкершілігі мол жанрдың қазақ киносындағы алғашқы қадамы 1938 жылы түсірілген «Амангелді» фильмінен бастау алғаны белгілі. Араға алты-жеті жылдан салып, «Абай әндері» (1945) және «Жамбыл» (1952) фильмдері экранға шығады. Сондай-ақ, классик кинорежиссерлеріміздің бірі Мәжит Бегалиннің қазақ киносының, оның ішінде тарихи-биографиялық жанрдың көкжиегін кеңейте түскен «Оның уақыты келеді» (1957), «Ел басына күн туса» (1967), «Мәншүк туралы жыр» (1969) фильмдерін айтуымыз керек. Жас ұрпақ үшін ел тарихының өткені мен бүгінін танып-білуде мұндай шығармалардың маңызы өте зор. «Алматы» киностудиясының алғашқы көркемсуретті шығармасы «Абай әндері» фильмі ұлы Абай Құнанбаевтың өміріне арналды. Фильм тек Абайдың ғана емес, сонымен қатар оны қоршаған әлеуметтік ортаның өмірімен де салыстырады. Фильмде Абайдың бейнесі махаббаттың арашасы ретінде қарастырылады. Осындай ұлы тұлғаның рөлін қазақтың талантты актері Қалибек Қуанышбаев асқан шеберлікпен сомдап шығады.

Тарихи-биографиялық жанрда түсірілген «Жамбыл» фильміндегі басты рөлді Шәкен Айманов ойнады. Жалпы бұл фильмге дейін ақынның бейнесі деректі кинода жиі пайда болды. Ж. Жабаев туралы көптеген деректі фильмдер түсірілді. Назира Рахманқызы «Қазақ киносының тарихы» оқулығында былай дейді: «Отызыншы жылдары ақын Жамбыл Жабаев туралы бірнеше деректі очерктер түсіріледі. 1937 жылы түсірілген бір бөлімді «Қазақстанның халық ақыны Жамбыл» фильмінде ақынның Тбилиси қаласында өткен Грузияның ұлы ақыны Шота Руставелидің мерейтойына қатысуы, ал «Жамбылдың шығармашылығына 75 жыл» (1938) фильмінде ақынның Қазақ ССР-нің Жоғарғы Кеңесіне депутаттыққа ұсынылуы, 1940 жылы түсірілген «Жамбыл Жабаев» очеркінде халық ақынының Қазақстанның өнер қайраткерлерімен кездесуін бейнелейді. Жамбылдың көзі тірісінде өте жиі түсірген оператор Г. Новожилов былай дейді: «Жамбылды түсіру өте қиын болатын. Жиналыстарда ол әрдайы жан-жағынан қаумалап, аппаратымызды ақын қарттың жүзіне бағыттай бастайтынбыз...» [2].

Поэзия әлемінде туылып, сол әлеммен бірге өмір сүрген алып жыршы туралы түсірілген режиссер Ефим Дзиганның «Жамбыл» көркем фильмінде ақиық

ақынның жалындаған жастық шағынан бастап, абыз ақсақал жасына жеткен шағына дейінгі күрделі өмір жолы қамтылған. Фильмнің басты идеясы – өз заманының, халқының, ұлтының жанашыры болған ұлы тұлғаның өмір жолын көрсету болды. Бір кейіпкердің бейнесі арқылы қаншама мәселелерді, сол кезеңнің былығы мен шыжығын ашып көрсетеді. Шәкен Айманов Жамбылдың бозбала шағын, орта жасқа жеткен және қартайған кезін сомдайды. Ұлы актер, режиссер Ш. Аймановтың кейіпкерінің бойынан батыл шешім қабылдай білетін, сөзі өткір, турашыл, шешен, шындыққа жаны жақын, кемеңгер тұлғаның қадір-қасиетін көреміз. Фильмде, сондай-ақ, Жамбыл бейнесі арқылы ел арасындағы біраз мәселелерді қозғайды. Қашанда халқының қамын ойлаған ақын ұлттың ұлылығын бір сәтке болсын ұмытқан емес. Бұған қоса ол – өте қарапайым адам. Шәкен Айманов ақынның кемеңгер мінезінің тамырын дөп басып бере алған. Екіншіден, әрине, бұл режиссердің де ерен еңбегі екені белгілі. Фильмде мизенсценаларға аса мән берілген. Жамбылдың, басқа кейіпкерлердің әрбір қозғалысы, жүріс-тұрысы, сөйлеуі нақты кинематографиялық тұрғыдан ұтымды берілген.

Жамбыл Жабаяев өзінің ғасырға жуық ғұмырында тау мен даланы, халық өмірін көп жырлаған ақын. Бұл қыры режиссер Қанымбек Қасымбековтың «Жамбылдың жастық шағы» (1996) атты көркемсуретті фильмінде байқалады. Фильмде ХІХ ғасырдың аяғы мен ХХ ғасырдың басындағы қазақ халқының өмірі мен тұрмысы, дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары көрсетіледі. Бұл фильмнің алғашқы кадрларында-ақ пайда болады. Фильмде Жамбылдың жастық шағына назар аударылады. Режиссер дыбысқа, ақынның сөздеріне ерекше мән береді. Кинода естілетін сөздің үш түрлі формасының үшеуі де бұл фильмде кездеседі. Сонын бірі – соңғы көріністердегі кадрдан тыс естілген Жамбыл ақынның оқыған өлең шумақтары. Сондай-ақ фильмдегі монологтар мен диалогтарға да назар аударуымыз керек. Жамбыл туралы екі фильмнің бірі жалындаған жастық шағынан бастап, абыз ақсақал жасына жеткен кезіне дейінгі уақытты қамтыса, екіншісі тек жастық шағын көрсетумен шектеледі. Шәкен Айманов ойнайтын «Жамбыл» фильмінде басты кейіпкер мен халықтың өмірі қатар көрсетіліп отырады. Ал екінші фильмде ақынның өнер жолында қалай дамып, жетілгені баяндалады. Екі фильмде де Жамбыл Жабаяевтың бейнесі арынды, алып жыршы, соңында өшпес мұра қалдырған дүлдүл ақын ретінде суреттеледі.

Қазақ киносындағы тарихи-биографиялық жанр режиссер Мәжит Бегалиннің шығармашылығымен тығыз байланысты. Режиссердің үш бірдей фильмі – «Оның уақыты келеді», «Ел басына күн туса», «Мәншүк туралы жыр» фильмдері осы жанрда түсірілген. «Оның уақыты келеді» фильмінің бас кейіпкері – қазақтың ұлы ағартушысы, ғалым-этнограф Шоқан Уәлиханов. Фильмді көрген кез келген адам Ш. Уәлихановты туған еліміздің тарихын, әдеп-ғұрпын әлемге алғаш паш еткен тұлға ретінде сезінуі, танып білуі айдан анық. Мәжит Бегалиннің көкейкесті арманы – Шоқан Уәлиханов туралы фильм түсіру болған екен. Бұл туралы қазақ киносы мен театрының белгілі актерлерінің бірі Кәукен Кенжетаяев былай дейді:

«Институтта жүргеннің өзінде-ақ Мәжекен ұстазы Сергей Герасимовке бұл туралы талай рет айтып, ақылдасады. Ол кісі алдымен қазақ-орыс халқының тарихын бес саусағындай білуді талап етеді. Бұны дұрыс түсінген М. Бегалин күн демей, түн демей ізденуге кіріседі. Москва, Алматыда ол болмаған кітапхана қалмайды. Мәжитті бұл Шоқан образы он жылдай маза бермейді. Сөйтіп 1957 жылы Шоқан туралы фильмнің жұмысына кірісіп кетеді» [3]. Әрине, Шоқан сияқты қазақтың ғұлама перзентінің бейнесін және оның прогрессивтік ақыл-ойын, ағарту ісін экранда көрсету оңай емес екені белгілі. Режиссерді Шоқан рөлін кім ойнау керек, қай актер ойдағыдай алып шыға алады деген көп сауалдар мазалағаны анық. Бұл ретте ғылым жолында бар өмірін сарп еткен ұлы ғалымның бейнесін сомдау тек Нұрмахан Жантөриндей дарынды актердің ғана қолынан келері анық. Шоқан Уәлиханов дегенде бүгінде әрбір қазақтың көз алдына осы фильмдегі Нұрмұхан Жантөриннің Шоқаны келері анық.

Соңғы отыз жылда тарихи-биографиялық жанрда отандық бірнеше фильм түсірілді. Солардың бірі – 2009 жылы шыққан «Біржан сал» фильмі. Фильмнен XIX ғасырға тән халықтың тұрмыс-тіршілігін, сол заманға сай сөйлеу мәнерінің ерекшеліктерін байқаймыз. Қазақ халқының мәдениет пен салт-дәстүрге бай халық екені, табиғатқа жақын, ешкімді жатсынбайтыны, қазақтың жайдарлы, жайсан ұлт екендігі жақсы баяндалады. Фильмде басты кейіпкер Біржан салдың ішкі сезім иірімдері ұтымды берілген. Қуанса бірге күліп, жыласа бірге жабырқап отырасын. Фильм авторлары Біржандай асқақ үнді ақын, сазгер, әншінің тағдыры да, өмірі де күрделі болғанына назар аудартады. Біржан сал –қазақтың әншілік өнерін дамытып, халық музыкасын өз шығармашылығы арқылы биік белеске көтерген аса дарынды тұлға. Соңғы жылдары тарихи-биографиялық жанрда түсірілген фильмдердің бірі – «Құнанбай» (2015). Фильм Құнанбай Өскенбайұлының өмірбаяны туралы сыр шертеді. Құнанбай туралы осыған дейін тек оның сұлтан, ел басқарған басшы болғанын ғана білетінбіз. «Абай» фильміндегі Құнанбай мен осы фильмдегі Құнанбайдың бейнесі арасында айырмашылықтар өте көп. 1995 жылы жарық көрген «Абай» фильміндегі Құнанбайдан қатал әке бейнесін көрдік. Ал «Құнанбайдағы» кейіпкер кемеңгер, шешен, әрбір істің дұрыс шешімін таба білетін тұлға ретінде көрсетіледі. «Абай» фильмінде қарапайым халықтың, кедей-кепшіктің өміріне басымдық берілсе, «Құнанбайда» керісінше, бай, ауқатты адамдардың тұрмыс-тіршілігі көбірек көрсетіледі. Бірақ екі фильмнен де нағыз қазақы өмірдің белгілерін көреміз. Сол кезеңдегі қазақ халқының тұрмысы, әсіресе ауқаттылардың қалай өмір сүргені, би-болыстардың қалай кеңес құрғаны, той-жиындардың қалай өткені әдемі көрсетілген. Билер мен сұлтандардың киімдері сән-салтанаттан гөрі, қарапайым, жинақы көрінді. Ал актерлардың ойнау шеберлігі мен қазақтың кең байтақ жерінің әдемі көріністері фильмнің әсерлі болуына ықпал еткен.

Қорытындылай келе, соңғы жылдары қазақ киносында жиі болмаса да, тарихи-биографиялық фильмдердің түсірілгеніне куә болып отырмыз. Қазақтың

белгілі тұлғаларының өмірі туралы мұндай фильмдердің маңызы өте зор. Өйткені осындай фильмдердің жас ұрпақ тәрбиесіне тигізер пайдасы мол болмақ. Сонымен қатар қазақ киносының дамуына да қосар үлесі зор болары белгілі.

Пайданылған әдебиеттер тізімі:

1. Рахманқызы Н. Қазақ киносы: кеше және бүгін. – Астана: 2017. – 464 б.
2. Нөгербек Б.Р., Наурызбекова Г.Қ., Мұқышева Н.Р. Қазақ киносының тарихы: оқулық. – Алматы: 2005. – 289 б.
3. Кенжетаев К. Кинорежиссер Мәжит Бегалин. – Алматы: 1994. – 112 б.

## **Кинойога: транзактный анализ «Принца Зуко» из анимационного сериала «Аватар: Легенда об Аанге»**

**Жумабаева Айдана**

ст. III курса специальность «Режиссура игрового кино» КазНУИ  
научный руководитель: **Уталиева Ж. Т.** кандидат психологических наук, доцент КазНУИ

Актуальность данной темы обусловлена тем, что каждый человек несёт в себе могущественную психическую силу, и эта сила всегда в действии. Она происходит как реакция на те сцены фильма, которые зрители видят, на музыку и диалоги, которую слышат. При просмотре фильма у зрителя уникальная практика самопознания себя (кинойога), что может существенно помочь тем, у кого никогда не было и намека на какой-то жизненный план — вдохновляющую стратегию собственных перемен.

Создателем теории кинойоги является американский психолог Тэв Спаркс. Он полагает, что потенциал «исцеления» есть фактически у каждой кинокартины, и сам фильм в состоянии «взломать» проблему, победить болезнь, трансформировать сознание и саму жизнь [1]. В основе кинойоги лежит система исцеления, так называемая «навигационная система осознания», или НСО. НСО похожа на систему координат, в которой на горизонтальной оси отражаются отношения с миром, весь опыт, который человек имеет вне себя. А на вертикальной оси – внутренний мир человека, то, что происходит у него внутри. Все, что ниже горизонтали – наши персональные вопросы: прошлое, что-то забытое, что-то такое, что мотивирует нас быть такими, какие мы есть. Выше горизонтали – опыт, который можно назвать движением к целостности, высшее Я. Работает эта система очень просто. Когда мы смотрим фильм, то относимся к нему, как к внешнему событию и все свои переживания рассматриваем именно через эту призму. Но затем мы соотносим эти же переживания со своим внутренним опытом – прошлым и будущим. Перестаем винить внешний мир, берем ответственность за происходящее на себя. Таким образом мы обретаем силы для перемен и исцеления. Тэв Спаркс рассматривает действие кинойоги через призму перинатальной матрицы смерти-возрождения и через призму четырех зон: безопасности, ловушки, войны и свободы [2].

В данной статье мы рассмотрим персонаж принца Зуко из анимационного сериала «Аватар: Легенда об Аанге» в русле транзактного анализа Эрика Берна. В основе теории транзактного анализа Эрика Бёрна лежит положение о трёх составляющих «Я» (Эго) каждой личности: Я (Эго) - Родитель, Я (Эго) - Взрослый и Я (Эго)– Ребёнок (Дитя) [3]. Каждое Я (Эго)-состояние представляет собой паттерн мышления, чувств и поведения. Выделение Я (Эго) -состояний основано на трёх аксиоматических положениях:

1) каждый взрослый некогда был ребенком. Этот ребенок в каждом человеке представлен Я (Эго) состоянием Ребёнок;

2) каждый человек с нормально развитым мозгом потенциально способен к адекватной оценке реальности. Способность систематизировать приходящую извне информацию и принимать разумные решения относится к Я (Эго)-состоянию Взрослый;

3) у каждого индивида были и есть родители или заменившие их лица. Родительское начало внедрено в каждую личность и принимает вид Я (Эго) состояния Родитель.

В реальности одно из состояний проявляется чаще всего, являясь наиболее устойчивым. Состояние Я «Родитель» для него характерны: критичное, оценочное поведение по отношению к другим, поучительный тон в высказываниях и замечаниях. «Родитель дает советы, указывает и наставляет, но в то же время готов помочь и защитить. Состояние Я «Взрослый» можно сказать, что это условно идеальное состояние. Для него характерны: ответственность, рассудительность, самокритика, честность и эмпатия. «Взрослый самодостаточен и самостоятелен. Состояние Я «Ребенок» для этого состояния характерны эмоциональность, капризы, не критичность к себе, хвастливость самонадеянность. В жизни мы постоянно переключаемся между этими тремя состояниями, в зависимости от обстоятельств. Формируются эти три состояния в процессе контакта ребёнка с родителями, когда он получает от них модели поведения и усваивает нормы и правила. В идеале все три Я-состояния должны находиться в равновесии, чтобы наилучшим образом проявляться в различных ситуациях.

В своей книге «Игры, которые играют люди» Э. Берн затрагивает так же проблему жизненного сценария человека. Согласно его теории, сценарий – это заложенная в детстве «картина мира. При этом отмечал, что непрерывно развертывающийся жизненный план, психическая сила, которая несёт человека по определенному пути в его судьбе, независимо от того, считает ли он этот путь разумным или сопротивляется. Бёрн считал, что человек не должен проживать свой сценарий от «корки до корки», человеку необходимо адаптироваться к каждой возникающей ситуации, основываясь на поиске наиболее рациональных решений. В основе транзактного анализа лежит философское предположение о том, что каждый человек будет «в порядке» тогда, когда он будет сам держать свою жизнь в собственных руках и сам будет за нее нести ответственность.

Сюжет сериала «Аватар: Легенда об Аанге» начинается с мировой войны и истребления народов – что проходит темой сквозь весь сериал. Дальше показываются контроль разума, манипуляции, этические дилеммы, смерти в семье, физические травмы и т.д. Принц Зуко – принц народа огня, первенец и единственный сын Хозяина Огня Озая и его жены — принцессы Урсы. Из всех персонажей Зуко прошёл, пожалуй, наиболее серьезное превращение за время сериала. От вспыльчивого, безрассудного и одержимого одного целью юнца (Я-Ребенок: Спонтанный- Ребенок, Приспосабливающий Ребёнок и Бунтующий-Ребенок) в первом сезоне до изменившего взгляды на жизнь человека в третьем (Я-



Взрослый). На наш взгляд, необходимо учитывать, что Зуко подросток и он самоутверждается (Я-Ребенок: Спонтанный- Ребенок, Приспосабливающий - Ребёнок и Бунтующий-Ребенок). Он был любимцем своей матери, которая словно щит оберегала и наставляла его. Зуко рос жизнерадостным и добрым ребенком, несмотря на непростые отношения с сестрой Азулой и отцом. Он имеет большой шрам вокруг левого глаза, полученный во время огненной дуэли «Агни-Кай» против отца. Транзактный анализ рассматривает человека прежде всего, как продукт взаимодействия с окружающими и базируется на трех основных общепсихологических позициях: «Я – хороший и Ты –хороший», «Я –плохой и Ты – хороший», «Я–хороший и Ты –плохой», «Я –плохой и Ты – плохой». Все люди хорошие, т.е. каждая личность обладает весом, важностью, равным правом на уважение. Люди обладают способностью мыслить (исключение – лишь те случаи, когда человек находится в бессознательном состоянии, либо его интеллект врожденно снижен). Люди сами определяют собственную судьбу и поэтому при желании могут изменять свои решения и свою жизнь. Позиция жизненного сценария Зуко «Я – хороший, и Ты – хороший». Большой вклад в Я (Эго) состояния Ребенка, Родителя и Взрослого и жизненный сценарий внесла конечно же его мать и его дядя. После некоторых трагичных обстоятельств он теряет свою мать. Лишенный своей матери, Зуко всеми силами пытается получить внимание и одобрение своего отца. Находясь в постоянном соперничестве с сестрой за внимание отца, которая лучше во всем. Зуко (Я-Ребенок: Спонтанный- Ребенок, Приспосабливающий \_Ребёнок и Бунтующий-Ребенок) получает шанс показать всем, что он тот, кто будет стоять подле отца. Ему предстоит непростая задача разобраться в себе, в людях, которые его окружают, в событиях, свидетелем которых он является. Зуко живет под другим именем в стране, с которой они воюют на протяжении десятилетий. Он видит обратную сторону войны. Все это выливается у него во внутренний конфликт, который выливается в физическую лихорадку. Зуко пережил все это, не без помощи дяди. Наш герой самостоятельно меняет свою позицию и принимает нового себя, отбрасывая всё что связано с его отцом и народом. В решающий момент Зуко отворачивается от дяди, становясь на сторону сестры. Совместными их усилиями страну захватывает Народ Огня. Принц вернулся, все ликуют и Зуко получает долгожданное прощение. Теперь все как раньше, он наконец добился своего. Подобный выбор Зуко для многих стал шокирующим и лишенным смысла, ведь он пожертвовал своим дядей. И здесь привожу некоторые диалоги фильма:

- 1) «Но я думал, что твой дядя был... ну не знаю, хорошим. У него было запутанное прошлое... Семейная традиция, думаю» (Аанг и Зуко).
- 2) «Что бы дядя сказал? Иногда у облака есть две стороны: тёмная и светлая. И золотая середина. Вроде золотого сэндвича и когда жизнь кажется трудной, съешь немного золотого сэндвича! Может быть, ещё и не всё потеряно! Вот это я понимаю! Не верю, что это сработало – я сам не понял, что сказал!

(Пояснение к цитате Сокки и Зуко проникли в тюрьму под видом стражников, чтобы найти отца Сокки. Его там не оказалось, но выяснилось, что в этой же тюрьме сидит Суюки - подруга Сокки)».

3) Я думал, что потерял свою честь, и что мой отец может вернуть её мне. Но теперь я понял, что вернуть честь никто не может. Ты должен сделать это сам, совершая достойные поступки! (Зуко).

4) Может быть, иногда лучше предотвратить провал до его начала. Нет, не лучше. В жизни будет ещё много провалов. От этого мне должно стать легче? Но даже зная об этом, нужно пробовать снова, снова и снова. Серьёзно не помогает. Нельзя сдаваться вот так просто, нельзя отступать, потому что ты боишься провала.

Эта история становления личности, преодоление внутреннего конфликта и принятия своих ошибок, о мужестве и изменении своего жизненного сценария. Данный фильм дает зрителю взглянуть на себя и задать вопросы. Уникальная практика самопознания себя через кинофильм. По-настоящему великолепное произведение и культовый персонаж.

Итак, в нашей работе были рассмотрены теории кинойоги и транзактного анализа, а также становление личности и из жизненного сценария. Таким образом, цель нашей работы: изучить подходы транзакционного подхода прописывая личность героя и его жизненный сценарий в профессиональной деятельности режиссера, можно считать достигнутой.

Список использованной литературы:

1. Дмитриева В. А., Одинцова В. В., Намди Д. М. Психология кино: учебно-методическое пособие. – СПб.: СПбГУ, 2016. – 44 с.
2. Красин С. А. Общее понятие о кинотерапии (фильмотерапии) – Харьков :2018. – 84с.
3. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры: Психология человеческих взаимоотношений; Психология человеческой судьбы: Пер. с англ. / Общ. ред. М. С. Мацковского. – СПб.: 1992. – 399 с.

## СЕКЦИЯ «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН»

### Ағаш өңдеу өнері: «ТОМИРИС» атты авторлық панно

*Күнгеі Бақытжан*

*«Ағашты көркем өңдеу» мамандығының IV курс студентті, ҚазҰӨУ ғылыми жетекшісі: философия ғылымдарының кандидаты, доцент Дадырова А. А.*

Адам өмірінің мәні мен адамзат мәселесінің рухани жолдарын іздену негіздері қазақ дәстүрлі философиясының ерекшелігі болып табылады. Бұл тенденция тарихи және заманауи қазақ ойшылдарының кәсіби философиялық зерттеулерінде айқын көрінеді. Елбасы Н. Ә. Назарбаевтың «Көпшіліктің санасында тарихи үдерістер, негізінен, тұлғаландыру сипатына ие болатыны белгілі. Көптеген халықтар өз елінің ерекше елшісі сынды ұлы бабаларының есімдерін мақтан тұтады» – деп өзінің «Ұлы даланың жеті қыры» мақаласында айтқаны бар [1].

Тұмар ханшайым немесе Томирис күнгеі түркі сақ халықтарының байырғы заманда ел билеген атақты әйел патшаларының бірі, массагет халқының байырғы заманда ел билеген атақты ханшайымы. Адамды адам қылған еңбек – деген сөз рас, себебі адам баласының даму сатысы еңбек және ісі тығыз байланысты. Мындаған жылдар өтуде, адамның интеллектуалды еңбек пен іс әрекеті, қол өнердің дамуына, адам баласын өнер жолына жетектеді. Мысалы ертедегі адамдардың жасалған тас қаруларын алатын болсақ, бұнда да біз өнердің бір түрін көре аламыз. Әрине уақыттың адамбаласы әр ұлтқа бөлініп, жеке бір жер бетін мекендеді. Әр ұлттың өздеріне тән. Мәдениеті, тілі және де өнері пайда болды. Сол көптеген ұлт арасында біздің ата – бабаларымыз өмір сүрген. Қазақ халқының қол өнерінің даму тарихын, республика жерін мекендеген тайпалардан біле аламыз. Олар сақ, үйсін, қыншақ ғұн қарлұқ және тағы басқа көне түркі тайпаларының мәдениетімен төркіндестігінің айғағы. Ол кездегі қазақ ауылдарының көпшілігі қаламен байланыста болмады. Сондықтан олардың өзіне қажетті үй бұйымдарының басын көпшілігін қалалардан сатып аларлықтай мүмкіндігі болмағандықтан, негізінен, халық шеберлерінің өнеріне сүйенді олардың белгілі бір қолөнер түріне мамандана кәсіп етуі шеберлердің негізгі күнкөріс көзіне айналатын. Соның өзінде қолөнер шеберлерінің өнерлі еңбегі, тіпті ғажап туындылардың өзі де жете бағаланбайды. Сондықтан, қолөнерді кәсіп етуші шебер жандардың өзі жоқшылық зардабынан қол үзе алмады. Қазақ қолөнер шеберлерінің күнделікті еңбегінің тым ауырлығының бір себебы, олардың басым көпшілігінде жабдықталған арнайы шеберханалардың болмауы. Әсіресе, ершілер, зергерлер, етікшілер, тағы да басқа ұсақтүйек бұйымдар жасайтын шеберлер, көбінесе, қысы – жазы тұрғын үйінде жатып істеді. Қазіргі таңда қол өнердің дамуы айтарлықтай жоғары. Өйткені ата – бабалаларымыздың бізге қалдырған өнер мұрасы, қазіргі қол өнершілерге әрдайым

үлгі ретінде қызмет етеді. Қазақ халқының қол өнер тарихы Қазақ халқының қолөнері деп халық тұрмысында жиі қолданылатын өру, тігу, тоқу, мүсіндеу, құрастыру, бейнелеу сияқты өнер жиынтығын айтады. Шын мәнінде қолөнер түрлерінің әрқайсысының талай ғасырлық тарихы бар. Қазақ халқы өзінің күн көріс тіршілігіне қажетті үй-жай салуды, киім-кешек тігуді, азық-түлік өндіруді өзінің тұрмыстық кәсібі етіп, оларды күнбе-күнгі тіршілік барысында орынды пайдаланса, әсем бұйымдар жасап, өмірде сән-салтанат та құра білді. Қазақтың ұлттық қолөнерінде ағаштан көптеген заттар жасалады. Балташылар, ағаш ұсталары, ершілер қайыңды, үйеңкіні, үйшілер, ағаш ойып, шыбық өріп тоқушылар талды пайдаланады. Балташылар үй борайды, еден төсеп, арба, шана, жақтау, қақпа, тіреу сияқты ірі заттарды істейді. Ағаш ұстасы стол, шкаф, сөре, орындық, кебеже, асадал, рамалар жасайды. Ағаш оюшылар оны жонып күйдіреді де бояулап өрнектейді. Шыбық өрушілер, тоқушылар қамыстан, шидан қорап, шыпта, орындық, шарбақ сияқты заттарды өреді. Бұл жұмысқа бұтақсыз, оқырасы жоқ, таза ағаш тандап алынады. Ағаш шеберлері балта, пышқы, үстірік (сүргі), бұрғы, ағаш түрпісі, тез, қысқы, үскі, қашау сияқты аспаптарды пайдаланады. Бұлардан басқа түрлі өлшеуіш пен үлгі, біз, қырғы, желім, бояу сияқты көмекші құралдары да болады. Ағаштан бұйым жасайтын шеберлер: емен, қайың, самырсын, үйеңкі, қызыл қарағай, шынар, қара ағаш, ырғай, шырғай, тасжарған, мойыл, қайыңның түбірі (безі), жөке, тал, арша, жаңғақ ағашы, май қарағай сияқтыларды пайдаланады. Бұлардың бірі қатты, бірі жонуға оңай, жылтыр, ал кейбіреуі жарылмайтын, қаңсымайтын болса, енді кейбіреуі иілгіш, жеңіл, су сіңбейтін бірақ бояу сіңгіш, желім ұстағыш болады. Әрбір істің ерекшелігіне қарай әр түрлі сападағы ағаштар пайдаланылады. Ағаштан жасалған бұйымдарды көркемдеп өңдеудің ең ежелгі түрі оған өрнек ою болып табылады. Адам баласы ғасырлар бойы өзінің тұрған үйін, ат әбзелдерін, қолөнер бұйымдарын ою өрнекпен көркемдеп безендіріп отырған. Мысалы, сақтар кезеңінде ағашқа бедерлеп мүсіндеу өнері кең етек алған. Ағаштан ойып жасалған шағын мүсіншелермен сақтар ер-тұрман әбзелдерін көркемдеген, ағаш бұйымдарын безендірген. Өрнекті оюдың бірнеше тәсілі бар. Соның бірі — геометриялық бейнедегі өрнек. Мұндай өрнек ағаш бетіне геометриялық сурет салу арқылы жасалады. Олар үшбұрышты, төртбұрышты немесе шаршыны бірнеше үшбұрышқа бөлу арқылы өрнектеледі. Мұндай өрнектер өте шағын әрі кішкентай ойықтар болғандықтан, оларды зімпарамен тазалау немесе әрлеу қиын. Сондықтан өрнекті орындау сапасы пышақ пен қашаудың өткірлігіне тікелей байланысты.

Екінші тәсіл – өрнекті жұқалай тіліп салу (плоскорельефная резьба). Мұндай өрнекті салғанда оның ізін пышақпен тіліп, өрнектің жиектерін көлбеулей жұқалап жонып алады. Бұл тәсілдің ерекшелігі, мұнда нобайы бойынша өңделетін бейне шет жақтарынан да өңделеді. Сондықтан да өрнекті жұқалай тіліп салу әдісі алынады. Мұндай оюды бірнеше әдістермен орындайды: біріншіден, өрнектің жиектерін дөңестеп, жұмырлай жиектеп, өрнекке көрініс беріледі; екіншіден,

өрнектің сыртқы жиегін өрнек денесінің ортасынан да ойықшалап бедер беріледі; үшіншіден, бірінші және екінші әдіспен орындалған өрнектің түбін (фоньон) бедерлеу, бедерді өрнектің мәніне қарай таңдап, бедер беру тәсілімен орындайды. Мен өзім ағашпен жұмыс істегенде осы үшінші әдісті қолданамын. Өрнекті тақтай бетінің бір шетінен бастап салу әдісі. Тақтайдың өрнек салынатын бетінің көлеміне қарай сызылатын өрнек үлгінің көмегімен симметриялы жиек етіп салынады. Барлық жағдайда базалық жиек 5 мм-ден кем болмауы керек. Салынатын өрнек тақтайдың бетіне симметриялы түсуі үшін тақтайдың бетіндегі бөлінген бөлшектер міндетті түрде жұп болуы керек. Сонда ғана өрнек иықтары бір бағытқа бағытталады. Тақтайдың бетін тең бөліктерге бөліп түсірілген сызықтар мен базалық сызықтардың шекарасында өрнектер ырғағы бір-біріне түйісіп тұрулары шарт. Егер сызылатын өрнек, өрнектелетін тақтайдың бетіне толық көшірілуі қажет болған жағдайда, көшірме кальканың немесе үлгінің көмегімен көшіріледі. Ағашты өңдеу жұмыстарына қажет құрал-саймандармен танысайық. Ағашты кесіп, дайындауға қол ара, балта, кернеу ара қолданылады. Балтамен ағаш бұтақтарын шапса, қабығың әр түрлі қырғыштармен алады. Ағаштан алынған тақтайды түрпімен, қарапайым сүргімен, үлке сүргімен т. б. құралдармен өңдейді, сондай-ақ бұрғы мен үскіні де пайдаланған.

Ағашты кесуге қажетті ең басты құрал – қол ара. Ара қалыңдығы әр түрлі болат жолақтардан жасалады, оларды төсем деп атайды. Төсем өте қатты, тегіс және иілгіш болуы шарт. Оның иілгіштігі аз әрі тым қатты болса, төсемнің тістері тез сынады. Араның тістері екі түрлі қызмет атқарады: біріншіден ол ағаштың талшығын кеседі, екіншіден, кесілгенде пайда болған ағаштың ұнтағын сыртқа ысырып, шығарып отырады. Ағашты кесу үшін араның әр түрін пайдаланады. Ағаш талшықтарын кесу бағытына байланысты оны көлденең ұзына бойы және аралас әдіспен кесуге болады. Көлденең кескенде, кесу бағыты ағаш талшығына перпендикуляр, ұзына бойы кескенде, параллель болады. Көлденең кесу үшін, ара тісінің кескіні – тік үшбұрыш, ал ұзын бойы кесу үшін қиғаш болады [2]. Археологиялық қазбалардың жазбаларына сүйенсек, ағаш пен сүйектің көркемдік тұрғыда өңделуі Қазақстан аумағында бағзы заманнан бері дамып келеді. Егер Қазақстанның кейбір аймақтарында ағаш ұсталар ағаштан барлық бұйымдарды жасай беретін болса, басқа ағаш шеберлері көп жерде жасалатын бұйымдардың түріне қарай кәсіптік өндірістердің де түрлі салаларына бөлінуі байқалады. Ағаштан үй жиһаздары, ыдыс-аяқ, үйдің сүйегі, ер-тоқымдар, арбалар жасалатын. Ағаш қолжетімді әрі табиғи таза, мықты және жеңіл болғандықтан көшпелі өмір салтында тұрмыстық бұйымдарды жасау үшін таптырмайтын материал болып табылады. Ағаш ұсталары нақыш салу, тегіс бедерлі, үш қырлы, шеңберлеп ойып бедерлеу, тесіп ойу әдістерін жетік меңгерген. Ағаш ұстасының құрал-саймандары аса көп болмайтын. Құралдарның ішінде балташалар, қашаулар мен пышақтардың жиынтығы, біз бен қысқыштар, пышқы мен жонғыштар болатын. Ағаш өңдеушілерді халық арасында ағаш ұста деп атайтын. Алайда, шеберлігіне қарай

бағалы әшекейлі бұйымдарды жасайтын ұсталар - қас шебер. Ол дәрежеге жете қоймағандарды балта шебер деп бөлген. Ер жонатын қолөнерші ерші киіз үйдің сүйегін жасауға бейімделгендері үйші деп аталған. Үйшілер халық арасында ерекше ықыласқа бөленген. Өйткені олар ағашты ажыратудың түр-түрін меңгеріп, оны өңдей алатын ерекше тәсілдерді жиналмалы үйдің әр бұйымының құрылымдық ерекшелігін білген. Бұйымдарды ерекше нақышта ою ойып сәндейтін аса талантты ағаш ұсталарын халық арасында ағаштан түйін түеді деп марапаттаған. Қазақтың ұлттық қолөнерінде ағаштан көптеген заттар жасалады. Балташылар, ағаш ұсталары, ершілер қайыңды, үйеңкіні, үйшілер, ағаш ойып, шыбық өріп тоқушылар талды пайдаланады. Балташылар үй борайды, еден төсеп, арба, шана, жақтау, қақпа, тіреу сияқты ірі заттарды істейді. Ағаш ұстасы стол, шкаф, сөре, орындық, кебеже, асадал, рамалар жасайды. Ағаш оюшылар оны жонып күйдіреді де бояулап өрнектейді. Шыбық өрушілер, тоқушылар қамыстан, шидан қорап, шыпта, орындық, шарбақ сияқты заттарды өреді. Бұл жұмысқа бұтақсыз, оқырасы жоқ, таза ағаш таңдап алынады.

Мақаланың тақырыбын сақ патшайымы Томириспен байланыстырып қоюының бірнеше себептері бар. Алдымен, бұл тақырып қазіргі таңда өте ауқаталды болып табылады. Қазіргі жастардың тарихқа, маңызды оқиғаларға, тарихта орны ерекше күшті тұлғаларға қызығушылығы күннен күнге артуда. Екіншіден, адам өмірінің мәні мен адамзат мәселесінің рухани жолдарын іздену негіздері қазақ дәстүрлі философиясының ерекшелігі болып табылады. Бұл тенденция тарихи және заманауи қазақ ойшылдарының кәсіби философиялық зерттеулерінде айқын көрінеді. Қазақ тарихына, мәдениетіне, тіліне үлкен үлес қосқан тұлғаларды болашақ ұрпаққа өнеге ретінде, олардың елі, жері үшін істеген жақсы істеріне еліктеу мақсатында бейнелеу өнерінде ұлықтау қажет. Жұмысты бастап жасау үшін ең алдымен ағашты дайындап алуымыз керек. Панно тек ағаш материалынан ғана жасалмайды. Әшекейлі декор ретінде металдан жасалған қосымша элементтер қосылатын болады. Панно негізін қарағай ағашынан жасалады. Және де ою-өрнектер көмкеріле ойылып орындалады. Адам баласы ғасырлар бойы өзінің тұрған үйін, ат әбзелдерін, қолөнер бұйымдарын ою өрнекпен көркемдеп безендіріп отырған. Қорытындылай келе, ағаш өнерінің қарқынды дамып келе жатқандығын айтқым келеді. Қазіргі ағаш бұйымдары заманға сай заманауи, композиция жағынан жаңартылған болып келеді. Ең бастысы қазақи, ұлттық нақышта сақталған. Өнер сүйіп, өнер сыйлап өскен қазақ халқы әр уақытта өнерлі, шебер адамдарға үлкен ілтипат көрсетіп, құрметтеп келген. Халық қолөнерінің тарихын біліп, оның құпия құбылыстарын игеру, халық қазынасын байыта түсу бүгінгі талапкер жастарға үлкен сын [3]. Сақтардың қолөнері – сақтардың тұрмысында үйдегі өндірістің үлкен мәні болды. Еңбек құралдарын, киімдер, қару-жарақтар, тұрғын үйлер, түрлі аспаптар жасауға керекті шикізаттардың көпшілігін ертедегі мал өсірушілер жергілікті жерде өндіріп, өңдеді. Өнерлі шеберлер өз қауымы мүшелерінің қажет заттарын жасап беріп, оған айырбасқа ауыл

шаруашылық өнімдерін алды. Қауым ішіндегі айырбасқа қоса руаралық және тайпа- аралық айырбас та кеңінен тарады. Кең-руда шикізаты, бірқатар шаруашылық бұйымдары, әшекейлер кейде шалғай жерлерден тасып әкелінді. Бірақ неғұрлым кейінгі уақыттағы қолөнер өндірісінен айырмашылығы — сақ қолөнері түрлерінің дамымағандығымен және мал шаруашылығына тығыз байланыстылығымен ерекшеленеді, үй кәсібі де жақын болып, бөлініп кете қойған жоқ.

TOMIRIS тақырыбын тандаған себебім сол кездегі өнерді және салт дәстүрді түсініп, өз мамандығым арқылы яғни ағашты көркемдеп өңдеу арқылы, және жаңа техникамен басланыстырып, қазіргі жастарға қызықты және түсінікті етіп жасау. Жаңа техника ол дегеніміз, тек қана ағашты ойып көрсету емес, басқада материалдармен үйлестіріп мағынасы бар, панно үйлестіру. Панно дегеніміз мүсіндік бейнелер немесе түрлі суреттермен әшекейленген туынды. TOMIRIS атты авторлық панно, қолданылатын материалдар ағаш, темір, мата, сүйек, тастар. Неге жаңа техника, авторлық паннода, 3D эффектісі қолданылады, ол дегеніміз, рельеф техникасымен қатар жүреді. Мысалға сақ дәуіріндегі бұйымдар, өрнектер, ағаш панноға ойылып, сыртынан сүйекпен қапталынады. Авторлық паннода Тұмар патшаның образдық бейнесі суреттелінеді.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. ҚР Президентінің ресми сайты, 21.11.2018. – [https:// www. akorda. kz](https://www.akorda.kz).
2. Қазақ қолөнер энциклопедиясы. – [http:// kazneb. Kz](http://kazneb.kz).
3. Тойбаева Ж. Н. Мәңгілік ел – Қазақстан. Вечная страна – Казахстан. Kazakhstan – eternal country: (фотоальбом). – Алматы: 2017.

## Қазақтың ұлттық ою-өрнектерінің семантикасы

*Қамзабек Әсма*

*«Театр, кино және теледидар костюмдерінің сценографиясы» мамандығының 3 к. ст. ғылыми жетекшісі: Сырбаева А. Ә. ҚР Театр қайраткерлері одағының, Еуразиялық дизайнерлер одақтың мүшесі*

Ұлттық ою-өрнек – қазақ халқының көркем шығармашылығының ең көрнекті бөлімдерінің бірі, оның рухани өмірінің ажырамас бөлігі болды. Бұл халықтың өмірімен, олардың салт-дәстүрлерімен, ұрпақтар сабақтастығы негізінде, ең жақсы дәстүрлі және көркемдік нысандарды сақтау және дамыту негізінде тығыз байланысты болды. Бала кезінен кез-келген көшпенділер ою-өрнектің символикасын білетін және оның мағынасын аша алатын болған. Бүгінгі таңда, өкінішке орай, Қазақстанда ұлттық ою-өрнек жасаудың ежелгі құпияларын білетін және меңгеретін шеберлер жоқ, қазақтың ұлттық өнерін сақтау мәселесі өте өткір, сәндік, қолданбалы және сәндік өнерде қолданылатын бай дәстүрлер мен дағдылар жоғалып бара жатыр. Мәселен, бүгінде кілем тоқу кезінде тек 50 өрнек қолданылады – бұрын 200 ою-өрнек қолданылатын.

XXI ғасырдың гуманистік құндылықтары аясында ұлттық тарих пен мәдениеттің жандануы қазақ халқының өзіндік дамуының маңызды шарты болып табылатын рухани дамуының жаңа кезеңдерін айқындайды. Ою-өрнектің шығу тарихы ежелгі дәуірге басталды. Алғашқы ою-өрнектер тас дәуірінде табылған. Қола дәуірінде (Андронов мәдениеті) және сақ-савроматтық кезеңінде олар әлдеқайда жақсы дамыған. Көшпелі халықтардың ою-өрнек өнері көрші халықтармен тығыз қарым-қатынас нәтижесінде үнемі дамып, байыды. Өнер мен қолөнер және қазақ ою-өрнектері туралы мәліметтерді ортағасырлық авторлардың көптеген дереккөздерінен, XVI ғасырда Қазақстан территориясына барған еуропалық этнографтар мен саяхатшылардың еңбектерінен табуға болады. XIX ғасырдың екінші жартысынан бастап Қазақстанды зерттеуге қазақ халқының тарихын, өмірін, салт-дәстүрін зерттейтін, археологиялық ескерткіштерді және т.с.с. ескеретін Ресей Географиялық Қоғамы және әсіресе оның Батыс Сібір бөлімі белсенді қатысты. Қазақтың ою-өрнек өнерін мақсатты түрде зерттеген алғашқы авторлардың бірі XX ғасырдың басында Маңғыстауға келген неміс ғалымы Р. Каруц болды. Бұл сапардың нәтижесі «Маңғышлақтағы қырғыздар мен түрікмендер арасында» атты жұмыс болды [1]. Кеңес дәуірінде А. Марғұланның басшылығымен республикада қазақ халқының тарихы мен мәдениетін егжей-тегжейлі зерттеу басталады [2]. Сәндік, қолданбалы және ою-өрнек өнерін зерттеуде қазақстандық зерттеушілер үлкен үлес қосты: Т. К. Басенов, Х. Арғыбаев, М. Мұқанов, К. Ибраева, Ө. Жәнібеков және басқа қазіргі заманғы зерттеушілер И. Ерофеев, А. Шевцова. Олар қазақ ою-өрнегінің пайда болуы мен дамуының ғылыми негізделген көрінісін берді, оның құрылу заңдылықтарын, симметрияның мәнін, фон мен өрнектің тепе-теңдігін ашты. Соған қарамастан, қазақтың ұлттық



ою-өрнектерін зерттеу бүгінде жалғасуда, оның көптеген аспектілері жеткілікті зерттелмеген және ұсынылмаған. «Ою-өрнек» термині – элементтерді ұйымдасқан түрде ырғақты ауыстыруға негізделген өрнек (безендіру). Қазақ ою-өрнегінің мотивтері өте көп және алуан түрлі, олар әртүрлі дәуірлер мен стильдердің ерекшеліктерін тек формада ғана емес, техникада да сақтайды. Негізгі заңдылықтарды XVII ғасыр мен XX ғасырдың басында қолданылған геометриялық, өсімдік, зооморфты, космогониялық және басқаларға бөлуге болады. Негізгі үлгілердің тіркесімінен туынды стильдер мен комбинациялардың массасы құрылды [2]. Семантикаға қазақтардың ұлттық киімдер мен әшекейлерде қолданатын ою-өрнектердің мағыналық мағынасына ерекше назар аударғым келеді. Ежелгі шеберлер ою-өрнектің адамға қатты эмоционалды әсер ететінін білген, оған қуаныш пен қайғы, махаббат және бақыт сезімдерін жеткізу әдеттегідей еді. Барлық дерлік ою-өрнектер бір уақытта белгілі бір түрде «оқылды». Бала кезінен кез-келген көшпенділер ою-өрнектің символикасын білетін және оның мағынасын оңай таба алатын. Мысалы, киіз үйге кіргенде, ол есіктің төбесіндегі үстіндегі ою-өрнекті көріп: «Бұл жерде от ешқашан өшпесін» деген мағынада екенін білетін болған. Ою арқылы ерлер, әйелдер және балалар киімдерін жомарт етіп безендірілетін болған. Киім әрдайым әлеуметтік мәртебеге сәйкес өрнектелген – жомарт немесе қарапайым түрде, ауқатты адамға арналған және жай адамға арналатын. Адамды жасына, қай аймақтан шыққанына, нақтырақ айтсақ – қай тайпадан шыққанына, бір-бірімен тұлғааралық қарым-қатынас орнатуға көмектескен. Қыздар мен ұлдар үшін - әсіресе. Қазақ баласының әрбір жасы оған сәйкес келетін ерекше, сәндік декорация, киім, зығыр, зергерлік әшекейлермен қатар жүрді. Ислам діні адамдар мен жануарларды бейнелеуге тыйым салған, сондықтан адамдар өздерінің эстетикалық идеяларын тек ою-өрнектермен білдіре алатындай істеген. Ғ. Н. Потанин: «Қазақ ою-өрнегі үйдегі барлық жарықтарға енеді; киіз үйде жұмысшы үй иесінің арқасында киізден бірде-бір сынық, бірде-бір былғары, ағаш бетінен ою-өрнегі жоқ. Еңбекқор қырғыз әйелінің данышпаны киіз үйді көркем галереяға, дәлірек айтсақ, ою-өрнектер көрмесіне айналдырды» [3]. Әдетте, киім қандай материалдардан жасалғанына байланысты кесте немесе аппликациямен өрнектелген. Ою-өрнектің табиғаты әрдайым киім үлгісімен немесе өрнек қолданылған затпен жасалған материалға сәйкес болды: әр өрме өзінің тарихын айта алады, мұнда әрдайым оның бастапқы себептері мағыналы, өңделген, әлемнің, табиғаттың немесе кеңістіктің формалары болатын. Мысалы, ромб – құнарлылықтың белгісі – бұл киім безендірудің формативті негізі. Стильдендірілген өсімдіктердің өрісі даланы бейнелеген, ал өсімдік тұқымының бейнесі үлкен ұрпақтарға ие болуды білдіреді [4]. Көшпенділер кезінде таңбаланған жануарлар әлемі зооморфтық ою-өрнектерде көрініс тапты, және жануарлардың барлық түрлерінде өзіндік ою-өрнек болды; мысалы, «түйенің ізі», «қошқардың мүйізі» (қошқар мүйіз), «сүйек» (жылиншық), «омыртқа» (омыртқа), «иттің құйрығы» (бұл құйрық) және т.б. Киіз үйдің суреттері көшпенділерге

геометриялық ою-өрнек жасауға түрткі болды; ұқыптылық, достық, мәңгі қозғалыс, беріктік пен ажыратылмау идеясын жұптасқан шеңберлер, жартылай шеңберлер, синусоидалар білдірді. Мысалы, «Қошқар мүйіз» және «асатяқ» белгілері селекционердің материалдық жағдайын білдіреді, ал егер киім түйе табанының үлгісімен безендірілген болса, бұл киімдер ұзақ сапарға тігілгенін білдіреді. Егер адам біреуге бақыт, бостандық және тәуелсіздік тілесе, оған «құсмұрын», «қосқанат» белгілері бар зат берді. Үтір түріндегі ежелгі элементті қазақтар «бақыт» – сәттілік, бақыт, өркендеу деп атаған. Бұл элемент негізінен халаттар мен орамалдар кестесінде қолданылған. Қыздардың үстіңгі киімдері мен көйлектерінде гүлдер немесе қарлығаш түріндегі ою-өрнектер қолданылды. Жебе, бүркіт, қошқардың мүйізі тәрізді өрнектер ұлдардың киіміне қолданылды. Барлық еуразиялық халықтардың суды белгілейтін толқын желісі болды [5]. Көшпелі қоғамның табиғат күштеріне тағзым ету ландшафтық ою-өрнектің символизмінде көрініс табады, ол кеңістікті, жеңімпаздықты, гүлденуді, кеңдікті бейнелейтін бұлттар, найзағайлар, оттың бейнесімен сипатталады, олар ашық қанық түстермен орындалды. Әлемнің, ғаламның және ғарыштың пайда болуының көріністері космогониялық әшекейлердің негізін құрады. Жұлдыз тәрізді өрнектер – «жұлдыз гүлі», «жұлдыз өрнек», «жоғарғы жұлдыз» деп аталды. Сыртқы киімдер, олар ерекше күндер мен мерекелерге, өрнектерге арналған, олар иелерін жаман көзден қорғайды деп ойлайтын. Негізінен олар өте қымбат шапандар болды, ал олардың иелері асыл отбасыларға тиесілі. Бұл киімдердің көбі әлі күнге дейін Ресей мен Қазақстанның этнографиялық музейлерінде бар. Күн мен ғалам бейнесін бейнелейтін космогониялық өрнектер «күн көзі», «күн сәулесі», «шуақан» (күннің шығуы) қазіргі таңбалар мен Қазақстан геральдикасында сәтті қолданылып жатыр. Қазақ ою-өрнегінің негізі – симметрия және ырғақтық композиция қағидаларын қатаң сақтайды. Шеберлер үлкен және кіші ұшақтарға күрделі конфигурациялары бар композицияларды орналастырды. Үйлесімді түстер схемасы, ырғақты ауысу және әр түрлі реңктердің үйлесімі - қазақтың ою-өрнегінің ерекшелігі. Түс бұйымның материалымен және өрнектер графигімен тығыз байланысты болды. Ою-өрнек үшін киімдегі түрлі-түсті бояудың терең мағынасы мен маңызы болды. Әр түстің өзіндік символикасы болды: көк – аспан, ақ – қуаныш, ақиқат, бақыт, сары – білім, даналық, қызыл – от, күн, жасыл – жастар, көктем, қара – жер және т.б. Ақ пен қызыл түстің үйлесуі мерекенің көрінісі ретінде қабылданды, күңгірт, күңгірт тондар сағыныш пен қайғы-қасіретті білдірді [6]. Сондай-ақ, ою-өрнек өнері туған жердің байлығы мен сұлулығын, қоғамдық өмірдің өрлеуін және құлдырауын тамаша жеткізетіні белгілі. Киімнің әр үлгісінде, әр үлгіде өзіндік халықтық тарихы көрсетілген. Барлық бөлшектер терең мағынаны, өмір философиясын алып келді. Бұл дәстүр халық арасында ұзақ уақыт бойына сақталып келген, оған сәйкес үйленіп, басқа ауылға көшкен қыз ата-анасына қолмен жасалған сыйлық жіберуі керек. Жиі ою-өрнектің көмегімен қыз өзінің өмірін суреттеді. Егер ою-өрнектегі кілемде немесе орамалда ол символикалық жұқа

адамды бейнелесе, ал оның жанында толық ата-анасы жылап, сыйлық алғаннан кейін оның қызы аз өмір сүрді. Егер құстың тұмсығы немесе қанаты болса – бұл қыздың еркін құс сияқты өмір сүретінін білдірсе, ата-аналары достары мен туыстарын сол жерге жиналатын. [7]. Киімдерден басқа, қазақтың зергерлік бұйымдары үлкен семантикалық жүктемені алып жүрді. Тарихшы И. Ерофеева былай деп жазды: «Ғылыми және танымал ғылыми жарияланымдардың дизайнында, сондай-ақ қазіргі сәндік-қолданбалы өнерде, негізінен, сол ою-өрнек түрлері жиі қайталаынады. Сонымен бірге зергерлік бұйымдармен және дала билеушілерінің мөрлерімен танысу ою-өрнектер жиынтығы әлдеқайда кең және әртүрлі болғандығын білдіреді. Өткен ғасырлардағы жазбаша деректерге сүйенсек, мөр сақиналарының құрылымы мен олардағы ою-өрнек бойынша, баспасөз иесіне тиесілі мүлікті тануға болады. Сонымен, тамшы тәрізді форма билеуші элиталарға тән болды, қасиетті қасиет – тері дөңгелек мөр сақиналарын киген, білектері мен батырлары – сопақша, алмұрт тәрізді және шаршы. Қару-жарақтарға қатысты қолданылатын нәрсе, олар да бейнеленген: егер кейбір сатушыларға гауһар тастар болса, басқалары алтын немесе күмістен жасалған, яғни олар бір-бірінен байлық, әшекейлеу және ою-өрнек бойынша ерекшеленетін» [8]. Шебері зергерге сәттілік, аттың шапшаңдығы мен қажырлылығы әкеледі деп ойластырылған қалыңдықтың, ер-тоқымның, үзік-үзік бөлшектердің бөлшектерін безендірді. Кейде зергерлік бұйымдар символдық мағынаға ие жануарлардың суреттерімен безендірілген. Мысалы, жылқы басы ойды бейнелейді, сұңқар – ептілік, балық – қырағылық, тышқан – малдың құнарлылығы және т.б. [9]. Ою-өрнектер жасау үшін пайдаланылатын материалдар сәйкесінше осы символизмге бағынышты: алтын немесе кәріптас киелілік пен байлықты білдіру үшін пайдаланылды, қызыл маржан қуанышты, інжу-маржан немесе күміс адалдық пен шыншылдықты, көгілдір – нәзіктік пен мәңгілікті, мөлдір топаз - тазалықты білдірді. Қыздар «джзик» немесе «билезик» – білезіктерді киді, бір сақина құстың тұмсығы болса, екіншісі құстың қанаты, ол тәуелсіз болуды және көп өмір сүруді білдіреді. Екі қағидаттың, екі отбасының бірлігінің нышаны екі саусақтары бар жаппай сақиналар болды – сақина қадалары. Мұндай сақиналарды келінге қамқоршы және мейірімді көзқарас үшін келіншек сатушы берген [10]. Балық мотивтері мен мүйіздерінің бұйралары бар бекітпелер мен белгілер құнарлылықты білдіретін өнімдер санатына жатады. Очарование – қыздар (алқа өнерсі), үшбұрышты пішінді тұмар – тұмарша, үкі аяқ (бүркіт тырнағы) және басқалар киген, олар тек салтанатты жағдайда ғана болатын. Көбінесе ежелгі ою-өрнектің салт-дәстүрлік мәні болған. Көптеген көшпенділер күн шеңберімен қола және күміс талисмандрды киген, олар сиқырлы белгілер, бақыт пен өркендеудің нышаны, діни сенімнің көрінісі еді. Сондай-ақ, ою-өрнектің зұлым дала рухтарын кетіруге және бақытсыздықтардың алдын алуға мүмкіндігі бар деп саналды. Ол тек жұмыс күндері мен мерекелерді безендіріп қана қоймай, оларды жасаушылардың ойлары бойынша ғаламды басқаратын жұмбақ күштерге қатысы бар адамдардың тіршілік етуін жасады .

Жомарт өрнектер, шебер әшекейлер халықтың көркемдік талантын, шеберлігі мен үнемі жетілдіруге деген ұмтылысын бейнелейді. Өкінішке орай, қазіргі әлемде ою-өрнек – тұрмыстық заттарды безендіретін өрнек семантикалық жүктеме көтермейді. Нарықтық экономика жағдайында «өрнектелген» заттар ұлттық ою-өрнектің семантикасымен, әсемдігімен, тазалығымен және философиясымен ешқандай байланысы жоқ қолданбалы өнерге үлкен зиян келтіретін әсем безендірілген. Қазақстан жастары біртіндеп ұрпақтан-ұрпаққа беріліп отырған қазақ халқының бай мұрасын жоғалып бара жатыр, бірақ бұған жол беруге болмайды! Сондықтан қазіргі жағдайда республикамыздың ең маңызды міндеттерінің бірі, бұрынғыдай, қазақ халқының мәдени мұрасын жандандыру, сақтау, зерттеу және насихаттау болып табылады.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Карутц Р. Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке. Изд.2. – М.: 1996.
2. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство Т. – А-А: 1986.
3. Басенов Т.К. Орнамент Казахстана. – Алма-Ата: 1986.
4. Аргынбаев Х.А. Историко-культурные связи русского и казахских народов и их влияние на материальную культуру в середине XIX и начале XX веков. // «Труды Института истории, археологии и этнографии АН Каз. ССР». – Алма-Ата: 1958.
5. Муканов М. Казахские домашние ремёсла. – А-А.: 1979. – 122 с.
6. Ибраева К. Казахский орнамент. – А-А.: 1994. – 125 с.
7. Джанибеков У. Культура казахского ремесла. – А-А.: 1982. – 144 с.
8. Ерофеева И. Символы казахской государственности: позднее средневековье и новое время. – Алматы. 1995.
9. Шевцова А. Казахский национальный орнамент: истоки и традиция. – М.: 2010
10. Искусство стран Востока. /Под ред. Анисимова А.Н., Гумилёва А. Н. – М.: 1990.
11. Потанин Тохтабаева Ш.Ж. Семантика казахских украшений. // Советская этнография. № 4. 1991.

## Семантика ювелирных украшений. Параллель с современностью

*Жексембаева Айдана*

*ст. IV курса спец. «Художественная обработка металла и других материалов».*

*научный руководитель: Дадырова А. А. к. философских н., доцент КазНУИ*

Декоративное искусство казахского народа берет своё начало из древности, и в целом, имеет очень глубокий традиционный стиль, и кроме этого, различные сходства с искусством других тюркских народов. Необходимо отметить, что, знакомясь с произведениями этого древнего, ценностного вида искусства, людям, зачастую, не известны многие моменты, которые, порой, бывают скрыты и способные помочь взглянуть на них иначе. Важно подчеркнуть, что ювелирные украшения являлись чем-то большим, нежели просто предмет красоты, и не только для казахов, но и для многих других народов мира. Ювелирное искусство на территории Казахстана зародилось во II тысячелетии до н.э., и при этом всё еще является одним из самых распространённых видов декоративно-прикладного творчества. Этот вид искусства, будучи тесно связанным с меняющимися условиями общественной жизни, играло не только роль знака, указывающего на социальное положение человека, но и несло в себе важный магический и защитный смысл, который увы, был значительно вытеснен в процессе исторического развития. Заметим, что этот факт сыграл очень большую роль, так как именно он способствовал обесцениванию смысловой нагрузки в ювелирных изделиях современности. Но невозможно не заметить нарастающий интерес общества и неравнодушных ценителей, к тому, какой высокий и сакральный смысл был заложен и как он важен в ювелирном искусстве нашего народа. Каждый символ, каждый знак, расположение деталей, материалы – всё это имело значение, которое хранилось и формировалось на протяжении многих лет. Эта семиотика характерна для украшений многих народов, не ошибемся, если отметим, что это, говоря языком древних – *sumtum bonum* – высшее благо. Кроме этого, целесообразно отметить, что семантика, (в области искусства) – это раздел искусствознания, изучающий знаковое и смысловое содержание произведения. Рассматривая семантику даже в узком направлении одного из видов декоративного искусства, появляется огромное количество информации и трактовки тех или иных значений. Так как история каждого ремесла охватывает большую и культурно-важную часть, будь то художественное ткачество, деревообработка, керамика или ювелирное искусство. Магическая и знаковая особенность, присуща и традиционным казахским украшениям. Завершение формирования казахской народности датируется XIV - XV веками истории нашего народа. В том числе как отдельной этнической культуры, включающей в себя все виды ремесел и искусства.

В данный период ювелирное дело, начинает приобретать строго профессиональный характер. В продолжении темы, отметим, что материалу, формам и техникам начинает уделяться больше внимания в эстетическом аспекте.

Зародившийся традиционный стиль отличается богатством и разнообразием женских ювелирных украшений, что стало неотъемлемой частью традиций и обычаев народа. Будь то повседневно носимым украшением как серьги, или отдельный ансамбль свадебных украшений невесты. Исследуя декоративно-прикладное искусство казахского народа, отметим, что серьги выполняли защитную функцию для молодой девушки, а наличие подвесок, издающих тонкий звон при ходьбе девушки отгоняло злых духов. Очень популярны были серьги лунницы, а также выполненные филигранью [1]. В торжественных случаях надевались «височники – шекелик», крепящиеся за петли головного убора или за волосы у виска. Височники главным образом многочастны, имеют подвески на длинных цепочках с подвесными фигурами (проходившей под подбородком). Обязательным атрибутом женского туалета являлись звенящие подвески-накосники – «шашбау», украшавшие и одновременно подчеркивавшие длину и густоту волос, олицетворявших девичью красу [1]. В древних народных легендах говорится о том, что волосы девушки являются источником силы, и уязвимой стороной девушки, на которых могут осесть плохая энергетика и злые духи. Именно поэтому на концы волос надевались серебряные шашбау. А самым главным изделием свадебных украшений невесты был «өңіржиек» – нагрудное составное украшение [2]. Во всех изделиях присутствовала знаковая сила, выражалась она в формах, цвете и расположении украшения. Например, основной функцией «тумарша – оберег» являлась защита, которая обосновывалась треугольной формой, издревле считающейся знаком защиты, и молитвенными надписями, вкладываемыми в цилиндрическую часть под треугольным пластом. А завершали изделие звенящие подвески. Множество сохранившихся изделий можно встретить на выставках в музеях. Несомненно, традиции имели большие перспективы для развития и адаптации к современности.

В настоящее время можно прочувствовать огромное влияние западных культур на казахское ювелирное искусство. При этом, проводя параллель, можно заметить стремительное возрождение интереса к традициям украшений. Обосновать такое стремительно появление, можно тем, что сейчас происходит процесс динамичного развития не только авторских казахских украшений, но и появилось отголоски народного стиля в массовых производствах. На рынке наблюдается очень интересный симбиоз культур древности, традиций и современности, которые, тем самым, прямо и косвенно порождают новую эпоху в казахском ювелирном искусстве. Отличаясь свободой форм, приобщению к новым тенденциям Запада и сохранением семиотических символов, современное ювелирное искусство Казахстана благополучно продолжает свой путь.

Список использованной литературы:

1. Тохтабаева Ш. Ж. Формально-типологические особенности и вопросы генезиса традиционных ювелирных изделий Западного Казахстана // История и культура Арало-Каспия. – Алматы: 2001. – с. 130- 137.

2. Кокумбаева Б. Д. Культурология тенгрианского искусства: Учебное пособие – Павлодар: 2012. – 156 с.

### Зергерлік істе металлды өңдеу технологияларының түрлері

*Аманбаева Сания*

*4 курс студенті, мамандандыру «Металлды және басқа материалдарды көркемдеп өңдеу» ғылыми жетекшісі: философия ғылымының канд., ҚазҰӨУ доценті Дадырова А. А.*

Зергерлік іс – көнеден келе жатқан, және де қазіргі кезге дейін жоғарғы деңгейге жетіп, біраз өзгерістерге ұшыраған өнер саласында ауқымды орын алатын өнердің бір түрі. Қазіргі таңда бізге танымал зергерлік істің біраз технологиялары бар. Осы ғылыми мақаланың ішінде біз кейбір түрлерін және олардың ерекшеліктерін, айырмашылықтарын қарастырамыз. Қазіргі заманғы бұйымдардың зергерлік техникасы. Жобалаудың негізгі әдістері немесе техникалары. Заманауи зергерлік әдістер немесе жабдыққа мыналар кіруі мүмкін: асыл металлдарды құю өрнек салу, ою немесе нақыштау, қара, эмаль құю, ою, сырлау, жылтырату және механикалық өңдеудің басқа әдістері жатқызамыз.

**Эмаль.** Жалпы эмаль деген материалға тоқтайтын болсақ, эмальдың екіге бөлінген анықтаманы айтып кеткен дұрыс болар. Эмаль – жоғары температурада өңдеу нәтижесінде алынған металл бетіне жұқа әйнек. Зергерлік ыстық эмаль және суық болым екі әдіске бөлінеді. Зергерлік өнерде қазіргі заманда эмальдың екі түріде қолданыста. Көркем эмальмен қаптау – өте күрделі және көңіл-күйге толы процесс. Түпкілікті нәтиже материалдардың сапасына, осы материалдарды дайындаудың барлық ұқыптылығына, шебердің тәжірибесіне және жағдайға байланысты болады [1]. Қарапайым сөзбен айтқанда, өнімнің түпкілікті келбетін болжау мүмкін емес. Ыстық эмальдағы зергерлік бұйымдарыңыз айрықша, тіпті автор оны қайталай алмайды. Бұл техниканың артықшылықтары бірегейлікпен шектелмейді. Металл мен әйнек сияқты ескірмейтін материалдардың үйлесімі зергерлік бұйымдардың ұзақ мерзімділігіне кепілдік береді, ашық түстер жоғалмайды және түсіп кетпейді, бірақ күнделікті сұр түске боялып, дәстүрлі зергерлік бұйымдардың әдеттегі идеясын өзгертеді. Эмальмен жұмыс істеген жалпы өте қызық және күрделі процесс. Бұл әдіс түрлі түсті түстерді қолдануға мүмкіндік береді. Эмальдың отаны деп Грузия елін айтады. Зергерлік бұйымдарды жасау кезінде шеберлер көптеген түрлі техникалар мен әдістерді қолданады: олардың арқасында әр зат өзіндік ерекше көңіл-күйге, құндылыққа және мәнге ие болады. Біріншіден, зергерлік бұйымдарды орындау сапасы зергердің шеберлігі мен тәжірибесіне байланысты, өйткені, мысалы, филигри немесе астық сияқты әдістер үлкен шоғырлануды, қозғалыстардың дәлдігін және олардың жұмысында табандылықты қажет етеді.

Минанкари ыстық эмаль – зергерлік техника, Грузияда өте танымал. Суретшілер мен маркетингтердің күш-жігерінің арқасында соңғы жылдары ол грузиялық шарапты грузин брендтерінен дерлік алмастыратын қуатты брендке айналды. Күн сайын сатып алушыны шатастыратын Минанкари туралы

коммерциялық мифтер пайда болады. Бұл үшін олар қажет. Міне, біз осы танымал тақырыпқа аздап түсінік беруге тырысамыз. Грузияда бүгінде клонион эмальын шығаратын көптеген цехтар ғана емес, көп нәрсе бар. Көркемөнер академиясының түлектері әртүрлі формада бақ сынап, көбінесе дәл клони эмальына тоқтайды.

**Суық эмаль** – бұл талшықты шыны, оны қолдану әлдеқайда жеңіл, кейде ол арнайы зергерлік құралдар мен дағдыларды қажет етпейді. Екі компонентті эмаль араласады және құйылады (көбінесе бұл үйде де жасалуы мүмкін), 160 градус температурада жылытылған балқытылған (технология ыстық эмальды құйып алуға өте ұқсас, тек балку температурасы анағұрлым төмен), ал жеңіл тазартылған суық эмаль ультракүлгін сәулемен сәулелендірілген, зергерлік бұйымдарды қалпына келтіруде кеңінен қолданылады. Эмальмен жұмыс жасау техникалық жағынан қиын болды және қалады, сондықтан эмальмен әшекейлер әрқашан жоғары бағаланды және кейде асыл тастармен жасалған әшекейлерден де асып түседі. Эмаль әшекейлерінің қандай болатындығы негізінен зергердің шеберлігіне байланысты болады. Бүгінгі таңда сақиналар, білезіктер, сырғалар, құлақшалар, алқа, брошкалар және тіпті манжеттер эмальмен жасалынған. Эмаль металл мен асыл тастардың сұлулығын жағымды түрде ерекшелендіреді, қызықты түс модуляциясы мен қосымша жылтырлық жасайды.

**Скань.** Филиграфияның бірнеше түрлері бар: ашық және металл бетінде өрнектелген. Филигри (орыс сөздерінен – бұрау), филиграфия – зергерлік техниканың бір түрі: жұқа алтыннан, күмістен немесе мыс сымнан жасалған, тегіс немесе арқанға бұралған металл фонда өрнек немесе дәнекерленген. Скань өрлеу өнімдері көбінесе зерньмен (ұсақ күміс немесе алтын бөліктер) және эмальмен толықтырылады. Скань дегеніміз жіңішке сымдар құралған шексіз әр түрлі композициядан тұратын зергерлік технологиясы. Скань әдісінің екінші атауы бар деп айтса да болды. Филигрань мен Скань әдістерінің айырмашылығы, кішірек келеген метеаллдан жасалған домалақтың болуында. Яғни филигрань әдісі зернь деп аталатын әдістісінің қосылып жасалған бұйым бөлшегін айтамыз.

Тіпті кейбір елдерде айырмашылығы жоқ деп айтуға болады. Бұл қызықты техниканы игерген алғашқы шеберлер Ежелгі Египетте, Ежелгі Грецияда пайда болды деп саналады.

**Филигрань** – көркем металл өңдеудің дәстүрлі түрлерінің бірі. Ежелгі уақытта пайда болған бұл әдіс қазіргі уақытта көп өзгерген жоқ. Екі немесе одан да көп күміс, алтын немесе мыс сымдарынан бұралған флагеллинг сканин немесе филигри деп аталады. Тегіс сым сурет машинасында бекітілген болат табақшадағы бірқатар тесіктерден өтеді. Роликтерден өткен сым таспа түрінде тегіс болады. Филигрань немесе скань технологиясының мәні өте қарапайым, бірақ бұл жоғары деңгейдегі өнер, сол себепті зор зергерлік шеберлікті қажет етеді, өйткені бүкіл процесс тек қолмен жасалады. Бірінші өлшеміндегі қағазда болашақ үлгінің эскизі бейнеленген. Содан кейін, тегіс немесе алдын-ала бұралған сымнан оның элементтері қағаз эскизіне желімделген жасалады және олар үлгіні дәл қайталауы



керек. Арнайы от тігенен бөліктер бір қалыпта дәнекерленіп, қағаз толығымен күйіп кетеді. Филиграфия технологиясының мәні өте қарапайым, бірақ ол жоғары деңгейдегі өнер мен зергерлік шеберлікті қажет етеді, өйткені бүкіл процесс тек қолмен жасалады [3]. Біріншіден, өмір өлшеміндегі қағазда болашақ үлгінің эскизі бейнеленген. Содан кейін, тегіс немесе алдын-ала бұралған сымнан оның элементтері қағаз эскизіне желімделген жасалады - олар үлгіні дәл қайталауы керек. Арнайы қыздырғыштың жалынының әсерінен бөліктер бір қалыпта дәнекерленіп қағаз толығымен күйіп кетеді.

**Зернь.** Әдетте зернь скань үлгілерімен толықтырылып, оларға неғұрлым толығымен дайын көрініс береді. Технологияның қарапайым атауы оның мәнін толық көрсетеді. Зернь – бұл диаметрі 0,3-0,4 мм кішкентай, алтыннан, күмістен немесе платина дәндерге ұқсас жасалған ою-өрнек. Сапалы үлгіні құрудың тағы бір шарты - барлық дәндердің мөлшері бірдей. Оларды алу үшін жұқа сым кішкене кесектерге кесіледі, олар көмірдің кесектеріне орналастырылады, онда берілген диаметрдегі ойық қатарларна орналасады, балқытылған сым өз ағымымен ағып, кейіннен зергерлік бұйымдарға кететін кішкентай шарларды құрайды. Қаралау әдісі (чернение) – бұл үлкен ескі зергерлік техника. Салынған композицияны суретке сәйкес бұйымның бетіне қолданылады. Содан кейін арнайы пештерде қарасия (чернь пастасы) балқытылады. Бұл әдісті шебер шығармашық туындысына қарай отырып, арнайы туындыға ескіру әсерін беру мақсатында қара пастасын жағып қыздырады. Әрбір шебердің қара пастаға арнайы өзіндік рецепті бар, және рецептіне байланысты пастаның түстің, қанық болуы мен тығыздығы оның құрамына байланысты. Әбінесе ою-өрнек түсін, құрылымын беру үшін филиграньдық және зернді қара түске боялады. Сондай-ақ, көлемді үлгіні шұңқыр, штамптау, гравировка арқылы қолдануға болады. Бұл әдістер өндіріс процесінің құнын төмендету, оны тездету үшін пайда болды. Жасанды (құйма) филигран, астық – бұл дайындалған шифер, әктас түрінде құйылған бұйымдар. Мұндай зергерлік әшекейлер әдемі зергерлік бұйымдарға ұқсас. Бірақ олардан рельефсіз қарапайым, тегіс өрнектермен ерекшеленді. Үш өлшемді компьютерлік кескін бізге жоғарғы дәрежеде болып тұр. Біртіндеп анимация және үш өлшемді модельдеу тек кино және компьютерлік ойындар саласында ғана емес, сонымен қатар сәулет, ғылым, медицина, өнеркәсіп және әрине, зергерлік бұйымдар өндірісінде қолданыла бастады.

Зерттеу барысында түрлі технологияларды талдап және зерттей отырып, маңызды әдістерді қолданылған – қымбат металдардан (күміс және алтын) жасалған өнер туындыларының әшекейлеудің ежелгі тәсілі [2, 124 б.]. Қазіргі уақытта құрамы мен түсі бойынша күміс-сұр реңктерден қара және барқытқа дейін әртүрлі ұялы телефондарға арналған көптеген рецептер бар. Олардың дайындаудың, қолданудың технологиялық процесінде нұсқаулары бар. Жылжымалы процестің технологиясы мынандай операциялардан тұрады. Пісіру ұялары. күміс, мыс, қорғасын (немесе қалайы) және әр түрлі пропорцияланған

күкірттен тұрады; процесінде шламды жақсарту және тотығудан қорғау үшін ағын қосылады. Ұялы телефон жасаудың көп жолы бар. Олардың бірі өте ежелгі, қалғандары әзірленіп, қазір аталады.

**Күміс қақтау әдісі.** Әйел әшекейлерінде көбіне әйелдердің белдіктерге қадалатын күміс пластинкалар қолданылды. Ол үшін темір пластинканың беті аздап шабылып, оны қыздыра отырып, күмісті балғамен таптап бекітеді.

**Оюлау әдісі.** Бедер салынатын заттың үстіңгі бетіне кескіш аспаптың өткір жағымен қашау арқылы жүргізіледі. Қисық жері егеумен егеліп тасталады. Жіңішке сызықтар өткір біздермен жүргізіледі. Оюлау әдісі сырға, білезік, түймелер жасауда қолданылады.

**Кептеу тәсілі.** Сырға салпыншақтарында үй жиһаздарында тағы саукеле бетіне шегелеу арқылы жасалатын техника тәсілі. Бұл тәсіл күміс пластинкасын жұқартып қақтап алады, арнайы қалыпқа қорғасын кесегәмен және балға мен соғу арқылы жасалынады.

Жалпы айтқанда зергерлік өнерде өте көп әдістер бар. Және де уақыт өте келе заманауи техниканың дамуына байланысты жаңа технологиялар мен әдістер қосылуда. Әрбір әдістің өзінің ерекшелітері мен құпиялары бар.

Пайдалынылған әдебиеттер тізімі:

1. Қазақтың зергерлік әшекейлері. – Алматы.: 1985.
2. Мордвинцева В. Полихромный звериный стиль. – Симферополь: 2003. – 206 с.
3. Тохтабаева Ш. Ж. Магнетизм ювелирных изделий Амана Мукажанова. – А.: 2017. – С.19.

## **Ерлерге арналған «кэжуал» стилиндегі маусымдық күртешелер топтамасы**

**Нысанбаев Рауан**

*«Киім дизайны» мамандығының 5 курс студентті, ҚазҰӨУ ғылыми жетекшісі: философия ғылымдарының канд., ҚазҰӨУ доценті Дадырова А. А.*

Бұл жобада ерлерге арналған Ұлыбританияда бастау алған талғампаз, әрі ыңғайлы «Кэжуал» (Casual) стилінің маусымдық күртешелер топтамасы туралы айтылатын болады. Еуропаның барлық елдерінде ол қымбат бренд киімдерімен ассоциацияланатын. Кэжуал стильдегі фотосуреттерге қарап әртүрлі жастағы, әр түрлі континеттердегі адамдар арасында берілген стильдің неге соншалықты танымал екенін түсінуге болады.

Кэжуал киімдегі демократияның жеңісін білдіреді, демек, өзіне тән адамдардың мінез-құлқын бейнелейді. Кэжуал киім стилі бұрынғы эклектикалық тәжірибенің (стильдердің араласуы) мұрагері бола отырып, күнделікті өмірдің үстемдігіне қарамастан стильді көрінуге тырысатын адамдардың философиясына айналды.

Жалпы ерлер сәні әйелдерге қарағанда көп өзгере қоймайды. Сондықтан да көптеген ер адамдар үшін күнделікті (кэжуал) (Casual) киім таңдау қиын міндет болып есептеледі. Бұның нәтижесінде ер адам киімі, оның ішінде күртешелер әртүрлі принциптерге сәйкес таңдалады – жылы, әрі ыңғайлы, таза, әрі ұқыпты болу үшін. Кэжуал стилі (Casual) ер азаматтың өзінің ерекше стилін жасау барысында тартымды, әрі сенімді стильге айналуда. Стиль сипаттамасын толық етуге «ұқыпты» немесе «талғампаз» сияқты анықтамалар көмектеседі.

Кэжуал стилі (Casual) туралы кем дегенде бір адам кездейсоқ болсын естігені сөзсіз. Көбісі бұл стиль түрін жаңалық, тағы да бір заманауи үрдіс, күнделікті ыңғайлы киімнен алшақ деген оймен қабылдайды. Бірақ бұл кездейсоқ стиль өткен ғасырдың 50-ші жылдарынан бастап қалыптасқан. Жоғарыда айтылып кеткен анықтамаларға қарама-қарсы болып келетін стиль бүгінгі таңда дәзайнерлік сәнмен байланысқан, әрі нағыз ыңғайлы киім деп саналады. Осыдан дипломдық жоба тақырыбының өзектілігі айқындалады.

Ағылшын футбол жанкүйерлерінің сүйікті клубтары үшін қандай құмарлықпен дауыс беретіндері жайлы бүкіл әлем біледі. 70-ші жылдары мұндай субмәдениеттің бір бөлігі «өздерін өздері» тани алатындай белгілі бір киім стилін пайдалану. Футбол жанкүйерлерін «Кэжуалс (Casuals) деп атай бастады, яғни стиль олардың арқасында толығымен пайда болды. Осыдан берілген стильдің тіпті сол кезден бері әлем бойынша атақты ағылшын футбол жанкүйерлерінің пайдаланған киімдері ретінде танымалдылыққа ие болса, тақырып бүгінгі күні де өзекті деп саналатынына күмән жоқ. Күнделікті, әрі ыңғайлы стиль қай кезде болмасын өзіндік қажеттілікті жоғалтпайды.

Ерлерге арналған кэжуал стиліндегі маусымдық күртешелер топтамасы жайлы, сонымен қоса бұл бағытта жұмыс істеген дизайнерлердің есімдері мен шығармашылықтарын ғылыми айналымға енгізу.

Кэжуал стиліндегі күртешелер белсенді ер адамдар үшін өте қолайлы. Атаудың өзі ағылшын тілінен «күнделікті» деп аударылады. Сәнді бағытқа сай келетін киімдер әр күн үшін жарамды екенін білдіреді. Бұл стиль түрі әр ер азаматтың өзінің жеке ерекшеліктерін атап өтуге мүмкіндік сыйлайды. Киім үлгісінің композициясын құру негізінде, бір көзбен қарағанда, сәйкес келмейтін заттарды біріктіру сияқты болып көрінеді. Образдың кез-келген парадоксына, яғни қарама-қайшылыққа қарамастан, күртешенің түр-түрін өзге аксессуарлармен қосу – керемет нұсқаны құрап, өте тартымды болып саналады. Осыдан кэжуал стилінің ер адам күртешелеріндегі заманауи сәні мен ыңғайлылығының тығыз байланысын көрсете отырып, сұранысқа сай қамтамасыз ету – ғылыми жобаның негізгі жаңалығы болып есептелінеді.

Әдіснамалық негіз тарихи-сабақтастық, салыстырмалы-салғастыру, этнографиялық кешенді және жүйелі талдау, әлем мен Қазақстандағы бүгінгі күндегі ерлерге арналған «кэжуал» стиліндегі маусымдық күртешелер топтамалары жайлы мағлұматтарды сараптау ұғымдарына құрылды. Дипломдық жоба халықаралық және отандық ғылыми-дизайнерлік жұмыстарды, кезеңдік басылымдар, альбомдар, каталогтар және дизайнерлік туындыларды қарастыру барысындағы зерттеу негізіне сүйенді.

Дипломдық жоба тақырыбын зерттеу барысында келесі авторлардың еңбектері қарастырылды.

XX ғасырдан бастау алған Кэжуал стилінің зерттелуі әлемдік ғалымдардың еңбектерінен кездеседі. Соның ішінде Джордж Нельсон өзінің «Проблемы дизайна» атты еңбегінде оның дизайн және де жалпы дизайнерлер туралы сипаттамасынан бөлек ойлармен бөліседі [1].

Мальдонадо да жоғарыда айтылып кеткен бірдей негізгі мәселелерді қозғайды: дизайнердің рөлі мен орны, мамандықтың мүмкіндіктері мен шектеулері туралы, сонымен қатар маусымдық топтамалардың жылдық сәндегі алатын орны жайлы деректер келтіреді [2]. Мальдонадо «Кэжуал» және де өзге де стильдердегі топтамалардың әртүрлі қарастыру деңгейлерін сипаттайды. Осыдан Мальдонадонның осы ғылыми әдіснамасын дизайндегі кәсіби мәселелерді шешу ретіндегі іздеу деп санауға болады. «Кэжуал» стилінің жеке тұжырымдамасының ең жарқын мысалы – сәулетші, дизайнер және, ең бастысы, «Domus» журналының бас редакторы Джио Понтидің теориялық жүйесі [3]. Сонымен қатар Герберт Рид, Джон Глоаг және де Ф. Эшфордтың еңбектері зерттеліп қарастырылды. Кэжуал стилі – классика, спорт және заманауи сән трендтерінің керемет үйлесімі. Бұл стиль киімнің ресми, дәстүрлі және классикалық элементтерін жоққа шығарып, әртүрлі өндірушілер киімдерінің «Кэжуал» комбинациясымен сипатталады. Стильдің негізгі белгілері – қарапайымдылық, нақтылық пен ыңғайлылық. Бүгінгі таңда Кэжуал

стилі – ең алдымен, киім стилі. Алайда, сән әлеміне ол ағылшын футбол жанкүйерлерінің арқасында енді. Кэжуал ұқыпсыз, салақ деген мағынада емес. Кэжуал стилі кездейсоқ деген ұғымға жақынырақ. «Ұқыпсыз», бірақ стильді киінген адамның бейнесі талғампаз, әрі мұқият ойластырылған. Кэжуал стилі адамның индивидуалдылығын көрсетуге, бұрын үйлеспейтін болып саналған заттарды біріктіруге мүмкіндік береді.

Өткен ғасырдың 50-ші жылдары Англияда Жаңа Teddy-boys жастар қозғалысы (немесе жай Tedds) пайда болды. Оның өкілдері Эдвард VII дәуіріндегі ақсүйектер сәнімен сәйкес киінетін. Соғыстан кейінгі жылдардағы экономикалық дағдарыс жастардың көпшілігін жоғары біліммен, жалақысы жоғары жұмыспен қамтамасыз ете алмады. Алайда, қарапайым жастардың бай топтық қоғамның киім стилін қайталайтындай мүмкіндіктері болатын. Қарапайым бұзақылар беделді мектеп оқушылары сияқты көрінетін. Олар күртешелер, түтік шалбар мен ақ түсті жейделер киетін. Teddy-boys субмәдениеті өкілдерінің ұраны: «жақсы көрініс жақсы мінез-құлыққа кепілдік бермейді».

Кэжуал стилі ерекшеліктерінің белгілері байқалған келесі, жаңа буынның стилі – Модтар (Modos). Бұл стиль 60-жылдары үлкен танымалдылық танытты, өйткені әйгілі музыканттардың арасында да бұл стильді ұстанғандар көп болды (The Beatles). Бұл жаңа стильдің негізгі ұғымдары: «қарапайымдылық пен жинақтылық». Модтар осы стильдің сол кездегі ерекше белгілері болып саналған костюм, былғары куртка, жіңішке галстук, жағасы бар нейлон жейде мен етіктерді біріктіріп киюді ұнатқан. Қымбат, брендті киімдерге деген сүйіспеншілік пен құмарлық Модтар өкілдері арасында пайда болды. Әрине, Модтар мен Тэд стильдері қазіргі кезде әрбір жылтыр сән журналының бетінде кездесетін Кэжуал стилі емес, алайда, көп ұзамай бұл аталған екі стиль қазіргі Кэжуал стилін құруға негіз болып саналды. Бұл стиль – қарапайымдылықты қамтитын, әр кезде ерекшеленуге, стильді киінуге және сұр массаның типтік өкілі болмауға деген үлкен талпыныс. 70-ші жылдардың ортасында футбол британдық жастардың назарына ілікті. Футбол жанкүйері болу сәнді, әрі беделді деп саналған. Қозғалыстың ізбасарлары сүйікті команданың қатысуымен өтетін матчтарға қатысып қана қоймай, өздерінің жеке стильдерін жасады. Уақыт өте келе жанкүйерлерді «Кэжуалс» деп атап кетті. «Британдық футбол жанкүйерлер стилінің негізгі элементтеріне Кэжуал стиліндегі поло-жейделер, жартылай спорттық джемперлер, спорттық аяқ-киімдер (кроссовки және кеды), джинс және де күртешелер жататын. Субмәдениеттің өкілдері танымал брендтердің сапалы қымбат киімдерін таңдайтын. Көп ұзамай британдық футбол жанкүйерлерінің стилі шетелдегі жанкүйерлер арасында танымал болды» [4]. Ойындардың тұрақты жанкүйерлері болған жастар, әдетте, ағылшын компанияларының қымбат спорттық киімдерімен ерекшеленді. Алайда, кейінірек осы салада жұмыс істейтін жетекші еуропалық және американдық компаниялар шығарған спорттық киімдерін киген көрермендер жиі көзге түсетін. Adidas және Diadora сияқты әлемге әйгілі

өндірушілердің спорттық аяқ киімдері, Levi`s джинсы және Lacoste-ның теннис жейделері өте танымал болды. Қыста жанкүйерлердің образы джинсы мен спорт аяқ киімдерінен басқа, Tascini мен Filla шаңғы курткаларымен толықтырылды. Басқа еуропалық футбол командаларының жанкүйерлері ағылшын жанкүйерлерінен осы сән үрдістерін тез қабылдап алды. «1990 жылдардың басында кэжуал стилі тек спорттық қана болып қоймай, сондай-ақ YSL, Polo Ralph Lauren, Prada брендтерінің дизайнерлік заттарымен өз үйлесімін тапты. Сондай-ақ, бұл стиль тек футбол жанкүйерлерінің стилі ғана болмай, ал сонымен қатар «көше» стилінің негізіне айнала бастады» [5]. Киімнің көптеген стильдері әртүрлі субмәдениеттердің арқасында пайда болады. Атақты дизайнерлер көшелерде пайда болған идеяларды жаңа коллекциялар жасау үшін қолданады және подиумдардан сол стильді киімдерді қайтадан сол көшелерге оралтады. Атақты дизайнерлер болашақта белгілі бір стильді анықтауда негіз болатын нюанстарды ойлап табады. Киімнің жаңа стиліне назар аударған алғашқы дизайнерлердің бірі – итальяндық Нино Черрути болды. Ол Casual Chic сән бағытының авторы. Өз топтамасында ол қарапайым жолмен кесу мен күнделікті киім үлгілерін қымбат сәнді матамен үйлестіретін. Өз сұхбаттарының бірінде Н. Черутти стильдің өте діл анықтамасын береді. «Кэжуал Чик стилінде кездесі дегеніміз – киімдерді дұрыс емес кию. Алайда дәл осы «қате» бүгінгі күні ең дұрыс болы саналады. Киім бейресми, бірақ талғампаз болу керек» [6]. Классика мен күнделікті өмірдегі стильді сәннің нағыз маэстрасы – Джорджио Армани сән көрсетілімдерінде көрсеткен болатын. 90-жылдардың аяғында кэжуал стилі көптеген заманауи брендтердің топтамаларында басты орынға айналды.

90-жылдардың аяғы мен ХХІ-ғасырдың басында Кельвин Кляйн, Томми Хилфигер, Донна Каран және т.б. сияқты әлемнің жетекші дизайнерлері өз топтамаларын еркін стильде көрсететін. Бүгінгі таңда кэжуал стилі түрлі ағымдарда көркеюде. Мысалы Business Casual, Street Casual, All-out-Casual, Smart Casual, Sport Casual және т.б. сияқты ағымдарды қалыптастыру үшін кэжуал стилі негіз болып табылады. Бұл стиль тек киімге қатысты ғана емес, сонымен қатар, сәулет, музыка және интерьер сияқты өнер түрлеріне қатысты да айтылады. Ағылшын жанкүйерлерінен бастап дамыған, Teddy boys субмәдениетінен шыққан, сән үйлерінің подиумдарында жеңіске жеткен стиль арқылы қазіргі кезде жайлылық пен гармонияны сезінуге мүмкіндік бар. Жоғарыда айтылып кеткен Кэжуал стилінің түрлерінің анықтамалары: Business Casual - классика мен демократияның үйлесімімен сипатталады. Костюмде әртүрлі маталар қолдана алады. Мысалы, трикотаж, еркін комбинациялар мен түсті гамманың алуандылығы. Бизнес кэжуалде үстінен ағытылған көйлек, галстуктың болмауы, классикалық емес образдың детальдарын да кездестіруге болады. Бизнес-кэжуал стилінде пиджактың үстінен киілетін пуловер, свитер, жемпір және свитер да қолданылады. Smart Casual – бизнес кэжуал стильмен салыстырғанда еркін офистік, әрі элегантты, күнделікті стиль. Костюммен бірге көптеген аксессуарлар

қолданылады. Сонымен қатар джинсы мен пиджактың, кардиган мен водолазканың, жейде мен футболканың үйлесімдері кездеседі. Смарт кэжуал түстер, материалдар мен стильдердегі алуандылықты білдіреді. All-out-Casual – спорттық және негізгі гардероб киімдерінің үйлесімімен сипатталатын еркін стиль. Ол аут кэжуал стиліндегі образды құрастыру кезінде футболка, майка және жемпірлер кездеседі. Киімдерде ескірген заттарға тән әсер бар. Жайлылық басқа факторларға қарағанда жоғары бағаланатын кезде ол аут кэжуал стилін қолдануға болады. Мысалы, достармен кездесуге, серуендерге немесе қала сыртында жиналған кезде осы стильдегі киімдергі кюге болады. Street Casual - жоғары деңгейде индивидуалдылық танытылатын жарқын стиль. Ол гардеробтағы киімдерді, олардың комбинациясы мен түстерін таңдаудың толық еркіндігімен сипатталады. Стрит кэжуал стилінде образ батыл, тартымды аксессуарларды қамтиды. Sport Casual - күнделікті спорт киімдері. Бұл стиль түріне джинсы, жұқа табандағы кроссовкалар мен кеды, қалпақшалар (кепки) мен спорт сөмкелері тән.

Пайдаланылған әдебиеттердің тізімі:

1. Нельсон Д. Проблемы дизайна. – Искусство. Отдельное издание. Букинистика, 1971. – 208 с.
2. Глазычев В. Дизайн как он есть. – М.: 1970 – 340 с.
3. Джио Понти Domus. – Италия. Архитектура и дизайн. – М.: 1928. – 150 с.
4. История возникновения стиля Casual. – <https://www.casual-info.ru/>.
5. История стиля Casual. – <http://www.letopis.info/themes>.
6. Нино Черрутимиен сұхбаттасу. – <https://www.casual-info.ru/moda/wardrobe>.

## *Лапидарно о дениме. Феномен джинсов в СССР*

*Пугоева Бэла*

*студентка V курса специальности «Дизайн одежды»*

*научный руководитель: кандидат философ. наук, доцент КазНУИ Дадырова А. А.*

«В них выросла вся Америка!» – услышав это фразу, возможно, набившей оскомину, не сложно догадаться, о чем идет речь, о них, о джинсах. Необходимо подчеркнуть, что изначально джинсы использовались в качестве рабочей одежды для фермеров. И только спустя много лет, начав свое мировое господство от времен золотой лихорадки и до наших дней, джинсы стали неотъемлемой частью гардероба каждого человека. Отметим, что история джинсов насчитывает столетия. И, как это обычно бывает история одного вида одежды отражает большое количество процессов в истории различных стран и континентов. История появления джинсов такими, какими мы привыкли их видеть сегодня, связана с именем немецкого переселенца иудейского происхождения, сына портного – Ливаема Страуссом, или как привыкли его именовать моряки – Леви Страуссом [1]. История джинсов будет неполной, если не упомянуть такой факт, почему они произвели необыкновенный фурор в Америке. Климат и земли Южной Америки отлично подходили для выращивания хлопка. Уже в то время США славились производительностью большей части всего хлопка во всем мире. Хлопок был предметом стратегического экспорта и стал одной из причин Гражданской войны между Севером и Югом в 60-е годы XIX века. В результате войны страна стала единой, и именно наличие собственного хлопкового производства определило дальнейший ход истории джинсов. Таким образом, к началу XX-го века джинсы приобрели статус типичной одежды для рабочего класса по всей стране. При этом довольно длительное время они считались исключительно мужским видом одежды.

Впервые женщины позволили себе такую роскошь, как джинсы только в 30-е годы XX века. В это время особой популярностью пользовались ранчо-пансионы, в которых можно было скакать верхом и просто наслаждаться сельской жизнью. Езда на лошадях именно в джинсах оказалась очень удобной, и женщины довольно длительное время использовали для этих целей мужские джинсы, пока Levis не изготовил специальные женские джинсы, которые в первичном виде имели молнию сбоку. По аналогии с легендарной мужской моделью Levis 501, женские получили название Levis 701. Но даже после официальной презентации женских моделей джинсов, они носили статус одежды для прогулок на природе, верховой езды или же для сельскохозяйственных работ на ферме. В приличном городском обществе женщины не могли позволить себе появиться в джинсах. Пройдет еще примерно полвека прежде, чем на это будет дано разрешение [2]. Стоит отметить, что вплоть до Второй мировой войны, мода Америки была всего лишь отражением европейской моды, в особенности французской. Состоятельные американки



старались одеваться у парижских кутюрье, а для менее обеспеченной массы людей американские производители шили похожие копии. А во французском популярном словаре слова «деним» тогда не было. Но в 40-е годы в Европе мода отошла на дальний план, только в самом Париже были вынуждены закрыться более двухсот модных домов. Американским дизайнерам ничего не оставалось, как рассчитывать только на свою фантазию. Следовательно, это и стало началом собственного, американского стиля. Многие историки моды считают, что именно в эти исторические моменты возникла как таковая американская мода [3].

Американская джинса имела колоссальную экономическую и эстетическую мощь на территории СССР во времена холодной войны, где она в силу обстоятельств стала пропагандой «загнивающего запада». Для советского человека деним символизировал дух свободы, бунтарства и прямого протеста обществу, с ними боролись как с капиталистической опасностью, подрывающей дух прилежного советского гражданина. Впервые джинсы появились в советском пространстве в 1957 году, когда в Москве прошел Международный молодежный фестиваль студентов. Именно тогда началась, так называемая «советская джинсовая лихорадка». Но их не стали производить на государственном уровне и также не привозили с других стран, поэтому особо изобретательным молодым людям приходилось придумывать различные способы приобретения заветной синей пары, таким образом это привело к созданию черных рынков. Джинсовые изделия, которые в основном привозили из командировок дипломаты, военные или же моряки стоили колоссально больших денег по тем временам. Для правонарушений, связанных с незаконной перепродажей контрабанды даже был придуман неофициальный термин «джинсовые преступления». За подобную деятельность людей, связанных с черным рынком, могли посадить в тюрьму на достаточно большой срок. Но в погоне за чем-то новым и необычным советская молодежь была готова идти на крайние меры. Нынешнему поколению не понять то желание получить заветные фирменные джинсы и тот азарт, который испытывали молодые люди советского времени. Безусловно, пройтись по советским улицам в синих Levis давало возможность почувствовать себя особенным, но это чувство давали только фирменные джинсы европейских марок, которые имели характерное свойство «выстириваться» и терять свой первоначальный вид. Большое количество потертостей на штанинах доказывали качество джинсов. Вследствие этого появился способ проверять джинсы на «оригинальность», чтобы не получить подделку. Для этого брали мокрую спичку и проводили ею по поверхности денима, если впоследствии спичка синела, то можно было считать джинсы прошедшими проверку и носить их с осознанием того, что скоро они протрутятся и станут по-настоящему ультрамодными. Нельзя не согласиться, что данный метод проверки был откровенно неверным, так как фирменный деним отличал не легко смывающийся краситель, а то, что наружные нити джинсов были окрашены, в то время как внутренние имели свой первозданный вид. Тем самым от постоянной

носки возникали характерные потертости. Благодаря этому джинсы с каждым днем увеличивали свою уникальность и становились только более стильными [4]. Но не у всех хватало терпения ждать пока джинса сама протрется и потеряет свой первоначальный цвет индиго, в связи с этим в СССР научились варить джинсы, что поспособствовало развитию нового культа под название «варенки». Существовал особый способ получения варенок, который требовал определенных усилий. Для этого требовалось запастись белизной, большой кастрюлей и обязательно соблюдать все меры предосторожности: надеть перчатки и открыть все окна в дома, иначе можно было задохнуться испарениями белизны. После удачно выполненного эксперимента уже через 30 минут можно было любоваться своей работой и быть уверенным, что отныне ты не останешься незамеченным. С течением времени, ближе к началу 1980-х годов правительство было в нескольких шагах от того, чтобы легализовать западный деним. После длительных переговоров в Москве планировали открыть первый американский завод по производству денима, что в свою очередь ввело бы официальное разрешение носить джинсовую одежду каждому гражданину советского союза. Но по вине бойкота Московских Олимпийских игр 80-го года переговоры пришли к полному завершению. Главный директор Levi-Strauss Джим Картер объявил, что без команды США на играх, не будет никаких джинсов. Официально допустимы джинсы стали только спустя десятилетие, когда пал «железный занавес», а после того как рухнула «Берлинская стена» первыми свой магазин на красной площади открыли Rifle Jeans.

Нельзя не отметить, что деним, перевернул жизни многих людей. Джинсы создали революцию не только в мире моды, но и революцию в мировоззрении западного общества, готового с гордостью принимать все новое, так и советских граждан, отвоевавших свое право на такое дизайнерское открытие, как синие джинсы.

Список использованной литературы:

1. «История появления джинсов. Вечное изобретение дикого Запада». – <https://www.bugulma.ws/publ/moda/>.
2. Портал «Womo», статья «100 лет из истории джинсов». – <https://womo.ua/100-let-iz-istorii-dzhinsov/>.
3. «Про джинсы. Всё о джинсах, джинсовой моде и уходе за джинсами. Идеи для рукоделия и творчества». – <http://projeans.ru/istoriya-dzhinsovoj-odezhdy/>.
4. Русская семерка. «Какие джинсы были в СССР» <https://russian7.ru/post/kratkaya-istoriya-dzhinsov-v-sssr/>

## Научная и творческая деятельность известного казахстанского художника Калиоллы Ахметжана

*Нуртазина Алина*

*студентка 2 курса, специальность «Архитектурный Дизайн», Казахский университет технологии и бизнеса*

*научный руководитель: Ижсанов Б. И. кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор КазУТБ.*

«Я долго размышляю, прежде чем начать писать. Тема меня должна вдохновлять до такой степени, что я уже не могу не переложить своё чувство на холст», – говорит Калиолла Ахметжан. Ведь только в таком случае можно рассчитывать на интерес, ответное эмоциональное чувство от зрителя, считает художник. Охваченный наряду с изобразительным творчеством исследовательской страстью к казахской этнографии, традиционному военному делу, живописец, владеющий академическим мастерством рисунка и блестящим цветовидением, создаёт ряд полотен, посвящённых интересным моментам как бытовой жизни казахов, так и боевым сражениям, казахским батырам. Калиолла Ахметжан родился в 1949 году в селе Орнек Алексеевского района Акмолинской области. Он выпускник живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Академии художеств СССР. Ещё в студенчестве Калиолла Ахметжан помимо проявленной страсти к живописи испытывал большой интерес к истории, этнографии казахов, мечтая стать художником-баталистом. Во время учёбы в институте искусств имени И. Репина он старался впитать всё что мог. Помимо занятий в институте много времени проводил в музеях, библиотеках, изучая работы разных художников, а также казахское вооружение.

За годы преподавательской деятельности в Алматинском художественном колледже имени У.Тансыкбаева Калиолла Ахметжан подготовил целую когорту молодых художников, которые стали известными в республике и за её пределами. Он опубликовал порядка 100 научных и научно-популярных статей, а также две монографии по боевым традициям и военному искусству казахов. Его монография «Жараған темір кигендер (батырлардың қару-жарағы, әскери өнері, салт-дәстүрлері)» по итогам конкурса «Лучшее издательство, лучшая книга, лучшее издание», проведённого Агентством по делам печати РК в 1996 году, в номинации «Книги по искусству» была признана одной из лучших. Изданная на русском языке, книга К. Ахметжана «Этнография традиционного вооружения казахов» в 2007 году на IV международном конкурсе «Искусство книги», государств – участников Содружества Независимых Государств в Москве получила диплом III степени. На основе проведённых научных исследований Калиолла Ахметжан в 2003 году защитил кандидатскую диссертацию на тему: «Традиционное вооружение казахов: генезис, структура, этнокультурная функция (историко-этнологическое

исследование)», получив научную степень кандидата исторических наук. Калиолла Ахметжан провёл несколько персональных выставок, участвовал в групповых городских, республиканских и зарубежных выставках (Чехословакия, Эфиопия, Южная Корея, Германия, Турция, США), а также принимал участие в качестве художника в международных художественных симпозиумах в Турции, Китае, России.

Соединив воедино технику многослойной живописи и пуантализма (техника, основанная на законах преломления света), Калиолла Ахметжан разработал свой технологический стиль, собственную «грамматику» художественного языка, обозначив её «муарографией», то есть «муаровой живописью». Именно таким путём, считает художник, можно сполна отобразить необычайно тонкие нюансы цветового многообразия мироздания. Обладая живописным мастерством на высоком профессиональном уровне, а также богатством фантазии, Калиолла Ахметжан работает в разных жанрах: портрет, пейзаж, натюрморт, исторический, мифологический, батальный, бытовой, анималистический. Он создаёт также концептуальные произведения, отображающие тему космоса, определённые философские идеи. При воплощении тем, посвящённых интересным моментам как бытовой жизни казахов, так и боевых сражений казахских батыров, стремясь к художественной правдивости, автор совершенно логично вводит в содержание композиций образ коня, занимавшего особое место в традиционной культуре кочевых в прошлом казахов. В картине «Асау» воспроизведение бытовой сцены – ловля крюком необъезженной лошади, интерпретировано как занимательное, полное экспрессии действие. Чрезвычайной динамикой, напряжением и силой пронизаны все фигуры: мчащиеся галопом лошади, страстная энергия молодого джигита. Образный строй полотна, пронизанный чувством огромного энергетического напряжения, производит впечатление реальности происходящего, вызывая у зрителя острое сопереживание. Его герои жилисты, выносливы, легки и подвижны, а главное – они сильны духом, что соответствует правде былой степной жизни. Наряду с тем, что Калиолла передает их физическую силу, воинское снаряжение, представляющее собой документальную точность, автор отображает их психологическое состояние – некую суровость и решимость, бесстрашие, гордость духа. По некоторым работам этого жанра можно изучать виды вооружения казахов, настолько скрупулёзно, этнографически выверены их изображения.



*Рис.1. «Жекпежек».*

В полотне «Жекпежек» автор изображает поединок между батырами, что предвзяло сражение казахского и жунгарского войск, намеченных на втором плане. Калиолла тщательно воспроизводит типажи лиц, воинское снаряжение, по которым определяется этническая принадлежность. Лишь знамёна противников условно обозначены. Благодаря продуманности структуры изобразительно-колористической композиции картина наполнилась бурной экспрессией, выразительно передающей острый момент противостояния (не на жизнь, а на смерть) двух воинов. В образе казахского батыра ощущается внутренняя сила, решимость, корпус жунгара сильно изогнут назад, создавая впечатление начала поражения: он вот-вот упадёт с коня, вставшего на дыбы. Примечательна тщательная прорисовка экстерьера, игры мышц, цвета шерсти, амуниций коней. Картина переносит зрителя в историческое прошлое XVIII века, передавая дух военного времени. Точность и чистота рисунка, выдержанность колорита, строгое построение композиции отличают произведение. Интерпретация образа воина с его

верным другом – конём, осуществлена как олицетворение мужества, воинской чести и достоинства. Такая трактовка сообразует изображению символический, вневременной характер. Образ по обобщённости и монументальности решения ассоциируется со средневековыми настенными изображениями, выполненными в технике мозаики. Прекрасное знание анатомии животных, природы их движений, поз, внутреннее состояние изображаемого момента отражены во многих анималистических работах, которые выражают определённые мыслеформы автора. Необыкновенным романтическим чувством наполнен ряд полотен с изображением коней, олицетворяющих судьбу нового независимого Казахстана.



*Рис.2. Разбуженная степь.*

В этом же контексте можно рассматривать работу «Разбуженная степь», в которой автор вполне логично использовал жёлтый цвет и образ коня в качестве метафоры кочевой степи. Данное цветообразное обозначение, характеризующееся предельным взаимопроникновением, перешло на уровень Символа. Степь, небо, несущиеся кони, переданные в едином жёлтом колорите, ассоциирующемся с солнцем, охвачены единым эмоциональным порывом – стремлением к будущему. При этом нет смятения, хаоса и беспорядка, в этом беге всё чётко организовано. В этой разбуженной и пришедшей в динамическое движение степи чувствуется сила, мощь и энергия. Согласно его философии, существует гармоничная взаимосвязь между точкой и бесконечностью. В основе всего сущего автор видит мельчайший «атом». Такая концепция, являющаяся основой его художественных высказываний, определила лаконичность изобразительных средств, стремление к ясности и

декоративности образной характеристики, а также смысловой наполненности изображений. Лёгким прикосновением кисти художник наносит крошечные цветные мазки в виде точек, кружочков, прямоугольников, либо штрихов, выстраивая изображение задуманного. При таком приёме письма автор одновременно охватывает масштаб всей композиции, создавая необычайно изысканные цветовые переходы. В свою очередь, эти цветные «строительные» элементы автор обводит другой краской для придания необходимого оттенка колориту. Разные места изобразительной плоскости картин Калиолла Ахметжан насыщает определённым цветом, вызывающим своеобразное эмоциональное ощущение. Взаимодействие всех участков образует тонкий колорит, впечатляющий эффектом цветовой вибрации. Такой приём обработки фактуры полотна направлен не только на достижение декоративной содержательности, но и на возможность осуществлять внутреннюю интерпретацию образа, что приводит к усилению художественного впечатления. Хотя автор свой стиль определяет, как «муаровая живопись», тем не менее эстетическая позиция большинства его работ относится к реалистической живописи. Обладая своеобразной манерой художественного высказывания, он возводит изображения на уровень значимых символов, соотнося их с образом вселенной. Такая концепция определила логику художественной манеры – отображать природу в чистом первозданном виде без включения изображений людей, отвлекающих внимание от «внутреннего смысла» пейзажа. Данный эстетический принцип обусловлен также пристрастием художника к соотнесению некоторых деревьев, камней с образом и судьбой человека, что также является архитипической моделью бессознательного мышления. Объекты природы автор использует в качестве изобразительных кодов, знаковых символов для передачи определённых авторских мыслей и ощущений. Так, например, воспроизведённые им нежные белые берёзы олицетворяют поэзию женского образа, а сосны с мощным стволом и крепкими ветвями соотносятся в его фантазии с силой и твёрдостью мужского духа. Такие импульсы отражены даже в самих названиях работ: «Твёрдость и стать» со стройными высокими соснами, растущими между камнями. Авторское осмысление единства неизмеримого целого и мельчайшей части выразительно отражено в полотнах «Иней» и «Снегопад». В этих картинах изображение сада воспроизведено одним «строительным» элементом – точкой или штрихом, расположенным в разных направлениях (горизонтально, вертикально, диагонально, вкруговую). Используя практически монохромный колорит преимущественно светлых холодных тонов, автор, меняя лишь интенсивность красок и добавляя лёгкие цветовые нюансы, добивается передачи светотени, объёма, перспективы. В полотне «Осень» автор передаёт величие осеннего убранства, когда увядающая природа напоследок вспыхивает во всей красе, наливая листья золотым и багряным цветами. Белоснежные берёзы, расположенные на переднем плане, вносят колористическую остроту в образ произведения. Потрясающее эмоциональное чувство вызывает

картина «Весна в Таутургене», захватывающая дух пространственной глубиной, мастерски переданной воздушной перспективой, уводящей взгляд зрителя в далёкое пространство, акцентированное горными высями. Автор выбрал высокую точку зрения для полной демонстрации красоты горных панорам, вступающих в сложный колористический диалог. Насыщенная охра в ближних горах с едва заметными сиреневатыми разводами повторяется в горах третьего плана, но уже в другой тональности: охра заменяется на коричнево-розоватый оттенок, обогащённый пересечением диагональных размашистых сиреневых полос. Бледный отклик этих цветов присутствует на горных вершинах дальних гор, в которых преобладает голубой тон, сливающийся по цвету с небом.



*Рисунок 3. Твёрдость и стать.*

Занятие изобразительным творчеством для Калиоллы Ахметжана – естественная потребность для самовыражения, образ жизни. Сподвижником в его творчестве стала супруга Райкуль. Она профессиональный художник в области декоративно-прикладного искусства – создаёт гобелены, батики, декоративные тканевые панно, впечатляющие по художественной содержательности.

Список использованной литературы:

1. <http://veters.kz/wp-content/uploads/2015/07/cvet1.jpg>.
2. <https://novoetv.kz/den-rozhdeniya-kaliolly-axmetzhana-fakty-o-xudozhnike/>.
3. <https://adebiportal.kz/kz/authors/view/4208>.
4. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ахметжан,\\_Калиолла\\_Саматулы](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ахметжан,_Калиолла_Саматулы).



## Декорационное искусство Казахстана как средство выразительности театрального искусства

*Айнара Нурахметова*

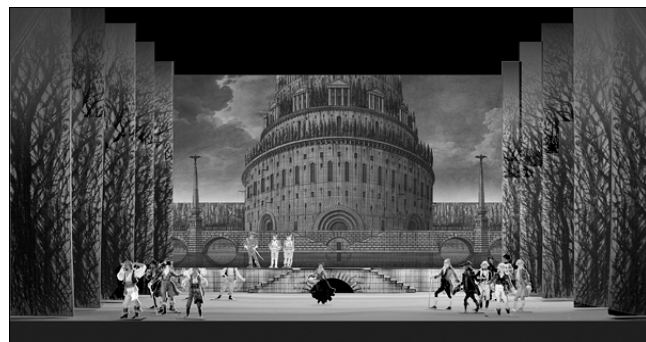
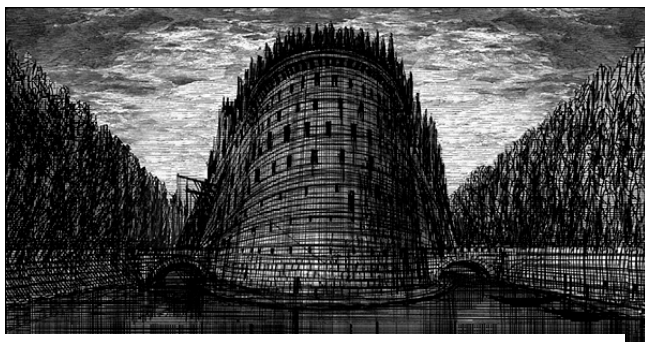
*студентка 4 курса кафедры «Сценографии»*

*научный руководитель: М. К. Байбосын, магистр искусствоведческих наук, член Союза дизайнеров Казахстана*

Сценография – это вся совокупность пространственного решения спектакля, все то, что строится в театральном произведении по законам визуального восприятия. История зарождения сценографии как отдельного вида искусства происходит с античных времен. Впервые данное понятие встречается во времена древней Греции и Рима в период с VI в. до н.э. по IV в. н.э. Роль театра в античные времена имел особую роль в жизни народа, театр повествовал великие истории человечества и древней мифологии. Тип театрального здания сложился в Греции под влиянием климатических условий и рельефа (гористая страна). Зрители первых спектаклей рассаживались по склонам холмов, внизу, на поляне, выступали актёры. Театр в Афинах вмещал семнадцать тысяч человек, в Эпидавре – десять тысяч. Огромные размеры театра привели к необходимости использовать маски. Каждая маска выражала определённое состояние и в соответствии с сюжетом актёр в течение спектакля менял собственные «лики». В Древнегреческом театре использовались простейшие машины: экиклему (площадка на колёсах) и зорему (подъёмный механизм). Искусство сцены, родившееся в Древней Греции, стало основой европейского театра. Именно в ту далёкую пору сформировались ведущие жанры драматургии, возник сам тип зрелища.

Следующий этап развития театрального искусства приходится на средневековый период после заката древней Греции и Рима. Средневековый театр зародился в лоне церкви, и называют его поэтому религиозным. Духовенство решило приблизить богослужение к театральному действию – разыгрывались некоторые эпизоды Священного Писания. Так возникла первая форма религиозного театра – литургическая драма. Местом представлений избрали алтарь.

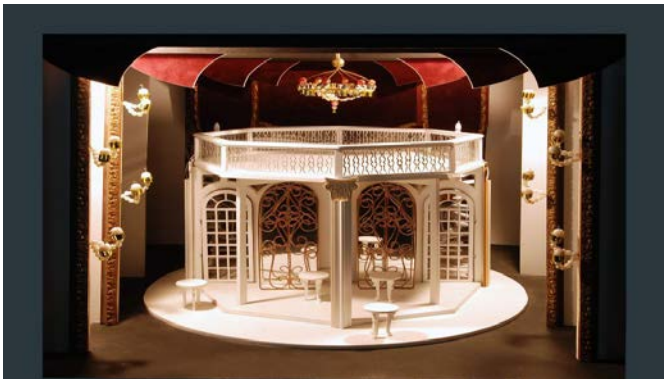
К исходу средневековья церковные и светские театральные формы сближаются; становится характерным заимствование художественных приемов. А в конце XV



столетия на юге Европы, в Италии всё ярче и заметнее проявляются признаки нового театра.

Учитывая древнюю историю развития сценографии, в текущее время существует различное масса технологических решений по оформлению спектакля. Главные функций сценографии – персонажная, игровая и обозначающая место действия. Персонажная – предполагает включение сценографии в сценическое действие в качестве самостоятельно значимого материально-вещественного, пластического, изобразительного <sup>о</sup> (по средствам воплощения) персонажа – равноправного партнера исполнителей, а зачастую и главного действующего «лица». Игровая функция – выражается в непосредственном участии сценографии и ее отдельных элементов (костюм, грим, маска, вещественные аксессуары) в преображении облика актера и в его игре. Функция обозначения места действия заключается в организации среды, в которой происходят события спектакля.

Основным понятием в сценографии является сценическое пространство. Сценическое пространство спектакля изменяется за счет света, цвета, графики. Оставаясь физически неизменным, оно в то же время меняется в художественном восприятии в зависимости от того, что изображено и как заполнено сцена деталями, организующими пространство. Основной задачей сценографа является организация сценического пространства согласно замыслу спектакля. Можно выделить несколько типов организации: замкнутое пространство (как правило, это павильонное строение декораций, изображающее интерьер).



*Замкнутое пространство*



*Макет как основной метод работы сценографа*

Перспективное и горизонтально развивающееся (например, изображение при помощи писаных «завес» далей). Симультанное (показ одновременно нескольких мест действия со своим заданным пространством) и устремленное ввысь. Композиционные уровни сценографии включают в себя взаимоотношения и распределение масс в пространстве, светоцветовые отношения масс, пластика сценического пространства. Реализация сценографии включает в себя несколько основных периодов такие как подготовительный период, производственный период, репетиция на сцене, выпускной период. Первый этап – подготовительный период. В течение этого периода осуществляется формирование постановочной

бригады, разработка художественной идеи спектакля, а также его оформления в эскизах и макете; подготовка проектной и производственной документации. Второй этап – производственный период. Он охватывает время, необходимое для изготовления оформления и костюмов. Третий этап — репетиции на сцене. Во время этого периода назначаются сценические репетиции в выгородке, подгонка и монтировка декораций на сцене, установка света. Четвертый этап — выпускной период. Он является завершающим этапом работы над выпуском новой постановки. Этот отрезок времени состоит из прогонных и генеральных репетиций, сдач спектакля и завершается первым представлением на публике – премьерой.

#### Развитие сценографии в Казахстане

Казахское театральное-декорационное искусство, являясь частью художественной культуры своего времени, сохраняя и развивая свои лучшие национальные особенности и традиции, преодолевая устаревшие формы, творчески используя достижения многонациональной культуры СНГ, добилось больших успехов. Смена социально-исторических условий, взаимообогащение национальных культур, новая тематика, появление новых жанров, совершенствование методов сценического воплощения действительности внесла решительные изменения в сценическое искусство. Развитие режиссерского театра, совершенствование актерского мастерства, обусловили новую роль театральной декорации в общей образной структуре сценического действия. Усилилось значение конструкции, которая позволила трехмерность сценической коробки, принесла с собой новые материалы, способствовала динамике действия, и если не являлась конкретной обстановкой, то служила как бы драматургическим стержнем, конденсируя в образе – объекте сюжетно-смысловую основу спектакля. Именно этого пытались добиться в своих лучших работах С. Столяров, М. Улановский, В. Уфимцев. Высоких результатов в области декорационного искусства в частности оформлении национальных спектаклей добились художники. В это же время театр осваивает классическое наследие. Декорационное искусство А. Ненашева, Б. Кондоиди, В. Теляковского, Э. Чарномского и других остались в памяти истории формирования и становления сценографии в Казахстане. Важнейшим этапом в развитии сценографии Казахстана считается последняя четверть прошлого столетия. В настоящее время достижение казахского изобразительного, театрально-декорационного искусства общеизвестно и бесспорно.

#### Список использованной литературы:

1. А. С. Каскеева. Пути развития сценографии в Казахстане. – Вестник Национальной академии наук РК.; 2008, №1.
2. В. В. Базанов. Работа над новой постановкой (технология оформления спектакля). –С-Петербург: 1997.

## **Выдающиеся заслуги Гульфайруз Исмаиловой в развитие изобразительного и театрального искусства Казахстана**

*Фазилова Гульназ*

студентка 2 курса спец. «Графический Дизайн», Казахский университет технологии и бизнеса  
научный руководитель: **Ижанов Б.И.**, кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор КазУТБ

Творчество народного художника Республики Казахстан Гульфайруз Мансуровны Исмаиловой является яркой страницей в истории изобразительного искусства нашей страны. Широкий диапазон ее интересов, который включает в себя живопись, театр, кинематограф и музыку говорит об ее особом таланте, самобытном и незаурядном даре творца.

Профессиональная подготовка Г. М. Исмаиловой началась в стенах художественного училища им. Н. В. Гоголя в Алма-Ате, где она занималась под руководством выдающихся живописцев А. М. Черкасского и Л. П. Леонтьева. Затем она поступает в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина на отделение театрально-декорационной живописи. В период обучения Г. Исмаилова жадно впитывала все, что могла ей дать русская и европейская культура. Большое впечатление на молодую художницу произвело декорационное творчество К. Коровина, А. Головина и М. Врубеля, заставив во многом по-новому осмыслить роль и значение соотношения содержательных, колористических и композиционных элементов в театральных постановках. Здесь важно отметить, что Г. Исмаилова от природы обладает замечательными музыкальными и артистическими способностями, благодаря чему впоследствии ее работа в качестве художника театра стала высшим проявлением сотворчества режиссера, композитора и художника.

Увлеченность европейским искусством в годы академической учебы не заглушили в Г. М. Исмаиловой любви к своей родине, любимому Казахстану, о возвращении в который она постоянно мечтала. Именно поэтому темой своей дипломной работы она выбирает оперу М. Тулебаева «Биржан и Сара» (1956). Данная постановка дала возможность Г. Исмаиловой обратиться к богатому культурному наследию казахского народа. Массовые сцены праздников на фоне высоких гор, различные по характеру персонажи спектакля позволили ей создать яркие и выразительные декорации и костюмы, передать саму атмосферу казахского аула, рассказать о древних, но живых традициях народа. Повествование о трагической любви двух народных акынов Биржана и Сары притягивала художницу своей чистотой и искренностью. Музыка М. Тулебаева, насыщенная народными мелодиями, будила воображение и помогала воплотить сценические образы в лирико-эпическом ключе монументального оперного полотна. В большинстве эскизов костюмов к опере Г. Исмаилова создает своеобразные мизансцены, в которых герои объединены каким-либо действием. Сходны по трактовке эскизы Г. Исмаиловой к балету «Камбар и Назым» (1958), где автор

посредством дизайна и цветового строя костюма стремится выразить характер героя постановки. Признанием высокого художественного уровня работ Г. Исмаиловой стало назначение ее в 1958 году главным художником по костюмам для декады казахской литературы и искусства в Москве.

В первой половине 1960-годов Г. Исмаилова обратилась к станковой живописи, в которой она стремилась разработать личный стиль и сформировать принципы своего колористического мышления. В результате этих активных поисков произведения художницы обрели повышенную эмоциональность, переданную посредством активной цветовой палитры. Героями ее работ в основном были известные деятели театра и кино, в образах которых художника привлекали яркая индивидуальность и способность к художественному перевоплощению. Так в известном «Портрете Ш. Жандарбековой в роли Ак-Токты» (1962) Г. Исмаилова изображает актрису в трагический для героини момент, когда она должна принять судьбоносное для себя решение. Театральная роль и личность человека в данном портрете для Г. Исмаиловой суть понятия нерасторжимые как присутствие художественной гармонии и красоты в моменты противостояния добра и зла. Достижения станковых работ Г. Исмаиловой 1960-х годов логически были продолжены в ее театральных эскизах. Последующие события в творческой жизни Г. Исмаиловой сыграли важную роль в ее становлении как ведущего театрального художника-постановщика в Казахстане. В 1957-58 годы ее приглашают в кино на роль Ботагоз в фильме Е. Арона по известному роману С. Муканова, где она проявила незаурядное актерское дарование, сумела глубоко войти в образ и ощутить сам дух народной культуры. Работа с выдающимися мастерами экрана, атмосфера творческого подъема на съемочной площадке все это вдохновляло Г. Исмаилову и рождала уверенность в правильности избранного пути.

С 1969 по 1971 год Г. Исмаилова участвует в качестве художника-постановщика в съемках знаменитого фильма «Кыз Жибек» под руководством режиссера С. Ходжикова. Работа над этой постановкой заставила обратиться к серьезному и глубокому изучению материальной культуры казахов, традиций и истории своего народа. Архивы и музеи, различные собрания народного прикладного искусства стали для Г. Исмаиловой ценным источником для правдивого и убедительного воплощения духа конкретной исторической эпохи. В то же время она пришла к выводу, что жизненность и выразительность не могут быть достигнуты исключительно документальной точностью воспроизведения деталей интерьеров или костюма. Здесь требуется, прежде всего, умение ощутить внутреннюю образную связь всех элементов постановки, применить силу воображения и поэтическое чутье в решении художественных задач. Сама Г. Исмаилова впоследствии вспоминала: «Опыт, приобретенный в работе над фильмом, дал много полезных навыков, сказался на последующих замыслах и пристрастиях. Он расширил горизонты представлений, научил мыслить крупными

категориями и уже в оформлении балетных и оперных постановок таких как «Козы Корпеш и Баян Сулу» Е. Брусиловского, «Жумбак Кыз» С. Мухамеджанова, «Алпамыс» Е. Рахмадиева, «Чио Чио Сан» Дж. Пуччини «Аида» Дж. Верди я, прежде всего, искала *образ времени*, переданного в музыке, а уже потом разрабатывала соответствующий ему стиль».

В сценических эскизах Г. Исмаиловой последующих лет удивительным образом совмещаются строгая документальность и высокая художественность, тонкая музыкальность и монументальное величие образов. Все это стало результатом кропотливой исследовательской работы и внимательного наблюдения жизни. В эскизах к опере Е. Брусиловского «Ер Таргын» (1967) Г. Исмаилова, по сравнению с предыдущими постановками приходит к большей условности и обобщению. В организации всего пространства сцены орнаментальные мотивы приобретают особую значимость. В эскизах костюмов автор намеренно нарушает пропорции фигур, выделяет наиболее значимые элементы украшения в костюме, уходит от классической перспективы в сторону плоскостности и построению композиции по законам восточной миниатюры или орнаментального коврового декора. В эскизе костюма Акжунус Г. Исмаилова находит оригинальное решение в размещении двух женских фигур, одна из которых изображена в фас, а другая показана со спины. Это один и тот же персонаж, но показанный в разных ракурсах. Силуэты людей помещены в геометрическую структуру вертикальных и горизонтальных полос – баскуров. Подчеркнутая плоскостность и цветовая открытость говорят о новых принципах создания театрального образа. Все внимание художник обращает на богатое убранство халата, богатую вышивку золотыми нитями на красном фоне. Фигура слева демонстрирует костюм девушки, его изысканность и использование ювелирных серебряных украшений. В лице персонажа акцентированы черты характера.

В 1971 году Г. Исмаилова была приглашена в Государственный Академический театр им. Абая на должность главного художника. В этом театре она проработала 16 лет и участвовала в создании 28 спектаклей. В постановке балета «Козы Корпеш и Баян Сулу» (1971) Е. Брусиловского Г. Исмаилова столкнулась с новыми для себя задачами построения сцены для балетного спектакля, что требовало переосмысления, как структуры декораций, так и особенностей костюмов для танцовщиков. Это пространство было ритмически обыграно выверенными силуэтами баскуров, юрт и занавесей. Каждый из данных элементов богато украшен крупным орнаментом, интерпретированным художником в сторону усиления его динамики, что требовало определенной трансформации классического казахского узора. Сам балетный танец, музыка и сюжет балета «Козы Корпеш и Баян Сулу» должны быть, по мысли Г. Исмаиловой слиты в единый гармонический ансамбль, обладающий ярким национальным характером. Эскизы костюмов к этому балету отличаются цветовой полихромией и сложностью структуры. Большое количество металлических вставок,

характерный силуэт казахской традиционной одежды, адаптированной к танцу и общий празднично-торжественный характер постановки придает серии эскизов особую выразительность. Каждый эскиз представляет собой многофигурную композицию, каждый персонаж в которой обладает собственным характером, переданным посредством костюма и позы.

В постановке оперы Дж. Пуччини «Чио Чио Сан» (1972) Г. Исмаилова впервые для нее применяет ряд новаций, позволяющих ей замещать смену декораций переменой световых эффектов, помогающих передавать настроение сцены. Постановку также отличает целостность конструктивного принципа оформления. Три пары подвижных ширм, свободное перемещение которых организует пространство, меняет интерьер и позволяет режиссеру строить разнообразные мизансцены минимальными средствами. В эскизах костюмов и декорациях к этой опере Г. Исмаилова воплотила свои впечатления от поездки в Японию. Мотивы традиционной японской графики, растительные элементы нашли свое место в этих работах, придавая сценам ощущение достоверности в передаче национальных особенностей. Среди последующих многочисленных постановок, в которых участвовала Г. Исмаилова, хочется отметить оперу «Алпамыс» Е. Рахмадиева (1973). В эскизах к данной постановке автор в первую очередь выявляет характерность каждого персонажа. В многофигурных композициях присутствуют элементы гротеска, динамического действия. Для художника работа с эпическими сказаниями – это особая сфера, в которой необходимо абстрагироваться от реальности как временной, так и материальной, направить свои усилия на выявление поэтики мифа, озвучить метафоричность его языка и образов. Эскизы костюмов к опере «Алпамыс» продолжают традиции и достижения предыдущих работ Г. Исмаиловой, но, в то же время, в каждой последующей постановке она ставит перед собой новые дополнительные задачи, диктуемые музыкой и содержанием спектакля.

Среди масштабных героических постановок середины 1970-х годов своим пафосом и широкой исторической панорамой событий выделяется опера Д. Верди «Аида» (1978). Темы древнеегипетских фресок словно оживают в эскизах Г. Исмаиловой, наполняются живым содержанием и убедительностью передачи образов. Эскизы к опере П. Чайковского «Иоланта» (1979) обладают тонкостью и изысканностью общего рисунка, деликатностью колористической палитры. Музыкальность ритма и переливов цветовых оттенков звучат рефреном музыке и дополняют ее особым ощущением поэтического начала, воплощенного самой архитектурной композицией построения. Обращение к классическому оперному наследию в постановках «Лебединое озеро» и «Иоланта» П. Чайковского, «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, «Прощание с Петербургом» И. Штрауса в эскизах Г. Исмаиловой всегда обогащается их новым неожиданным прочтением. Она всегда стремилась сделать классическое искусство

ближе простому зрителю, видела в нем не застывший канон, а вечно творимую жизнь и высокое вдохновение создателя.

Г. Исмаилова всю свою творческую жизнь исповедовала принцип, что «в искусстве главное быть убедительным, отразить атмосферу эпохи». В каждой серии эскизов к оперным или балетным постановкам эта атмосфера исторической подлинности, возвышается до абсолютного художественного звучания, добавляя к оригинальной версии композитора собственную пластическую и цветовую партитуру, воздействие которой на зрителя адекватно высоте мастерства художника-декоратора. Прекрасное знание материальной культуры и истории в контексте конкретных постановок никогда не заслоняли высшей цели любого искусства – возвышать душу человека посредством прикосновения к вечной красоте. Г. Исмаилова неоднократно говорила, что «в своем творчестве она никогда не опускалась до бытовых моментов, ибо считает, что прекрасное должно выражаться языком певучим, слогом возвышенным». Историю театрального искусства Казахстана сегодня невозможно представить без наследия Г. Исмаиловой. Она значительно обогатила художественный лексикон театральной живописи, подняла ее на новый высокий уровень, равный лучшим мировым образцам декорационного искусства.

Выдающиеся заслуги Г. Исмаиловой на поприще изобразительного искусства и большой вклад в развитие театрального искусства были по достоинству оценены страной. В 1987 году ей было присуждено высокое звание – народного художника Казахской ССР.

Список использованной литературы:

1. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. – Алматы: 2005.– 656 б.
2. [https://brod.kz/blogs/retrospektiva\\_gulfayrus\\_ismailova/](https://brod.kz/blogs/retrospektiva_gulfayrus_ismailova/)
3. <https://ru.wikipedia.org>.
4. <https://www.gmirk.kz/ru/issledovaniya/29-obraz-vremeni-teatralnaya-zhivopis-g-m-ismailovoj>.



## Қол өнер – мол өнер

*Тезекбаева Гүлайым*

*ҚазҰӨУ «Көркем тоқыма» мамандығының 3 курс студенті,  
ғылыми жетекшісі: Өнертану ғылымдарының магистрі, Қазақстан дизайнерлер Одағының  
мүшесі – Байбосын М.Қ.*

Халықтық сәндік-қолданбалы өнер – әлемдік көркем мәдениеттің негізі. Даналық пен әсемдіктің таусылмас қайнар көзі. Қазақ халқының сәндік қолданбалы өнерінің көп ғасырлық тарихы бар. Халық қолөнерінің бай мұралары бүгінгі күннің алтын қорына айналып отыр. Халықтың мәдени дәрежесі өскен сайын ұлттық қолөнердің озық үлгілері әлемдік мәдениеттен де өз орнын алды. Қолөнер – халық өмірімен, тұрмыс-тіршілігімен біте қайнасқан өміршең өнер. Шебердің қолынан шыққан қолөнер туындыларын халықтың өмірінен, тұрмысынан бөліп қарау мүмкін емес. Бұл заттар ел тұрмысына сән беріп, адамдарға рухани ләззат әкелген. Қолөнер бұйымдарына салынған түрлі түсті өрнектерден адамзат дүниесінің табиғатпен біте қайнасқан қарым-қатынасын, бөлінбес бірлігін көруге болады. Қолөнер шеберлері сол табиғат сұлулығын өнер туындыларына арқау ете білген. Әр шебер өз талғамына, ой-өрісіне қарай ою-өрнекпен нақыштап отырған. Тұрмысымызда сәндік қолданбалы өнер өте көп қолданылады. Оған киіз үйіміздің бүкіл құрылысы мен жиһаздары, ыдыс-аяқтарымыз, қару-жарақтарымыз, киім-кешектеріміз бен өрнектеріміздің барлығы жатады. Қазақ халқының сәндік бұйымдары күнделікті тұрмыс тіршілікте кеңінен қолданылады. Қазақ халқының іскерлік қолөнері, негізінен, үй кәсібі түрінде дамып отырған. Халықтың мәдени дәрежесі өскен сайын қолөнері соғұрлым өсіп, дамып отырды. Қолөнер шеберлері үнемі шығармашылықпен жұмыс істей отырып, халыққа қажетті қолөнерлерінің алуан түрлерін өмірге келтірді. Қазақ халқының қолөнері ішінде киіз үйдің кереге, уық, шаңырақ бұйымдарын жасау, тоқымашылық, сырмақ сыру, текемет басу өнерлерімен кеңірек айналысқандығы белгілі. Ғасырлар сынынан еленіп, ұрпақтан – ұрпаққа ұласып ежелден келе жатқан халықтық қолданбалы өнерінің озық үлгілері жеке тұлғаның қалыптасуына, дамуына, ұлттық тәрбиесіне ықпалын тигізері сөзсіз. Соның ішінде, гобелен өнері сәндік – қолданбалы өнерінде алатын орны ерекше болғандықтан, қазіргі заманауи бағытта қалыптастырып, оның құндылығын жоғалтпау бағытында тұрмыста қолдану керек. Тарихи деректерге қарағанда VI – VIII ғасырларда қазақ даласында өмір сүрген жартылай отырықшы тайпаларда ұсталық, тоқымашылық, зергерлік, киіз басу, шекпен тоқу, метал өңдеу, кілем тоқу, тіптен тастан адам бейнесін жасау өнерінің болғанын дәлелдейді. Қолданбалы өнер – қарапайым еңбек құрал – жабдығының көмегімен шикізаттардан әр түрлі бұйымдар жасайтын қол өндірісі. Ендігі кезекте осы қол өндірісі, қолөнердің түрі гобеленге тоқталатын болсақ: «Гобелен» сөзі тұрмыстық жағдайда кілем сөзінің синонимі ретінде қабылданады, яғни «гобелен» дегеніміз – сурет салып тоқылған суретті кілемше. Әлемдік

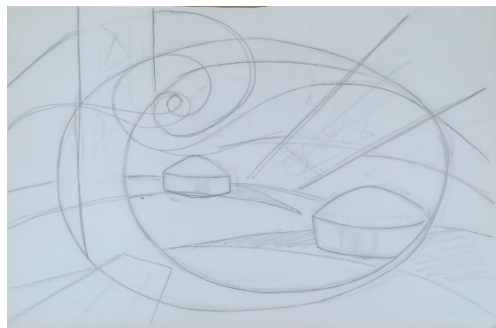
деңгейде көп тараған қолөнер шеберлерінің туындыларының бір бөлігін құрайтын да гобелен өнері. Гобелен тоқу техникасы еш өзгерместен, толығымен әлі күнге дейін сақталып келеді және ол жедел қарқынмен өркендеп, ұлғая түсуде. Оның себебі, ол қазір барлық жерлерде, елдерде қарқынды даму үстінде.

Гобелен тоқуда, ол төзімділік, ұқыптылық, шыдамдылықты қажет етеді. 50 – жылдары интерьерді безендіруде гобеленді көп пайдаланған. Ол бөлмеге өзгеше әдемілік, жайлылық, жылылық береді. Халық қолөнер шеберлерімен қатар арнаулы білімдері бар суретшілер соңғы кезде кілем, терме алаша тоқудың жаңа тәсілі «Гобелен кілемін» дайындауды қолға алуда. Олар, әсіресе көрмеге қатысуға, сонымен бірге қонақ үй, демалыс залдарын көркемдейтін тақырыптарды іздестіріп одан әрі дамуы жағын көздеуде. Қолдан жасалған бұйымдарының, тоқыған кілемдерінің суреттерінде философиялық мағнасы бар, мәні де тереңде жатыр. Суреттермен безендірілуі, ою-өрнектерімен олардың ғажайып реңдер үлесі мен әрбір адамға үлкен ой тастамай қоймайды.

Гобелен негізінде көркем шығармашылық туынды болып табылады. Сондықтан гобелен өнерінің сәндік қолданбалы өнерде алатын орны ерекше. Кілем тоқу өнері сияқты гобелен тоқу өнері ерте кезден көшпенділер тұрмысымен қатар дамыды. Қазақ халқының қолөнерінің, аса қымбат, қайталанбаған сұлулығын, ғажайып көркем тоқымашылық өнерден көреміз. Қазіргі кезде қолөнер туындылары қолға түспес бұрын асыл дүние, қымбат бұйымға айналды. Көз жауын алатын осындай дүниелерге сұраныс өсті. Қиын да қызықты өнер кілем тоқу қазақ топырағында бұдан мың жылдар бұрын, қарапайым халық өнерпаздарының ой қазынасынан шығып, шебер қолдармен тоқылатын. Ауқымды, кең кілемдер, гобелендер ерекше топқа жатқызылады. Қазақтың гобелені – тың, қызықты һәм болашағы бар көркемдік құбылыс. Гобеленнің даму тарихы мен одан әрі өркендеуінің осы күнгі нәтижесіне көз жетерлік. Гобелен өзінің бейнесі, суретімен құрылымы интерьер масштабна сәйкес болған жағдайда және оны тереңдетіп, дамыта түседі де, бірақ өзінің жазықтығы кескінін сақтап қалады. Қазіргі заман интерьері тоқыма шығармашылығы саласынан білімділікті, бейімділікті, кәсіпкерлік шеберлікті, үлкен бір шығармашылықты, өзіндік стильді талап етеді. Гобелен қабырғыны әсемдеуші болып қана қоймауы қажет. Оның ерекшелігі, оның әсемдігі, суреті, құрылымы эскизге таңдалып алынған айшықты композициясы, адамның қызығушылығын арттырып, эстетикалық таным талғамы оятатын лирикалық сезіммен, философиялық ойларға толы болып, көрерменнің сұлулықтан әсер алуына септігін тигізуі қажет екендігін айта келе гобеленнің кен ауқымды дамуына жас шеберлер өз үйлестерін қосуды мақсат етіп келеді. Гобелен тоқуда қойылатын талаптар төмендегідей:

1. Композициялық құрылымын анықтау.
2. Жобалық суреттің нақты шешімін табу.
3. Бояу үндестігін үйлестіру.

Гобелен тоқу барысында көп ізденісте болған дұрыс. Себебі композициялық құрылымның дұрыс шығуы, тақырыптың дұрыс таңдалуы, барлығы өзінше бір әсер береді. Тақырыпқа келетін болсақ Абай Құнанбайұлының шығармаларын оқи отыра таңдалды деуге болады. Абай Құнанбайұлы тек өлең жазып қана емес, туындыларына мол мағына сіңіре білген тұлға. Ұлы ақын, ағартушы, қазақтың жазба әдебиетінің және әдеби тілінің негізін салушы – Абай (Ибрахим) Құнанбайұлы. Ақынның шығармашылықпен еркін араласуы 1860 жылдар болды. Ол кезде Абай өлеңдерін басқа аттармен жариялаған, тек 1886 жылы «Жаз» деген өлеңінен бастап өз атын қоя бастайды. Ақынның «Жаз», «Күз», «Қыс», «Жазғұтыр», сонымен қатар «Жасымда ғылым бар деп ескермедім», «Ғылым таппай мақтанба», «Интернатта оқып жүр», «Сегіз аяқ» өлеңдерінің сол кездегі әлеуметтік жағдайларды түсіну үшін маңызы зор. Абай өлеңдері бай философиялық, күрескерлік қасиетке ие. Ол ең алдымен қазақтың телегей – теңіз ауыз әдебиетінен сусындап, батырлар жыры мен ғашықтық жырларының үрдісіне мұрагерлік етті. Абайдың ән шығармашылығы қазақтың халық музыкасында ерекше орын алады. «Сегіз аяқ», «Айттым сәлем, Қаламқас», «Желсіз түнде жарық ай» т. б. әндері әлі күнге халық жүрегінен жылы орын алған.



Гобелен тоқу барысын салынған нобай - Абай Құнанбайұлының «Желсіз түнде жарық ай» атты шығармасынан шабыт алынған. Сонымен қатар қазақ хақында Ай ды ерекше құрметтеген деп айтуға болады. Себебі әжелеріміз ай туды деп, қуанып тілек тілеп, жақсылыққа жорыған.

Нобай салу тек бір нобаймен шектеліп қалмайды, нақты композициялық құрылымын таппайынша

автор ізденісте болады. Бұл нобайды салу барысындағы тағы бір себеб ол қазақ халқының ою-өрнегі. Ою-өрнектер өзіндік ерекшелігін сақтай отырып, белгілі бір тәртіппен орналасқанын көреміз. Оюлардың ежелден келе жатқан нұсқаларында құстың, гүлдің, жануардың түрін тұспалдап тұратыны белгілі. Әр оюдың өзіндік



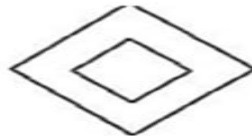
мағынасын түсіне отырып, қабырғаға әсемдік үшін ілетін болған. Ата – бабаларымыз «тұмар», қошқар мүйіз» ою-өрнегінің магиялық күші бар деп сенген. «Тұмарша» ою өрнегі тіл -көзден сақтау үшін адамдарға ғана емес, үй жануарларына да бойтұмар ретінде тағылады. Қазақ халқының ою-өрнек өнері байырғы ұлттық өнерлернің ішінде ең ежелігі, әрі кең тараған саласы. Бұл ұлтымыздың мәдени дамуының шежіресі, эстетикалық мәні зор өнер. Бүгінгі таңда қазақтың 230-дай оюының ежелден келе жатқан атаулары бар.

Сонымен қатар нобайдағы ою-өрнектің бірнеше түріне тоқтала кетсек:

«Сынық мүйіз» морт сынған тік төртбұрыш жасап, төрт рет ішке қарай иіледі. Бұл ою-өрнек кілемдерді, шилерді, басқұр мен алашаларды, сондай-ақ әр түрлі бұйымдарды безендіру үшін пайдаланылады, ал сырт көрінісі малдың сынған мүйізіне ұқсайды

«Ботагөз» ою-өрнегі — әшекейлі композиция ортасына салынатын немесе бірнеше қайталанып келіп, орамалдың шетін көмкере жиектеметүзейтін, сырт пішімі ботаның көзіндей, ромбы тәріздес геометриялық ою-өрнек.

«Ирек», «Ирексу» өрнегінің жасалуы кейде бір иректің іші екінші ирекке қарсы келіп, «төртбұрыштар» мен «сағатбау», «саты» тәріздес өрнектер жүйесін



түзейді. Бұл өрнек бешпеттің, камзолдың, шапан мен тақияның жиегіне салынады. Зергерлік бұйымдарда: сақина, білезік, қапсырма, алқалардың жиегінде жөне ши, сырмақ, кебеже, жұкаяқ, табақ ернеулерінде, әдіп тігісте көбірек кездеседі. «Су өрнегі» деп өрбір өрнекті бөліп тұрған жолақты айтады. Су өрнегі екі қатар сызық аралығында ирек сызық жасай отырып, дөңгелек, төртбұрыш бейнелер жасайды. Су өрнегін «бессаусақ», кейде «бесгүл» деп те атайды. Ою-өрнек – рухани өмірдің айнасы Сан қырлы ұлттық өнеріміздің бір саласы – ою-өрнектер дер едік. Үңіле білгенге бұл өнердің тылсым сырлары жетерлік. Ою-өрнек – ұлтымыздың мәдени дамуының шежіресі, халықтың өткен тарихы – рухани, мәдени-материалдық өмірінің айнасы. Нобайда сонымен қатар жазық даланы кездестіруге болады. Қазақ халқы еркін, көшпелі халық болғасын, таулы аймақпен, жазық даланың қыр сырын өте жақсы білген. Қолындағы байлықты Ұлы дала екенін жақсы түсінген. Нобайдың түстік сипатына келетін болсақ жылы түстер қолданылған. Қазақ халқы әр бір түске өзіндік теңеу тапқан. Мысалға алып қарайтын болсақ. Түс руханилыққа да ықпалын тигізеді. Онда қуаныш пен мерекенің элементері бар. Қаралау түстер – меланхолияны, қайғы мен қорқынышты білдіреді. Ақ түс – кінәсіз пәктіктің белгісі. Ашық қызыл – шектен тыс қаталдықты. Көгілдір – уайымның айғағы. Бояулардың қасиеттері бірін – бірі толықтыра күшейтеді, олар гармония құрайды. Түс ұлттық дәстүрмен де байланысты. Темпераменті күшті оңтүстіктегілер – ашық, қуанышты

білдіретін түстерді ұнатады, ал солтүстегілер – керісінше қаралау, қарапайымдыларын ұнатады. Түстер жан – дүниеге түрліше әсер етеді: сары түс қуанышты білдіріп, жылылықты сездіреді, бірде ылғалдық пен салқындықты сездіреді, жасыл – адамды тыныштандырады, қызыл түс – адамға ерекше бір салтанатты көрініс елестетеді. Жылы түстерді тербелген жалынға, қызарып батқан күнге, қызған көмірге, шоққа теңеуге болады және ол алтын күз, піскен жеміс түсі десек қателеспейміз. Жылы түстер ерекше сезімталдықты, қозғалысты білдіреді.

Қазақ өнерінде Ақ бояу түсінің көп қолданылуы белгілі бір объективті шындық, заңдылықтан туындаған. Ақ түс – бейбітшілік, адалдық, ақиқат, қуаныш, бақыт нышаны. Бұдан бояу түсінің күрделі роль атқаратынын, ондағы ой мен идеяны бейнелеу арқылы болмыс пен шындықты көрсетуге өзіндік шешімін табатынын байқаймыз. Демек, бояу түсінің ұлттық өнерде түрлі мәнерде қабылдануы – ұлттың өзіне тән талғамы мен татымы болса керек.

Гобелен тоқу үшін ең алдымен эскиз бен оның гобеленінің размерімен бірдей үлкейтілген көшірмесі, яғни, картоны керек. ертерек уақыттарда да картонды қолдан салған. Бірақ қазір технолдогиялар дамыған заманда жұмысты жеңілдетуге болады. Мысалға эскизді баннерге үлкейту суретшінің уақытын үнемдейді



Қабырғаға орнатылатын, жылжымалы, қарапайым, үлкен гобелендер тоқуға ыңғайлы жасалған түрлері бар. Гобелен тоқу барысында қолданылған қарапайым станок. Станокка жіпті екі жағынан екі гобелен тоқуға болатындай етіп керілген. Станоктың бір жағы шеге қағылған рама тәсіліне ұқсас ережемен жұмыс істейді. Заманауи гобелендердің тығыздығы ерте замандағыдай жоғары емес.



Негізгі жіптердің арасы 3-5 мм. Жіпті керу үстінде әр 10 см 14 жұп жіптен, шеткі 10 см 16 жұптан кетеді. Негізгі жіптің әр жұбында, яғни алдыңғы мен артқы қатардың бір жұбында 4 жіптен болады. Гобелен тоқылмастан бұрын алдыңғы және артқы қатарларды ажыратайын ағаш кіргізіледі. Бұл ағаштың көмегімен негізгі жіптердің алдыңғы қатарын термей ақ бірден өткізуге болады. Алдыңғы қатар мен артықы қатардағы негізгі жіптерден арқау жіптер кезек өткізіліп отырады. Бірнеше қатар өткізілгеннен кейін жіптерді нығыздап отыру керек. Түкті шығару үшін кейде біз – пышақты қолданады. Ал түкті біртегіс етіп тарау үшін тарақ керек. Ал дайын бұйымның түгін, артық жіптерін кесу тарау үшін тарақ керек. Ал дайын бұйымның түгін, артық жіптерін кесу үшін, станоктан шешіп алғанда жан – жағы біркелкі болу үшін өткір қайшы қажет болады. Әдетте станоктан шешіп алынған жұмстардың негізгі жіптерінен қалдық қалады. Жіптердің қысқаларын лақтырғанымен, ұзын жіптер келесі гобелен бастағанда ремизка жасау үшін сақталынады. Кілем түгі 3мм – ден 18 мм – ге дейін болады.



Ол кілемнің қалыңдығын, мықтылығын арттырумен бірге оны жеңіл (барқыт тәрізді үлпілдек) етіп көрсетеді.

Гобелен – шебердің бар ынтасын салып тоқып шығатын жұмысы. Қазіргі таңда гобеленді дамытып келе жатқандар саны көп. Тоқу схемасы қарапайым болғанымен бұл жұмыс шеберден үлкен шыдамдылықты күтеді. Қазақ қолөнері ғасырлар бойғы көркем ой, халық талғамымен үздіксіз дамып келеді.

Халық шеберлерінің тынымсыз еңбектерінің нәтижесінде өз жалғасын тауып келеді. Бүгінгі ұрпақтың көзқарасымен заман талабына сай өнердің тамыры тереңге жайылып биікке құлаш сермеп бара жатқаны көңіл қуантарлық жай. Гобелен негізінде көркем шығармашылық туынды болып табылады. Сондықтан гобелен өнерінің сәндік қолданбалы өнерде алатын орны ерекше. Жастарды еңбекқорлыққа, сабырлыққа, алға қойған мақсаттарына жетуге ынталандыратын өнердің бірі

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Гобелен. Краткая энциклопедия домашнего хозяйства – М.: 1959.
2. Бирюкова Н. Западноевропейское прикладное искусство XV – XIX веков. – Л.: 1988. – 57 с.
3. Негневицкая О. Основные приемы ручного ткачества. Превращения шпалера – М.: 1995.
4. Бейнелеу өнері кітабы. 1,2 том
5. <https://abaialemi.kz/kz/page/view?id=1>
6. [https://ust.kz/word/oyu\\_ornekter\\_soileidi-144850.html](https://ust.kz/word/oyu_ornekter_soileidi-144850.html)

## Минимализм в одежде

*Мушелтай Назира*

ст. II курса специальность «Сценография», специализация «Дизайн одежды», КазНУИ.  
научный руководитель: **Ескожина Л.Б.** преп. каф. «Сценография и декоративное искусство»

Минимализм в одежде – стиль, который позволяет одеваться элегантно и в то же время сдержанно. Данный стиль не новый, однако его популярность остается стабильной. Минимализм означает сдержанность образа и минимальное количество декора. Минимализм в одежде начал образовываться приблизительно сто лет назад.

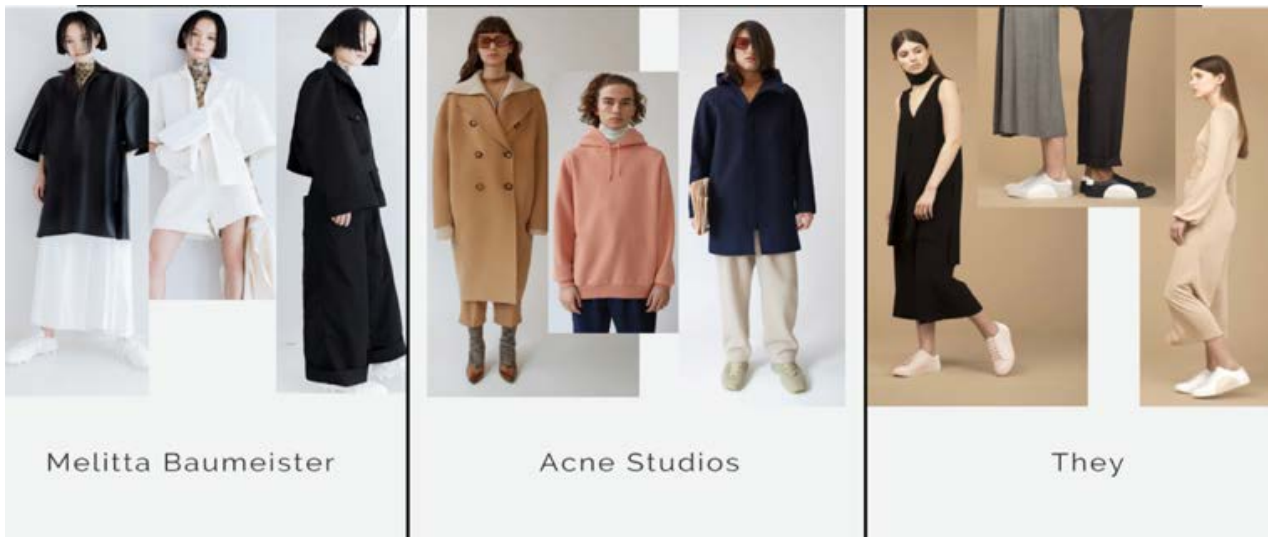
Данный стиль в моде возник благодаря Коко Шанель в двадцатые годы прошлого века. Она сделала вызов роскоши и пафосу, введя в моду сдержанные и лаконичные вещи. Коко Шанель, начала одевать женщин в простые наряды, желая освободиться от всего лишнего. Мода позволяла женщине чувствовать себя свободно и комфортно. Минимализм сыграл важную роль в создании одежды, в которой женщина могла легко двигаться и работать. Гардеробы начали избавляться от пышных нарядов, отдавая предпочтение лаконичной одежде, обеспечивающим комфорт и практичность. Минимализм проявляется не только через одежду, он касается и количества и вида аксессуаров, обуви, прически и даже макияжа. В данном стиле предпочтения стоит отдать спокойной или приглушенной цветовой гамме, лаконичным четким вариантам кроя, прямым линиям или мягкому свободному крою. Мода совершила новое дыхание в своем развитии, очередной раз вернувшись к прежним предпочтениям. В современных коллекциях всемирно известных торговых марок присутствует стиль минимализм. В одежде для одних людей это означает всего лишь небольшое количество вещей в луке.

У минимализма есть ряд особенностей: *простой крой* – минимальное количество декоративных элементов. В большинстве случаев интересной деталью может стать шов, отстрочка, интересный крой какой-то вещи, яркий аксессуар, обувь. *Цветовая гамма* - нейтральная цветовая гамма, пастельные цвета, минимум цветов в одежде, однотонные тотал-луки, монохромные комплекты или сочетания базовых цветов являются классическим минимализмом. Также отсутствие принтов. Исключение - геометрические рисунки. *Силуэт* - предпочтение нужно отдать прямому, прилегающим, полуприлегающему, А-силуэту и оверсайз одежде. Особое место в минималистичной одежде уделяется силуэту, так как является главным объектом для пристального внимания общества. В приоритете строгие и ровные линии. Именно в минимализме тотал лук - это комплект, который позволит выглядеть аккуратно и собранно. Сочетание родственных оттенков и различных фактур позволит показать свое умение правильно комбинировать вещи в одном комплекте, играя с оттенками и деталями. Благородно смотрится бежевый и белый тотал лук, лаконично черный и синий, а также нейтрально-серый. Очень интересно смотрится тотал лук в осенне-зимнее время. Бренды которые придерживаются



стиля минимализм. Среди всех самые яркие (рис. 1): Melitta Baumeister [7], Acne Studios [6], They [8].

Рис. 1



Следующие бренды не только поддерживают минималистичный стиль, еще и заботятся об окружающей среде (рис. 2).

1. SiiZU производит платья, блузы и свитера белого, ахроматических и пастельных цветов классического и кэжуал силуэтов. Все ткани на 100% натуральны и не токсичны (шерсть, шелк, кошемир).

2. Забота об окружающей среде важна для Thispaper. Кожа, которая используется для их изделий проходит дубление не химикатами, а растительными веществами. Кроме того, для производства сумок используется органический хлопок и лен.

3. Kestan используют органический хлопок, то есть выращенный без использования вредных технологий и веществ.

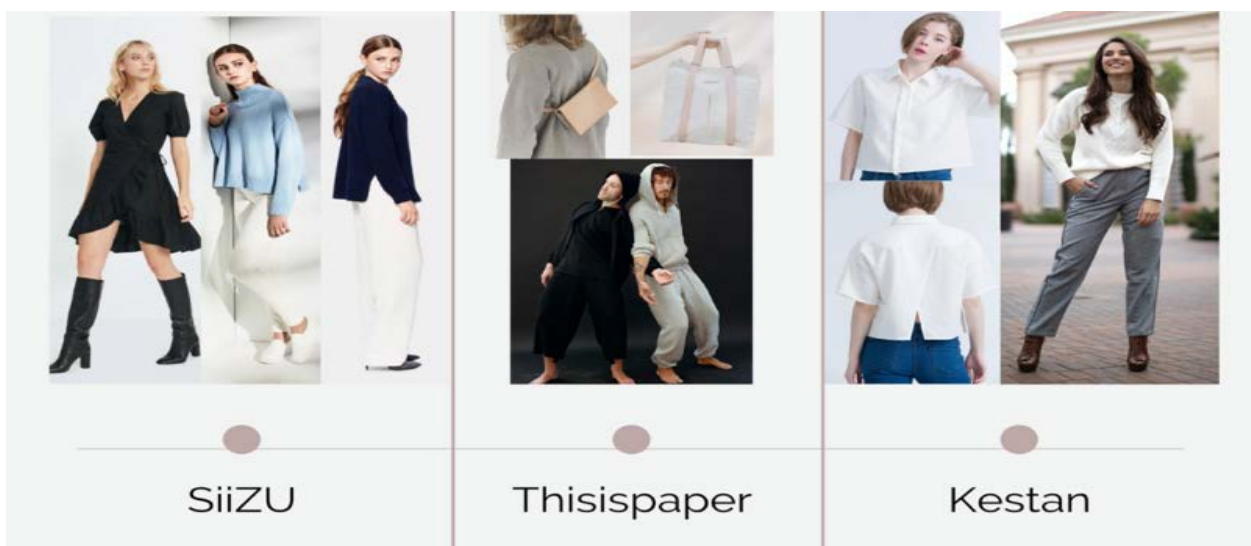


Рис. 2

*Минимализм и экология.* Это, пожалуй, самая важная часть. Наша культура – это культура потребления. Во многом человечество больше потребляет, нежели производит. Минималистический образ жизни означает избавление от лишних вещей. Когда освобождается место, человек получает взамен больше времени, пространства и свободы. Такой образ жизни связан с трепетным отношением к окружающей среде: человек, начинающий жить осознанно, начинает понимать, что он - частичка природы, и если она дает, что-то нам, то мы должны давать ей что-то взамен. Избавившись от ненужных вещей, человек начинает жить свободно. Его жизнь наполняется тем, что действительно ценно. Природа ежедневно страдает от человеческого невежества и безответственности, а в следствии плохой экологии страдают сами же люди. В то время как по всей планете вырубают леса, пока идет колоссальная выкачка полезных ископаемых из недр земли и пока китов выбрасывает на берег, человечество вредит себе. Всё же каждый из нас может внести небольшую, но очень важную роль в сохранность планеты. Потребление меньшего количества одежды было упомянуто неспроста. Индустрия моды как любое производство загрязняет планету. Пестициды, огромное количество воды и токсичные красители, которые необходимы для производства и топливо, сжигаемое во время транспортировки и тд. Все это происходит, потому что есть спрос. И спрос на поставки. Люди сам того не понимая покупают одежду, которая все чаще становится одноразовой и копится в мусорных свалках. Не зная, как очистить свою совесть, они ищут и покупают одежду от брендов, которые утверждают, что они производят эко одежду. Но все же люди покупают слишком много из них. И это настоящая проблема. Лишь сократив покупку ненужной одежды, мы можем помочь природе. А в этом очень большую роль играет минимализм. Способы окрашивания тканей сейчас не щадят природу. Токсичные красители попадают в водоемы и уничтожают их напрочь из-за своего состава. От одного лишь вида состояния природы, появляется желание спасти ее (рис.3). Вместо красителей можно использовать натуральные продукты, которые у



Рис.3.

нас есть. Например, травы, специи, ягоды. Цвет, который в итоге выйдет, конечно, не будет долговечным и со временем изменится, но это придаст ей особенность и экологичность. Благодаря профессии дизайнера, начинаешь осознанно и широко смотреть на мир моды. Держа в руках одежду, понимаешь, как много воды, красителей и труда было использовано, и как все это влияет на нас и на природу.



Рис. 5.



Рис.6.

Минимализм охватывает индивидуальность и самовыражение, а не что-то минимальное. Должно быть, он никогда не выйдет из моды и будет набирать обороты. Ведь минимализм очень практичный стиль. Многие минималистичные вещи можно отнести в базу, что делает их очень универсальными и долгосрочными. «Минимализм – отрицание многого ради лучшего» - пожалуй самое точное определение. Придерживаясь минимализма, мы избавляемся от ненужных трат, некачественных вещей, гонки за трендами и лишних забот. Также одно из главных особенностей минимализма – осознанность выбора, а значит переход к медленной моде, что очень даже хорошо для нас.

Главный вывод, который можно сделать, заключается в том, что минимализм как направление не только стильный, но и полезный и нужный. Минимализм позволяет подчеркнуть себя и избавиться от лишнего. Минимализм позволяет сфокусироваться, ведь когда у вас много материальных вещей, ваше внимание рассеяно. Он напоминает человечеству, что нужно остановиться и обратить внимание на состояние природы и нашей планеты в целом.

Список использованной литературы:

1. Минимализм и экология: – <https://whitebalance.studio/blog>.
2. Модный минимализм: – <https://www.miraton.ua/fashioncocktail/>.
- 3.Стиль минимализм в одежде и аксессуарах: – <https://mylitta.ru/3411-minimal-fashion.html>.
- 4.Стиль минимализм в одежде: концептуальные особенности стиля: – <https://obliqo.ru/>.

- 5.10 ведущих минималистических брендов: – <https://losko.ru/10-minimal-clothing-brands>.
6. Acne Studios: – <https://www.acnestudios.com/au/en/home>.
7. Melitta Baumeister: – <https://www.dadmoscow.ru/melitta-baumeister>.

## Образы артистов на сцене: высокая мода и нарратив в дизайне

*Рахметуллаева Илан*

ст. IV курса специальности «Дизайн одежды», КазНУИ

научный руководитель: **Дадырова А. А.** кандидат философских наук, доцент КазНУИ

На становление личности воздействуют многие факторы как влияние более «значимых» людей, среди них есть и знаменитости. Их принципы, взгляды и опыт определяют начало для жизненного пути большинства людей. Как должно идти это влияние, чтобы молодежь выросла достойной, образованной и высоконравственной личностью? Здесь мы задаемся вопросом о том, какой посыл несут современные артисты и как влияют на людей. Все же в некоторых случаях возникает влияние негативного характера со стороны современных артистов на молодых людей. В этом случае, мы понимаем, что человек, занимающийся творчеством, обязан нести моральную ответственность перед своими зрителями и обществом в целом. Артист должен осознавать свое предназначение как человека-культуры, который должен понимать, что искусство мысленно и эстетически наполняет, и просвещает людей. Здесь возникает вопрос, а какие мировые проблемы могут поднимать звезды через модные образы?

Способ затронуть определенную актуальную тему звезды начали с давних времен. Например, рассмотрим следующие примеры озвучивания звездами острых проблем. На тему коронавируса, знаменитости, призывают носить защитные медицинские маски. То есть, на красной дорожке этот обязательный атрибут (медицинская маска) стал неотъемлемой частью цельного образа знаменитости [1]. Как бы продолжая тему переиспользования одежды, на все ивенты в одном и том же наряде ходила и художница по костюмам Сэнди Пауэлл. Знаменитости своими модными выходами на свет уже обращают внимание общества на глобальные темы, которые они затрагивают. На сегодняшнее время создание образа знаменитости называют имиджмейкингом. А создателем образов – имиджмейкер. Имиджмейкер формирует образ знаменитости для того, чтобы оказать хорошее влияние на зрителей. Он подбирает образ артиста с нуля: наряд, прическа и макияж. Имиджмейкер должен знать все изменения социума, разбираться в нынешней модной культуре, которая стремительно меняется с каждым сезоном. Пришло время уделить внимание звездам эстрадного вокала. И стоит отметить отдельно артистов эстрадного вокала, которые показывают свое отношение к определенной теме не словом, а при помощи одежды и в целом сценического образа. Рассмотрим влияние звезд и исполнителей разной жанровой музыки разных времен и стран, их влияние на людей.

### Сценические образы артистов Европы

Между музыкой и модой всегда присутствовала прочная связь. Но сильное влияние музыки на моду появилось в 50-х годах. Влиянием было новая категория культуры – субкультура, уличный стиль, которая призвала всех быть менее

консервативным и смотреть на мир «иными глазами». Одной из самых выдающихся групп 60-х годов, которые повлияли на моду своими эксцентричными, но одновременно умеренными сценическими нарядами считается группа «Vee Gees». Робин Гибб, член музыкальной группы Vee Gees, который помог определить диско-субкультуру 70-х. Би Джиз были сформированы в 1958 году. Группа стала одной из самых успешных поп-развлекательных групп своей эпохи, выиграв несколько премий "Грэмми", продав более 110 миллионов альбомов и поместив 23 песни в топ-20 чартов Billboard Hot 100 с 1967 по 1979 год. Позже они принесли диско-музыку в поп-мейнстрим и задали модные тенденции своими костюмами из полиэстера, открытыми воротниками и струящимися прическами. Во время своего вступления в 1997 году в Зал славы рок-н-ролла Vee Gees были названы "конечными хамелеонами поп-музыки" из-за их работы в нескольких музыкальных жанрах. Гибб и его братья имели карьеру и влияние, которые вышли далеко за пределы эпохи диско. Их влияние на массовую культуру никогда не ослабевало. В 1997 году Vee Gees были введены в Зал славы рок-н-ролла. А вместе с тем они стали законодателями моды той эпохи, сочетая элегантность и мягкую нежность с эксцентричностью. И все это под эгидой романтизма [2].

Несомненно, Rolling Stones стали иконами моды. И все благодаря красочной демонстрации нарядов, которые носил Мик Джаггер, the Stones изобрели сам образ современной рок-звезды. С чувством моды, которое было одной частью журнала Vogue и одной частью журнала skin, the Stones заложили основу для панка, дендифицированного модника, подтолкнули психоделию к ее мультяшной крайности и в основном изобрели глэм-рок. И это было как раз в 60-х. Джаггер показал, что этому миру нужно что-то новое, привлекательное и в то же время элегантное, но все же сумасшедшее, и основную роль несет в этом артист сцены. Благодаря ему об одежде сразу же заговорили как на мужчинах, так и на женщинах-исполнительницах. И образами плохих мальчиков они доказывали, что все в этом мире относительно. Нет абсолютно белого и черного, нет красивого и уродливого, нет мягкого и твердого. Они могли выглядеть неряшливо, но при этом носить ослепительно белые туфли. Как в королевстве кривых зеркал их образ показывал нам, что кривое на самом деле несет посыл, что это действительно круто". Знаменитое вуальное платье Джаггера на мемориальном концерте Брайана Джонса. Таким образом, The Stones своими образами продолжили речь о гендерном изгибе и экстремальных модных заявлениях в роке.

Несомненно, самым модным мужчиной прошлого века, а может быть, и всех времён и народов является Дэвид Боуи. Мы узнаем артиста не только как музыканта, но и как инноватор в искусстве, модной и киноиндустрии. Людей всегда шокировал и одновременно завораживал некий андрогинный образ артиста. На протяжении нескольких десятилетий он постоянно менял свой сценический образ, переходя от ультраконсервативного досказочно-

футуристического, и всегда за ним тянулись миллионы поклонников, в том числе и среди артистов. Именно Боуи ввёл всугубо мужской обиход яркий грим и женственные фасоны, шокирующие раскрашенные волосы, диско-платформы и глянцевые комбинезоны. Он же потом и похоронил всю эту бутафорию, облачившись в двубортный костюм и шляпу-борсалино. Сценические образы большинства артистов предназначены для того, чтобы глубоко показать замысел композиции и их созданию часто способствуют дизайнеры-стилисты.

Легендарная ливерпульская четверка оказала большое влияние на все общество в сфере музыки и моды. Именно Битлы первые носили популярную на 1960-е года стрижку МОРТОР. Стиль Битлов за 10 лет перетерпел множество изменений. Первой модной революцией был образ а-ля «хороших мальчиков», группа позиционировала старинную добропорядочную Европу, как бы в противовес бушующей свободной гендерной революции, очень модной в те времена. Со временем стиль Битлов менялся. С 1967 в их гардеробе появились необычные элементы восточного мотива: той эпохой 60-70-х годов правило движение хиппи - мирных людей. Группа уже не могла искусственно отрицать произошедшие кардинальные гендерные реформы, не могла отрицать накопившиеся острые социальные проблемы. И яркими образами хиппи они стали декларировать права человечества на простое человеческое счастье. В конце распада группы Битлы уже имели свое чувство стиля: Маккартни классику, Джон Леннон белый костюм, Харрисон стиль «инди», а Старр – был самым ярким участником из группы. Тот факт, что у каждого участника группы появился собственный стиль, говорит о том, что юношеский максимализм снизился до уровня нормы, пришло понимание, что мир надо принимать таким, какой он есть, со всеми его неровностями и шероховатостями. Собственно говоря, именно такой посыл и несла группа в тот период времени.

Элтон Джон, ставший уже культовым музыкантом, на концертах всегда появляется в костюмах, расшитых стразами и всевозможными блестками. Дизайнером костюмов певца был и остается модельер Боб Мэки. Сотрудничество дизайнера и музыканта началось в 70-е года. Артист обратился к модельеру, создавшему костюмы Шер, с просьбой придумать для него экстравагантные образы. С тех пор певец появлялся на сцене в экстравагантных пиджаках и шляпах и огромных очках, в облике ангела и дьявола, костюме пчелы, кота и образах диснеевских персонажей – мышки Минни-Маус и утенка Дональда Дака. По словам Мэки, Элтон Джон поклонник карнавальных нарядов. Это его способ создавать шоу, поскольку на концертах музыкант просто сидит за роялем и поет [3]. В дни, когда нет выступлений, артиста чаще всего можно увидеть в спортивном костюме. Порою кажется, что за очками артист прячет маленького ребенка с юношеским максимализмом, доказывающего всему миру свою исключительность и индивидуальность. Через свои образы он пропагандировал пацифизм. Также можно даже сказать «просил» по-доброму принимать себя и подобных ему людей

со всеми их несовершенствами и отличиями, или хотя бы воспринимать их детьми. Единственное, что остается неизменным, яркие солнцезащитные очки. За всей этой мишурой и бутафорией под очками скрывалось альтер-эго раннего и маленького ребенка, желающего мира во всем мире.

КазССР всегда находился под влиянием СССР, и в то же время республике удавалось сохранить самобытность и индивидуальность. Ярким примером чему служат такие звезды, как Роза Багланова и группа «Досмұқасан».

Важный аспект сценического образа артиста является систематичная модернизация. И здесь важно сохранить чувство меры и в то же время привнести новизну с сохранением национального колорита. В последнее время часто наблюдается гипертрофированное и неуместное использование казахских орнаментов. Например, иногда необоснованно орнаменты и узоры на костюмах предельно увеличены в размере, хотя хроники времени казахского народа свидетельствуют о том, что казахам были присущи мелкие орнаменты и узоры. Толкуя тему несоответствия некоторых этно-элементов в одежде невольно вспоминаются слова вице-директора Союза дизайнеров Казахстана, архитектора Алмаза Ордабаева: «О какой исторической правде может идти речь, если художники брали какую-нибудь крохотную бляшку и превращали ее в крупную деталь на костюме героя. Да, это эффектно, но чистой воды китч». Как например, на первой Декаде 1936 года наш театр повез казахскую оперу, и республиканская делегация показала народные изделия как текемет, сырмак, а также национальную одежду артистов, но по наставлению комиссии на концертных костюмах увеличили орнаменты, чтобы их было видно из зрительного зала – так гласит легенда. Впоследствии этот образ утвердился и стал классическим. С давних времен орнаменты имели символическое значение, а с СССР-овских времен они воспринимаются лишь с эстетической точки зрения, сегодня же их еще и некорректно используют в одежде.

Стоит справедливо отметить, что многие артисты учитывают основные принципы уместности того или иного этнического характера элемента одежды, что заслуживает уважения. И ценно само по себе, ведь в современной эстраде мало работ на тему казахской истории и культуры. Художники (имиджмейкеры) воспринимают критику конструктивно, но, ссылаясь на малый объем информации или вовсе отсутствие исторического материала, объясняют, что ставится основная задача создать новый художественный образ, а не буквальное «цитирование» костюма кочевников. И если все-таки проводить глубокий анализ этой массы однотипных платьев с пышными оборками, подарочных чапанов, колпаков с орнаментом и понять, что это на самом деле не есть константная одежда наших предков, то можно прийти к положительной динамике и раскрыть новые грани нашего национального колорита. О себе и своей истории, о людях и временах, политическом строе, быте и стиле степняков. Хотя, казалось бы, речь шла всего лишь об одежде.



Список использованной литературы:

1. Как модные образы звезд привлекают внимание к мировым проблемам, Алина Малютина, 27 марта 2020 г. – <https://style.rbc.ru/items> .
2. Bee Gee Robin Gibb influenced music beyond disco, Elaine Quijano, May 21<sup>st</sup> 2012. – <https://www.cbsnews.com/news/bee-gees-robin-gibb-influenced-music-beyond->
3. Cher`s most iconic fashion moments over the last 6 decades, Lauren Alexis Fisher, May 20<sup>th</sup> 2020. – <https://www.harpersbazaar.com/culture/features/news/g7295/cher-photos>.

## СЕКЦИЯ «КУЛЬТУРОЛОГИЯ И АРТ -МЕНЕДЖМЕНТ

### **Қарым-қатынас технологиялық процестің негізі ретінде**

*Жумагулова Фариза*

Қазақ Ұлттық өнер университетінің 3 курс студенті, мамандығы «Арт-менеджмент» ғылыми жетекшісі: Қазақ ұлттық өнер университетінің доценті, философия ғылым. кандидаты  
**Шаймерденова С. К.**

Қазіргі қоғамның, оның рухани және материалдық салаларының қажеттіліктері қарым-қатынас проблемасын өте өзекті етеді. Қарым-қатынас формаларының тиісті дамуынсыз мәдени-сауық сияқты адам қызметінің саласы іс жүзінде мүмкін емес. Мәдениет мекемесіндегі адами байланыстар өзара ықпал ету үшін ерекше жағымды, өйткені олар сауық жағдайында, еркін жағдайда, мінез-құлықтың еркін сипаты өзара түсіністікке ие болған кезде орын алады. Сондықтан мәдени-сауық қызметінің барлық түрлері мен нысандары қарым-қатынас негізінде дамиды және жетілдіріледі.

**Зерттеу мақсаты** – мәдениет мекемесіндегі қарым-қатынас түрлерін зерттеп, коммуникацияның тиімді жолдарын анықтау.

Мәдениет мекемесіндегі қарым-қатынастың субъективті жағы адамның өзінің рөлін, әлеуметтік топтағы орнын қалай бағалайтынымен анықталады. Осыған адамның өзінің жеке қасиеттерін және өзінің қоғамдағы жағдайын бағалаумен, оның жеке және кәсіби сипаттамаларын мойындаудың келісуімен немесе келіспеуімен үнемі салыстыруы да байланысты. Субъективті тарап орындау сипатына, жеке жоспарларды іске асыру деңгейіне әсер етеді және көңіл-күй, бағалау және мінез-құлық стереотиптерінде көрінеді. Жеке талаптар мен қоғамдық (ұжымдық) мойындаудың сәйкес келмеуі көбінесе жеке адам мен қоғамның жанжалдарының мәнін құрайды, онда бағалаудың объективтілік дәрежесі адамға да, сондай-ақ әлеуметтік қауымдастыққа да байланысты болуы мүмкін. Тек қарым-қатынастың объективті және субъективті жақтарын органикалық, жан-жақты және бір мезгілде қарау мәдени-сауық қызметінде өзара іс-қимыл процестерін басқару бойынша ғылыми талдау және ұсыныстар әзірлеу үшін мүмкіндік береді.

Мәдени-сауық қызметінде қарым-қатынасты сипаттау кезінде «қарым-қатынас катализаторы» рөлін атқаратын субъектілердің маңызын атап өту қажет. Олардың мамандануына қарамастан, олар – мәдени-сауық қызметінің технологиясы. Атақты ғалым М. Марков атап өткендей, «технолог - бұл білімнің импресариосы, сонымен бірге оның аудармашысы. Ол бұрыннан бар білімді қолданады, оны тәжірибесімен байытып, пайдалы практикалық нәтижеге айналдырады». Бүгінгі таңда күнделікті еркін қарым-қатынас үлкен үлеске ие. Мұнда жүзеге асырылатын тұлғааралық байланыстар регламенттелмеген сипатқа ие және тұрақсыз топтар деп аталатын топтардың ішінде өрістетіледі. Бұл тұрақсыз ортақтықтар, топтар уақытша қызығушылықтың негізінде қалыптасқан және

қойылған мақсатқа жеткеннен кейін бірден ыдырайтын стихиялық пайда болатын бірлестіктер болып табылады. Әдетте, мұндай топтар жалпы орнату немесе жалпы өткен тәжірибе негізінде құрылады. Олардың пайда болу үшін нақты себептер әртүрлі. Бұл топтардың ең қарқынды пайда болуы қызықты сезімдер мен оқиғалардың әсерінен болады.

Еркін қарым-қатынас – бұл қосымша түрінде басқа сабақ түрлеріне қосуға болмайтын дербес компонент. Мәдениет мекемелерінің мамандары ұзақ уақыт бойы оларға келетіндердің барлығы жаңа білім алу, жаңа көркем және басқа да әсерлерге ие болу мақсатын көздеген. Дегенмен, бұл олай емес. Мәдениет мекемелеріне келушілердің көбі басқа жерлерде өте көп ақпараттармен жанасады, ал оны «қайта қорытуға» үлгермейді, немесе тіпті мүмкін емес. Бізді қоршаған өмір соншалықты серпінді және оқиғаларға толы, енді бірінші кезекте адамдарға мәдениет мекемесінен тыс көрген және естігендерін сезінуге, бағалауға, өлшеуге, осы мәселе бойынша пікір мен пікір алмасуға көмектесу үшін ойлау керек.

Мерекелік қарым - қатынас – бұл қарым-қатынас мәдениетіндегі ең жоғарғы саты. Мерекелік көңіл-күй өткен реніш пен көңіл-күйді басады, себебі мереке кезінде жеке тұлғаның санасы жағымды эмоцияларды қабылдау үшін ашылған. Мерекелік бағдарламаларды дайындау және өткізу тәжірибесі мәдениет мекемелерінде, егер оларды дайындау ерекше көтеріңкі мерекелік қарым-қатынас негізінде жүргізілсе, барынша тиімділікке қол жеткізетінін көрсетеді. Бұл жерде адамдардың әлеуметтік белсенділігінің өзіндік көрінісі ретінде қарым-қатынас негізін өндірістік қатынастар құрайтын адам байланыстарының бүкіл жиынтығымен өмірге әкеледі. Қарым-қатынастың мазмұны адамдардың мерекенің негізінде жатқан оқиғаға қатынасы болып табылады.

Қарым - қатынас түрі мен формасы серіктестерге олардың мінез-құлқына, құндылықтық бағдарларына, интеллектіне, тәжірибесі мен мотивациясына байланысты. Әуесқойлық бірлестіктер мен клубтарда қызығушылықтары бойынша өздерінің ерекше, еркін емес нысандары жасалады: қаңылтырлар, әзіл-сықақ әңгімелері, анекдоттар және т.б. бір-біріне бөтен адамдар бір-біріне мәдени-сауық қызметінің жаппай түріне жиналады, онда қарым-қатынас түрі, сөйлеу түрі және олардың мазмұны арасында бағдарлама негізінде жатқан оқиғамен қамтамасыз етілетін үздіксіз бірлік болады. Қарым-қатынас нысаны сөйлеу және ой алмасудың өзге де құралдарының сипатын алдын ала анықтайды. Пікір формасына қоғамдық жағдай, қарым-қатынастың әлеуметтік мәртебесі үлкен әсер етеді.

Мәдениет мекемесіндегі тұлғааралық қарым-қатынас ерекшелігі серіктестердің қарым-қатынасқа бейімділігін, олардың тілектестігін, тең құқықтылығын, өзара сыйластықты көздейді, бұл ретте қатысушылардың әрқайсысы бір-біріне әсер ету тұрғысынан тең мүмкіндіктерге ие болады. Мәдениет мекемелерінде серіктестерді таңдау еркіндігіне, ұжымдық сабақтардың түрі мен нысанына қатысты объективті оңтайлы жағдайлар бар, мұнда даулар,

пікірталастар, өзекті мәселелерді жан-жақты талқылау үшін неғұрлым қолайлы жағдай жасалады.

Барлық жағдайларда, хабарлама немесе сөйлеу өзінің маңызды мәнінен басқа коммуникативті құндылыққа ие болуы керек, яғни қажет, аудиторияға пайдалы, қол жетімді, түсінікті, айқын, сенімді, есте қаларлық, тіпті көңілді. Сондықтан мәдени-демалыс бағдарламаларын дайындау және өткізу кезінде мәдени мекеме маманы монотонды әдістерден аулақ болып, аудиторияның не болып жатқанын оңтайлы қабылдауға ықпал ететін қызықты, тартымды әдістерді іздеуі керек. Тұлғаның қабылдау заңдылықтарын тану технологиялық процесті ғылыми ұйымдастыру үшін, тұлғаның эстетикалық мүдделері мен қажеттіліктерін белсенді мақсатты қалыптастыру үшін маңызды. Мәдениет мекемелері мамандарының қабылдау мен шығармашылықтың психологиялық заңдылықтарын білуі оларға өзі қосылған қызметтің барлық түрлері мен нысандарына әлемді жеке қабылдау дағдыларын таратуға мүмкіндік береді.

Мәдени мекеме аудиториясының қабылдау заңдылықтарын зерттеу рухани құндылықтарды құрудың технологиялық процесіне тікелей практикалық жолы бар. Бұл заңдылықтардың әсер ету механизмін білу дегеніміз – мамандар мен мәдени мекемелерге келушілердің өзін-өзі жүзеге асырудың белгілі бір формаларының мәнін түсіну, өйткені қабылдаудың психологиялық заңдылықтары шығармашылық тұлғаның санасын қалыптастыру ерекшеліктерін түсінуде маңызды рөл атқарады. Аудитория әрқашан ақпарат көзімен байланыста болады. Адамдардың ерекше қоғамдастығы ретінде ол осы көздің айналасында қалыптасады және онымен белгілі бір қатынаста болады. Аудиторияны қалыптастыру - мәдени мекемедегі маманның маңызды міндеттерінің бірі. Оның қатысуын белгілі жетістік, мәдениеттің қалыптасуының технологиялық процесіне әсер ету ретінде қарастыруға болады. Жеке тұлға қандай да бір ақпаратқа деген белгілі бір қажеттілікті сезіне отырып, оның мазмұнына ғана емес, сондай-ақ көзіне де қызығушылық танытады. Әр түрлі адамдардың ортақ мүдделерінің болуы аудиторияны қалыптастырудың объективті шарты болып табылады. Аудитория – бұл нақты ақпарат көзіне байланысты туындайтын адамдардың уақытша бірлестігі. Ол ақпарат көзімен белгілі бір қарым-қатынасқа түсіп, соның негізінде оны басқа қауымдастықтардан ажыратуға мүмкіндік беретін ерекше (аудиториялық) мүдделерге ие болады. Қызығушылықтың әлеуметтік және аудиториялық деген екі түрі бар. Біріншісі жеке тұлғаны нақты ақпарат көзіне байланыссыз сипаттайды. Алайда, ақпарат көзімен неғұрлым немесе аз тұрақты байланыс бола отырып, ол оның тұтынушысына айналады және бұл өзінің сапасында аудиториялық мүдделер арқылы көрінеді. Әлеуметтік мүдделермен алдын ала анықталған, бірақ өз кезегінде оларға әсер етеді. Аудиторияны меңгермеген мәдениет мекемесінің маманы өзінің негізгі мақсатын орындамайды – тыңдаушылардың, көрермендердің санасына әсер етеді. Аудиторияның ақпарат көзімен қарым-қатынасы дамиды, өзгереді, әр түрлі формалар алып, үзілуі және жаңартылуы мүмкін. Сондықтан

тыңдаушылар, көрермендер үшін ақпараттың мазмұны ғана емес, оның тасымалдаушысы де құнды мәнге ие болады. Аудиторияның пікірі мен қоғамдық пікір өзінің мазмұны бойынша, құрылымы бойынша ерекшеленеді. Аудиторияның пікіріне ақпарат көзіне деген қарым-қатынас кіреді, ал қоғамдық пікір қалыптасқан, оның қалыптасу жолдарына қарамастан, дербес жұмыс істейді.

Шетелде осы күнге дейін жүріс-тұрыс ережелері көбінесе жоғарғы әлемнің артықшылықты қабаттары – ақсүйектер, өндірістік магнаттармен ерекшеленеді. Көптеген оқу құралдары шетелде шығарылады, олардың авторлары зайырлы қоғамдағы мінез-құлықты үйретеді. Сонымен бірге, қазіргі Батыс елдерінде қабылданған этикетті қатаң рәсімдерден босату процесі жүріп жатыр. Алайда, егер кездесу іскерлік сипатқа ие болса, онда үндеудің қыр-сыры соншалықты қатаң сақталуы, не сақталмауы мүмкін. Сонымен қатар, есепке алу ережелерін сақтамау, этикеттік нормаларды білмеу іскерлік адамның беделін күрт төмендетеді. Іскерлік әлем өкілдерімен кірудің нақты жіктелген ережелері, қарым-қатынас және сәлемдесу, таныстыру және танысу нысандары, кеңседе және басқа да қоғамдық орындарда мінез-құлық бар. Адамға түрлі іскерлік жағдайларда жаңа адамдарды кездестіруге тура келеді.

Мәдени-сауық қызметінің маңызды шарты – аудиториядан қабылдау қарқындылығына қол жеткізе білу болып табылады. Шындықты қабылдаған адам өз әсерлерін үздіксіз толықтырады және түзетеді. Аудиторияның өзі төрт негізгі құрамдас бөліктермен сипатталады: дайындық, бейімділік (қондырғылар), белсенділік, қабылдау оңтайлылығы. Мәдениет мекемелеріндегі технологиялық процесті оңтайландыру үшін, ең алдымен, келушілердің психологиясын, хабарланатын саяси, көркем және ғылыми ақпараттың мазмұнын ескеретін талдауға ұшырауы тиіс. А. Ковалев «жалпы мәдениет деңгейіне, әлеуметтік дайындығына және аудиторияның жасына байланысты әрбір нақты жағдайда қажетті ақпарат саны мен сапасын, ол берілетін форманы анықтау керек, өйткені оны қабылдаудың толықтығы мен тиімділігі осыған байланысты» деп есептейді. Демек, мәдени-сауық қызметі технологиясында қабылдау механизмін мәдени-сауық қызметі технологиясының негізін құрайтын бірінғай перцептивті-коммуникативтік процесс ретінде қарастыруға болады.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Ломов Б. Ф. Қарым-қатынас жалпы психологияның проблемасы ретінде // Әлеуметтік психологияның әдістемелік мәселелері. – М.: 1975. – Б.120.
2. Рубинштейн С. Л. Психологияның даму принциптері мен жолдары. – М.: 1947. – 251 б.
3. Галицкая Л. А. Тұлғааралық қатынас идеологиялық ықпал құралы ретінде. – М.: 1985. – Б. 21.
4. Стрельцов Ю.А. Мәдениет мекемелеріндегі байланыс. – М.: 1991. – Б. 47.
5. Шерковин Ю.А. Бұқаралық коммуникацияның психологиялық аспектісі. – М.: 1988. – Б.19.

## Қазақтың зергерлік бұйымдарының таңбалық ерекшелігі және брендтік сипаты

Есполова Айжан

Мәдениеттану магистрі, 2 курс Қазақ ұлттық өнер университеті

ғылыми жетекшісі: PhD, доцент **Ермагамбетова К.С.**

Қазақстан Республикасының «Білім туралы» Заңында және Ел Президенті Н. Ә. Назарбаевтың «Болашққа бағдар: рухани жаңғыру» бағдарламалық мақаласында: «Бүгінде ғылым мен техника жоғары білім саласында адам қуатының дамуымен жүзеге асуының жаңа, кейде фантастикамен шектесетін бағыттарын ашуға, бірақ олардың прогресі адамның өзіне ұқсастығы, оның өмір сүруінің негіздеріне әсер ететін өзгерістер ағымына қаншалықты бейімделгені туралы мәселені шұғыл алға тартуда» [1], - деген тұжырымы біздің зерттеу тақырыбымызға бірден-бір бағдар көзі. Адамның дүниетанымы көру, тану және оны ойлау-түйіндеу арқылы қалыптасады. Табиғи әсемдікті сезініп, оны шығармашылыққа арқау еткенде әрі бар зейінімен шеберлікке ұштастырғанда мәдениеттің нақты нышандары айқындалады. Мәдениет неғұрлым жоғары деңгейде болған сайын, қоғамда адамзат құндылығы да артады.

Мақалада дәстүрлі зергерлік бұйымдардың құлаққа сіңген атауларын ауызша әдебиеттен бастап күделікті өмірдегі тағып жүрген түрлерімен және музейлердегі сақталған антикварианттарды мәдениеттанулық көзқараспен бірнеше бағытта сараладық: Бұйым кімдікі? Қай өңірден? Зергер кім және кімге арнап соқты? Зергердің шеберлік деңгейі қандай? Оның философиялық өресі, пайымы.

Танымдық қажетсіну белсенділіктің және ізденімпаздықты дамытудың қайнар көзі болып табылады. Танымдық қажетсіну – жаңа ақпараттық қажетсіну, яғни жаңа ақпарат арқылы шебердің бағыт-бағдары кәсіптік шеберлігін ұштауға көмекші құрал ретінде қарастырылады. Ғылымның көптеген салаларында әсіресе этнография, фольклорда, танымдық, қажеттіліктің даму деңгейлері жобамен, шамалау арқылы айқындалып келеді. Біз дәстүрлі зергерлік бұйымдар семиотикасының мәдениеттанулық аспектілерін зерттеу нәтижесінде қарастырылып отырған мәселеге байланысты тарихи, этнографиялық, әлеуметтанулық, психологиялық және т.б. қоғамдық ғылымдардың зерттеулеріне талдау жасап, халық ауыз әдебиеті және жазба әдеби туындыларын зерделеп, музейлердегі жәдігерлер мен ұстаханалардағы шеберлердің бұйымдарының семантикасын ашу барысына төмендегідей тұжырымдар жасадық:

- Біріншіден, ерте заманнан бері жасалып келе жатқан зергерлік бұйымдардың семиотикасы ұлттық ойлау мен дүниетаным ерекшеліктерінен туындап, тномәдени процестердің дамуының бірден – бір алғышарты болды.

- Екіншіден, өз болашағын өзі айқындаған Қазақстанның ұлттық интеллектуалды әлеуеттік жаһандануына ерекше назар аударып отырғандығы;
- Үшіншіден, елдегі зергерлік шеберханалардың (кіші кәсіпкерліктен бастап ювелирлік бұйымдар фабрикасына дейін) қоғамдық нарықтық экономикалық жағдайына сәйкесетіндігі.

Тәуелсіз Қазақстан Республикасы халқы әлемдік деңгейде өміршең дәлде көрінуі үшін өзінің түп-тамырындағы дәстүрлі зергерлік өнерінен этномәдени білім беру және тәрбиелеуді дамыту тұрғысында бүгінгі жас ұрпақ бойына дарыту қажеттілігі туындап отыр. Ізденіс барысында рухани әлемнің өзіндік ерекшелігін оның белгілік, таңбалық қасиетін зерделедік. Рухани болмыс – мағыналы белгі, таңба болмысы. Рухани әлемнің «белгілік» болмысы оны адам болмысының «материалдық» әлемімен жақындастырып, біріктіреді. Өйткені, белгі қашан да «материалдық», «заттық» белгі. Демек, ұлттық сипатта қалыптасқан материалдық туындыларда руханилық мазмұн болады. Олардың ерекшелігі оның мағынасында, мәнінде, өзіндік құндылығында десек, диссертацияның кәсіптік бағдарға ыңғайланып жазылғандығы. Сондықтан да, диссертация тақырыбының идеясын болашақта жобаға ұсыну көзделеді. Стратегиялық басты мақсат: зергерді де, тұтынушыны да шығармашылық ойлау қабілетіне ұмтылдырып, ұлттық құндылықтарды семиотика тілімен пайымдай отырып, ғылыми негізде жүзеге асыру іскерлігін дамыту. Бұл мақсат – жобаны жүзеге асырудың қозғаушы күші. Ұлттық зергерлік бұйымдардың семиотикалық ерекшеліктерін орынды пайдалана отырып, нарыққа сұраныс пен іске асыру мүмкіндіктерін өміршең етуден ұтарымыз мол.

2009 жылы «Қазақстанда халықтық көркем туындыларды қайта жаңарту және қолөнерді дамыту» бағдарламасы бойынша «Шебер» байқауының жобасы құрылған және елімізде бес рет өткізілді. 2012 жылғы 29 сәуірде бір топ қолөнерге қолдау көрсететін үкіметтік емес ұйымдар құрған Қазақстан қолөнершілер одағы республикадағы тұңғыш қолөнер шеберлерінің бірлестігі болып табылады. Одақтың құрылуы «Қазақстандағы қолөнердің дамуы және халық көркем қолөнерінің жаңғыруы» атты жетіжылдық бағдарламаның нәтижесі болды. Бұл бағдарламаны 2006-2012 жылдар аралығында «Шеврон» компаниясы, «Our Heritage» қоғамдық қоры және Орталық Азиядағы Еуразия қоры бірлесіп жүзеге асырды. Бағдарлама қазақстандық қолөнершілердің қолынан шыққан бұйымдардың ішкі және сыртқы нарықтағы бәсекеге қабілеттілігін арттыру арқылы елдің мәдени мұрасын сақтауға бағытталған және мемлекет, қоғам және бизнес арасындағы жемісті серіктестіктің жарқын көрінісі болып отыр. Байқаудың негізгі мақсаты - Қазақстандағы қолөнер бұйымдары өндірісін қолдау, недәуір дарынды және мүмкіндігі бар қолөнершілерді іздеу, сонымен қатар — қоғамға қолөнер шеберлерінің жетістіктері туралы ақпарат беру. Байқау «Асыл ұстаз»

(Наставничество), «Дарынды бастау» (Начинающий талант), «Озат іскер» (Предпринимательство), «Жоғарғы шеберлік» (Высокое мастерство), «Жоғарғы сапа» (Высокое качество), «Төлтумалық» (Подлинность), «Жаңашылдық» (Новаторство), «Мұрагер» (Живое наследие), Марапаттау «Қолөнерді дамытуға қосқан үлесі» сынды бірнеше номинациялар бойынша өтеді. «Мұрагер» номинациясы бойынша жаңа ұрпаққа халықтық дәстүрдің жолын ұстанған және жоғары сапаға ұмтылуды бойына сіңіргені үшін марапатталады. Байқауға қатысушының бұйымы жоғары сапалы болуы шартты. Бұйымның сапасы ЮНЕСКО сапа Белгісінің критерийлері бойынша бағаланады. Байқаудың критерийлері мен сипаттамалары: Сапа - Жоғары сападағы материалдарды пайдалану, жоғары техникалық стандарттар, әр деталді нақты ойластыру; Төлтумалық - Мәдени құндылығы мен дәстүрлі эстетиканың көрінісі, немесе қолөнер туындысын дайындауда даярлаудың дәстүрлі техникасын қолдану; Дизайн мен өндірудегі жаңашылдық - Заманауилық пен дәстүрліліктің тиімді де сәтті үйлесімі, материалды, дизайн мен өндіріс үрдісін шығармашылық тұрғыда шеберлікпен қолдану; Экологиялық тазалық - Қоршаған ортаға өндіріс үрдісінің қауіпсіздік деңгейі. Табиғи бояуларды, талшықтарды, өңделген табиғи материалдарды қолдану және қоршаған ортаны қорғау принциптерін өндіріс үрдісінде қолдану; Нарық талабына сай болуы - Бұйымның қызметі, оны сатып алушының қатерсіз қолдануы, сапа мен баға балансы, және өндірістің тұрақтылығы сатысында бекітілген. Әрбір шебердің қолынан шыққан туындыларды таңбалары мен техникасы ажыратады. Әрбір шебердің өз стилі, жанры, техникасы бар. қазіргі кезде әртүрлі металдан жасалған зергерлік бұйымдарға, әсіресе, күмістен жасалған ұлттық нақыштағы бұйымдарға сұраныс өте көп. Осыған байланысты біраз таңбалық ерекшелікті талдап өтейік.

Түрік халықтарының мәдениетінде аспанмен қатар оның шырақтары да құдай деңгейіндегі күдіретті, қасиетті құбылыс деп танылған. Бұл мағынады, әсіресе, күннің атқаратын рөлі ерекше. Күн символы – *шеңбер, свастика*. Археологиялық және этнологиялық деректер Күн мен Адамның тығыз байланысын көрсетеді. Мысалы, «Саймалы-таш, Тамғалы, Ешкі өлмес аңғарларында көптеген басы күн тәрізді құдайлар мен адамдардың петроглифтік суреттерін ғалымдар тапқан. Күннің нұры сияқты ұшқын шашқан дөңгелек басты антропоморфтық кескіндер тасқа қашап салынған. Күнді құдай ретінде бейнелеу Шығыстағы көне өркениеттерге тән құбылыс. Күн символы ретінде *свастика*. Сол жақ беттегі свастика – сағаттың бағыты бойынша айналуы – саулық, сәттілік, бәле –жаладан қорғану, ұрпақ жалғастығы, өмірдің жалғастығы, деннің саулығы, яньды білдіреді. Оң жаққа қарай айналған свастика – янь бастамасы» [2]. Кейде Рухтың күшін көтеретін жолдарды жабатын негативті физикалық қуат көзі болып та қызмет атқарады. Ресейлік Никитина Аринаның құрастырған мәліметі бойынша свастикалық символын есептеп жүйеге түсірген. Шумерлік свастика әйел күшін көрсететіндігін ескертеді. Екілі жұлдыз болса макрокосм мен микрокосмды



білдіреді. Яғни, жер, су, ауа, от пен эфирді білдірсе, ерік – жер, жүрек – су, интеллект – ауа, рух- от, жан-эфирді меңзейді. «Гексограмма» (екі қарама- қайшы ұшбұрыштың бірге орналасуы, яғни алты жұлдыз [3]. Негізінде ұшбұрыштың ұшының жоғары қарауы аспан символы). Ал ұшының төмен қарауы жердің символы, екеуі бірігіп екі әлемді біріктіретін адамның символын береді. Бұл әйел мен еркекті біріктіретін үйлесім, қиылған некенің символын береді. *Сұлейманның мөрі немесе Дәуіттің жұлдызы* [4] (ұшы жоғары қараған ұшбұрыш ақ түсті, төмен қарағаны қара түсті. Адамдағы рух мен материяның бірлігін білдіреді). *Спираль* – тылсымға толы көп мәнді символ. Бұл бейне спиралды галактикадан бастап, құйын, йірім, ұлу қабыршақтары, ДНК молекулаларында да кездеседі. Спираль-уақыттың символы, маусымдардың ауысымы, қартаю мен өсу, ай мен күнді де білдіреді. Соңғы кездері планеталардың, зодиактардың символын тағу сәнге айналды. Олар қарапайым геометриялық символдармен бейнеленеді. «*Пирамида символы*» [4] (зергерлік бұйымында отау жүзікте қолданылады. Әлемдегі иерархияны білдіреді). Бірлікті, көбеюді, төрт тұғырды білдіреді. *Лабиринт* (сиқырлы жерді, күрделі мәселені, әрекетті, тылсымды, әлемді құпиялылық пен сырды білдіреді). Бойына таққанда немесе үйге ілгенде дұшпанның қастандығы мен жасандықтан қорғауды меңзейді. «*Лотос*» [4] - өркендеу, көбею, туу, лотос космостық өмірдің қайнары, өткен, бүгін мен келешекті бейнелейді, топырақтан жаралған мәртебелі адамның символын бейнелейді. «*Қанатты ат (пырақ)*» [5] – мифологиялық символдар. Ділмарлықтың, поэтикалық шабытты, пайымдылықты білдірсе, Еуропа геральдикасында қанатты ат (пегас) ойшылдардың елтаңбасында көрсетіледі. Бүгінгі таңда қанатты ат әуе транспорттарының эмблемасы ретінде қолданылады. *Тасбақа* [5] – күш, шыдамдылық, төзімділік, тұрақтылық, өмірдің ұзақтығы, қарттықтың қорғаны (старческая крепость), ақылды білдіреді. Зергерлік бұйымдарды *тасбақаның суреті бар жүзікті* көбінесе өмірі ұзақ болсын деген мақсатта ақ жаулықты аналарға, аузы баталы апаларға сыйлаған. Көне түрк ескерткіштері тасбақа тұғырға қойылған. *Рухани свастика* [6, 61 б] – көбінесе бақсы, сиқыршы, көз байлаушылар қолданған. Бұл рухани күшті, ар-ұждан, жан, дененің бірлігі мен үндестігін білдіреді. Көз байлаушылар мен сиқыршылар табиғи апаттарды басқаруда қолданған. *Жан свастикасы* [6] (бұл символды тек қана кемелденген абыздар ғана қолданған). *Сваор – Күнқақпасы* [6] (көктегі күннің қозғалысын білдіреді. Ойдың, істің, берекенің, рухани өсімнің, шығармашылықтың жетістігін бейнелейді). Сваор – аспандағы қозғалысты, бітпесті білдіреді. Үйге бақыт пен молшылық болады деп бейнелейді. Жоғарыда келтірілген зергерлік бұйымдарда кездесетін геометриялық таңбалар мен белгілер ерекше нұсқада, қайталанбайтындығын, арнайы тапсырыспен жасалатын белгілер. Ол таңбалар брендтік белгі болуға лайық.

Қазақтың зергерлік бұйымдарының семантикасы, семиотикасы оның пішіні, толығымен немесе деталь халінде, материалында және орнаментінде жатыр. Зергерлік бұйымдар бір халықтың визиттік карточка сияқты, яғни бір этностың

тарихын, өткенін, эстетикасы мен дүниетанымын көрсетеді. Осы тұрғыда дәстүрлі зергерлік кейбір бұйымдар: тұмар, қауырсын, үкі, үкінің, бүркіттің тұяқтары, құрма сүйегі, асыл тастарды талдап, бұйымның тұтыну қажеттілігіне орай мағынасын толықтыра түсетін элементтердің қолданылу себептеріне, маңызына үңіле кету артық етпес. Сәндік бұйым ретінде қолданылған тұмардың ертеректе магиялық қорғау қызметі, сакральды мәні көбірек болды. Тұмар – көзден, сұқтан, ауру-сырқаудан, жаман күштер мен бедеуліктен қорғайды. Сонымен қатар бойтұмар ретінде үкінің басы, тырнағы мен қауырсынын қолданды. Үкінің қауырсынын жас малға (түйе, құлын, қошақандарға), балалардың киімдеріне, бас киіміне, «түс киіз»дерге көзден, сұқтан қорғану мақсатында қолданған. Қазақ халқының «тіл, көзден сақта», «тіл тас жарады, тас жармаса бас жарады» деген сөздер тегін айтылмаған.

Халқымыздың мыңдаған жылдар бойындағы шығармашылығы, рухани ізденісі, ой-санасының нышаны, ұстаным-пайымы қайнарының бұлақ көзінің бірі болып табылатын дәстүрлі зергерлік бұйымдардың таңбалық ерекшелігін байыппен шынайы зерттеу – ұлттық мәдениетіміздің өркендеуіне қосылатын бұлжымас кепілі болып табылады.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Назарбаев Н.Ә. «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» атты мақаласы. Астана, 2017. Қол жетімдік режимінде: [https://www.akorda.kz/kz/events/akorda\\_news/press\\_conferences/memleket-basshysynyn-bolashakka-bagdar-ruhani-zhangyru-atty-makalasy](https://www.akorda.kz/kz/events/akorda_news/press_conferences/memleket-basshysynyn-bolashakka-bagdar-ruhani-zhangyru-atty-makalasy)
2. Жолдасбеков М. Тастар сөйлейді. – Астана: 2002. – 194 бет.
3. Ниязова Н.Н. Әсемдікке құштарлық академиясы. – Алматы: 2001 – 209 б.
4. Шоқпарұлы Д., Дәркембайұлы Д. Қазақтың қолданбалы өнері. – Алматы: 2007. – 272 б.
5. Қондыбай С. Арғықазақ мифологиясы. 1-кітап. Алматы: 2008. – 528 б.
6. Кононов А. Н. Семантика цветообозначений в тюркских языках// Тюркологический сборник. – М.: 1980. – 160 с.

## Мәдени жүйедегі адамгершілік

Тлеуқенова Айсулу

*Қазақ Ұлттық өнер университетінің 3 курс студенті, мамандығы «Арт-менеджмент»  
ғылыми жетекшісі: Қазақ ұлттық өнер университетінің доценті, филос. ғылым. кандидаты  
Шаймерденова С. К.*

Мәдениет дамуының қазіргі кезеңі әлеуметтік-мәдени процестердің қарқынды динамикасымен, құндылық-нормативті доминанттар мен дүниетаным парадигмаларының өзгеруімен, тұжырымдамалық модельдердің өзгеруімен және пәнаралық гуманитарлық мәселелерді зерттеудегі әдіснамалық тәсілдермен сипатталады.

Мәдениет тұжырымдамасының полисемантикалық табиғаты осы құбылыстың күрделілігін, негізін және полисемиясын көрсетеді және бірқатар зерттеулерде адамзат жасаған материалдық, рухани және әлеуметтік құндылықтардың жиынтығы ретінде анықталған және маңыздылығы, пайдалылығы және жағымды мәні бар.

Өнер, білім, ғылым, дін, заң, идеология, мораль сияқты рухани мәдениеттің әртүрлі формаларының ішінде қоғам мүшелері арасындағы қатынастарды реттеуді және әлеуметтік қауымдастықтардың шоғырлануын қамтамасыз ететін идеалдардың, нормалардың, қағидалардың, құндылықтардың ерекше әлеуметтік-мәдени саласын білдіретін ерекше орын бар.

Мәдениет құндылықтар, идеялар, мағыналар мен мағыналар жиынтығы ретінде белгілі бір дәрежеде реттелген жүйенің қалыптасуына әсер етеді, сондықтан қоғамды біріктіру мен шоғырландыруда жетекші рөл атқарады.

Эмиль Дюркгейм, француз философы және әлеуметтанушысы, дін мен моральдың негізін қалаушылар идеалдар мен нанымдарды жоққа шығарды.

Мәдениет пен адамгершіліктің өзара әрекеттесуі мен өзара байланысының әдіснамалық негізі аударманы қамтамасыз ететін ішкі мазмұны мен даму логикасы бар этикалық және көркем мәдениеттер арасындағы тепе-теңдікті сақтай отырып, әлеуметтік-мәдени жүйелердің жағдайларын, факторларын, даму заңдылықтарын және заңдылықтарын анықтайтын және олардың тұтастығы мен тұрақтылығын түсіндіретін қазіргі заманғы ғылыми-теориялық көзқарастардан тұрады.

Тұрақты және маңызды этикалық және мәдени құндылықтар, нормалар мен қағидалар. Осы тұрғыда академик В. С. Степин мәдениетті адам қызметінің супбиологиялық бағдарламаларының күрделі жүйесі ретінде және адам қызметін реттеудің тәсілі ретінде түсінуге негізделген. Қазіргі қоғам мәдениетінде мәдени құбылыстардың ішкі жүйесі ретінде В. С. Степин мораль, дін, философия, саяси және құқықтық сананы, өнер мен ғылымды ажыратады [1].

Мәдени салада болып жатқан әр түрлі процестерді саяси, әкімшілік, идеологиялық, символдық, экономикалық ережелердің көмегімен басқаруға

болады, алайда қазіргі жағдайда адамның өз әрекетін моральдық деңгейге сәйкестендірудің тетігі ретінде объектілер арасындағы өзара іс-қимыл мен адам іс-әрекетін этикалық реттеу жүйесі күшейтілуде. ережелерін, нормаларын, қағидалары мен құндылықтарын, олардың бұзылуы көпшіліктің айыптауына және сөгіске әкеледі.

Мәдени жүйеде адамгершіліктің орнын анықтау адами құндылықтарды талдауға мүмкіндік береді. Моральдық құндылықтар әр түрлі экзистенциалды құндылықтар ретінде, басқа адамның жеке басы мен қадір-қасиетіне, қоғам алдындағы жауапкершілікке құрметпен қарау қажеттілігін мойындау тұрғысында адамның қызметін түзететін және басқаратын жоғары металлестік көзқарастар мен нұсқаулықтардың интегралды жиынтығын құрайды. Моральдық құндылықтарды әртүрлі критерийлер бойынша жіктеуге болады. Әлеуметтік-мәдени маңызы бойынша: оң - теріс; қажеттілік түрлері бойынша: материалдық - рухани; маңыздылығы бойынша: шын - жалған, иерархия принципі бойынша: құндылықтар-мақсаттар - құндылықтар-құралдар; тасымалдаушы арқылы: жеке, топтық, әмбебап және т.б. Әрі қарай, талдаудың пәні адамгершілік сананың құрамдас бөлігі ретінде адамгершілік құндылықтар мен өнер саласының элементі ретіндегі мәдени құндылықтар болады.

Демек, мәдениет саласындағы мораль адамның өмір сүру тәсілі және мінез-құлықты бейресми реттеуші ретінде пайда болады, оның көмегімен әлеуметтік, корпоративтік, топтық, жеке мүдделер мен қажеттіліктердің бірлігіне қол жеткізіледі. Аристотель мен Конфуцийден басталған 2500 жылдан астам уақыт осы «мәдениетті», яғни «адамдағы адам» арқылы «әдет» арқылы сақталатын мәдениет «адамгершілік» және мораль. Адамгершілікке қатысты көзқарастар адамзаттың мың жылдық тарихында көрнекті ойшылдар зерттеген және зерттеген осы әлеуметтік-мәдени құбылыстың философиялық және рефлексивтік сипатын көрсетеді.

Аристотельдің түсіндірмесінде «этос» адамның мінезін сөйлеу стилі мен мақсаттылық арқылы адам өмірінің сипаты ретінде бейнелеу тәсілі ретінде түсініледі. Бұл жұмыста Аристотель өзінің «Никомачей этикасы» атты еңбегінде жаңа ғылым – этика атауын алды, оның басты мақсаты жақсы және ізгі қасиеттерді зерттеу және оны «практикалық философия» контекстінде қарастыру керек [2].

Ежелгі рим философы Марк Туллий Цицерон грек тіліндегі «этос» сөзін морес, мораль, әдет-ғұрып, заңдарды білдіретін және моральмен байланысты адам өмірінің белгілі бір саласын белгілейтін «моралис» деген жаңа терминді тұжырымдайды [3].

Орыс тілінде мораль моральға сәйкес келеді, мораль терминінің туындысы, әдет-ғұрып, әлеуметтік өмір салты, мінез және жалпы әдеттер деп түсініледі. Бұл тұрғыдағы мораль адам үшін мақсатты тірек нүктесі, адамгершілік этикалық нормалардың, ережелер мен құндылықтардың жиынтығы болып табылатын

моральдық (рухани) қасиеттер ретінде түсіндіріледі. Философия тарихында моральды түсіну тұтастай алғанда оның рухтың басқа түрлерімен, әлеуметтік жүйенің басқа компоненттерімен салыстыруға сәйкес келді. Өз кезегінде, утилитаризм іс-әрекеттің, әрекеттің немесе мінез-құлықтың моральдық құндылығы оның пайдалылығымен анықталады деп жариялайды және адамның іс-әрекетін оның салдары мен нәтижелеріне сәйкес бағалайды: ол ләззат, бақыт немесе қайғы әкеледі ме. Өнер саласы және өнер менеджменті – бұл мақалада көрсетілетін дәл утилитарлық этиканың нормаларына сәйкес келетін қоғамдық мораль мен мәдени құндылықтардың кеңістігі (көбінесе материалдық, сонымен қатар әлеуметтік және символдық капиталы барлар).

Мәдени жүйеде моральдың рөлі туралы идеяны тереңдете отырып, құрылымдық-функционалдық талдаудың мүмкіндіктерін пайдалану керек. Адамгершілік динамикалық құбылыс болғандықтан, алдымен функцияларды саралап, содан кейін моральдық және мәдени құндылықтардың іргелі бірлігін растайтын құрылымдық элементтерді қарастырған жөн.

Өнер саласындағы этикалық реттеудің тетіктерін сипаттау үшін бірқатар моральдық функцияларды бөліп қарау қажет: бағалау және императив (лат. Imperativus - императив) – адамның мінез-құлқына, іс-әрекеті мен іс-әрекетін басты этикалық категориялар тұрғысынан бағалау – жақсылық пен жамандық; дүниетаным – әлем туралы және оның пайда болуы, қызмет етуі және дамуы туралы, жеке адамның моральдық санасы мен мінез-құлқына әсер ететін табиғат пен қоғамның құбылыстары мен процестері туралы күрделі, ғылыми негізделген көзқарастар жүйесі; коммуникативті (лат. kommunikatio – жаса, байланыстыр, байланыстыр) – адами қатынастарды нығайтуға, түсінуге және үйлестіруге бағытталған тұлға аралық өзара әрекеттесу мен қарым-қатынас нысаны; компенсаторлық (лат. kompensatio – өтем, тепе-теңдік) – тапшылықты толтыру, жан тыныштығын қалпына келтіру, психологиялық мәселелерді шешу.

Мәдениеттанушылардың зерттеулерінде келесі моральдық функцияларды бөліп қарау маңызды: шоғырландыру (латын тілінен – бірлесе отырып, solido - мен күшейтемін) – адамгершілік құндылықтарға негізделген әлеуметтік және адамгершілік мұраттарға жету үшін жеке тұлғалардың, топтардың, ұжымдардың және қауымдастықтардың күш-жігерін біріктіру және белсенділік; құрама (лат тілінен) конституция (мекеме, мекеме) – мәдениеттегі моральдың іргелі және іргелі ұстанымын белгілейтін және адам мінез-құлқын реттеудің басқа нысандарына қатысты мораль принциптерінің үстемдігі мен басымдылығын қамтамасыз ететін мақсатты процесс; түзетуші (лат. rightio – түзету) – бүлдіргіш, агрессивті және қоғамға қарсы әрекеттерді жеңуге бағытталған әлеуметтік-мәдени ықпал арқылы девианттық жеке мінез-құлықты қоғамның этикалық нормаларынан түзету процесі; үйлестіру (лат. бірлескен және ординато – бұйрық) – бірлестік мүшелерінің бірлескен іс-әрекеттерін моральдың бірыңғай стандарттарына, бекітілген мінез-құлық ережелеріне, негізгі моральдық қағидаларға негізделген үйлестіру.

Мотивациялық функция немесе мотивациялық функция (лат. Moveo - жылжу) – адамның ішкі факторларының жиынтығы, мақсатқа жетуге және жеке адамның моральдық мінез-құлқын басқаруға бағытталған ынталандыру процесі. Бұл функциялар қазіргі жаһандану әлемінің әлеуметтік-мәдени процестерін, оның ішінде өнер саласындағы басқару шешімдерін қабылдаудың этикалық процестерін түсіну үшін маңызды. Адамгершілік құндылықтардың алғашқы анықтамаларының бірі Н. Гартманн берген, ол өзінің «Этика» ғылыми еңбегінде оларды негізгі және ерекше деп бөлген [4]. Гартман біріншісін жақсылыққа, тектілікке, тазалыққа және жеке адамгершілік құндылықтарды (ізгілік құндылықтарын) үш топқа бөледі: бірінші (әділеттілік, даналық, батылдық, ұстамдылық, Аристотельдік қасиеттер), екінші (біреудің махаббаты, шыншылдық пен шынайылық, т.б.) сенімділік пен шынайылық, сенім мен сенім, қарапайымдылық, кішіпейілділік, қашықтық, айналып өту құндылықтары), үшіншісі (алысқа деген махаббат, ізгілік, даралық, жеке махаббат).

Зерттеушілер бұл ұғымды қоғамның моральдық қатынастарының көріністерінің бірі ретінде құрастырыңыз. Құн, біріншіден, адамның (жеке адамдар тобының, ұжымның) моральдық құндылығы, қадір-қасиеті және оның іс-әрекеттері немесе қоғамдық институттардың моральдық сипаттамалары ретінде түсініледі; екіншіден, моральдық сана, моральдық нормалар, принциптер, мұраттар, жақсылық пен жамандық, әділеттілік, бақыт ұғымдарына қатысты идеяларды бағалаңыз. Көптеген зерттеушілер моральдық құндылықтарды анықтауда объектілер мен заттардың бірегейлігін, біртұтастығын, олардың әлемдегі орнын жақсылық пен жамандық тұрғысынан сипаттайтын ерекше қасиеттерге ерекше көңіл бөледі.

Моральдық құндылықтар – бұл қоғамдық көзқарастар, императивтер, мақсаттар мен жобалар, жақсылық пен жамандық, әділеттілік пен әділетсіздік туралы, өмірдің мәні мен адамның мақсаты, оның мұраттары мен қағидалары туралы нормативтік идеялар түрінде өз пікірлерін табыңыз.

Қазіргі мәдениеттанушылар мораль мен мәдениеттің біртұтас рухани табиғаты бар, олар ортақ идеалға, жалпы абсолютті құндылықтарға бағдарланған деп тұжырымдайды. Мәдениетке жағымды моральдық баға беру қажет, өйткені моральдық реттеу қоғамдық өмірге ұтымды қағидастарды енгізеді, адамдардың әділ бейбіт өмір сүруін ұйымдастырады, бағалаудың белгілі бір бірыңғай шкаласын бекітеді және қорғайды, қоғамдық қатынастарға қатысушыларға тең бостандық кепілдік береді.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Степин В. С. Цивилизация и культура. – СПб. : 2011. – 408 с.
2. Аристотель. Никомахова этика. Сочинения в 4 томах. – М.: Т-4. – С. 293.
3. Цицерон. О пределах блага и зла. – М.: 2000. – 364 с.
4. Гартман Н. Эстетика. – Киев: 2004. – 640 с.

## Арт-жобаларын ұйымдастыру ерекшеліктері: шарын шатқалдары мысалында

*Теміржанов Ердаулет*

*ст. III курс, мамандығы «Арт-менеджмент», Қазақ ұлттық өнер университеті  
ғылыми жетекшісі: экономика ғылымының кандидаты, КазҰӨУ-нің профессоры, халықаралық  
менеджмент академиясының академигі Бабажанова Ж. А.*

Әр ел өзінің табиғи кереметтерімен мақтана алады. Ондай жерлерде Қазақстанда бар. Бұл мемлекеттің ең әдемі әрі әйгілі жерлерінің бірі - Шарын шатқалы. Ғажайып табиғи архитектура мен ерекше пейзаждар, басқа планетадан келген сияқты, жан дүниенді баурап алады. Тіпті жоғары сапалы фотосуреттер де жергілікті табиғаттың ұлылығын жеткізе алмайды, сондықтан бұл жер туралы бірнеше рет оқып немесе суреттерге қарағаннан гөрі, мұнда өз бетімен келген жақсы. Шарын шатқалы- бастауы неоген кезеңінен бастау алатын Тянь-Шань тау бұтақтарындағы таңғажайып орын. АҚШ-тағы Үлкен каньонмен жиі салыстырылатын ерекше табиғи орын Алматы қаласынан 200 шақырым жерде орналасқан. Ауданның ландшафты жүйелі түрде өзгеріп отырады, осыған байланысты каньон аумағын көптеген өсімдіктер мен жануарлар әлемінің өкілдері, оның ішінде Қазақстанның Қызыл кітабына енген жануарлармен өсімдіктер таңдады. Үлкен шатқалдың ең көрнекті және есте қаларлық жерлеріне қамалдар алқабы, Аш және Туранговая тоғайлары, Шарын өзені жатады.

«Арт-индустриясына», шығармашылық салалар – бұл өнімнің экономикалық мәні оның мәдени элементі ретінде болуымен ажырамас байланыста болатын кәсіпкерлік қызметтің түрі. Мұндағы негізгі сөздер «кәсіпкерлік» және «мәдениет» [1]. Мәдени – тынығу қызметі - бұл өзін-өзі тәрбиелеу және өзін-өзі анықтау сферасы. «Бос уақытта индивидуалды институционалдық қысым әлсірейді және оның құндылық бағдары көрінеді, яғни бос уақыт дегеніміз - адамның өзіне қалдырылып, өз еркінен таңдау жасау арқылы бос уақытын екі негізгі мақсатта жұмсайды. Олар, демалыс пен ойын-сауыққа немесе даму мен өзін-өзі жетілдіру»[2]. Іс-шараларды басқару – бұл ағымдағы жағдайды зерттеп, идеяны пысықтау мен нәтижелерді шығару арқылы іс-шара барысын басқару. Ең кішкентай іс-шараны басқару интеллектуалды және материалдық жағынан айтарлықтай күш пен шығындарды талап етеді. Тиімді дайындық үшін сіз түпкілікті мақсаттарды, міндеттерді және қоғамдағы қажетті резонансты нақты түсінуіңіз керек. «Сәтті іс-шараны құру жарнамалық науқанның кез-келген басқа элементтерімен бірдей сатылардан өтеді: нарықты зерттеу немесе белгілі бір жағдайды зерттеу, позициялау, іс-шара тұжырымдамасын әзірлеу, жобаны жоспарлау және жүзеге асыру» [3].

Ивент-менеджмент немесе іс-шараларды басқару – бұл «корпоративті және бұқаралық іс-шараларды құруға арналған іс-шаралар жиынтығы, оның міндеті іс-шараны аудиторияның есінде қалатын ерекше кешке айналдыру»[4]. Сонымен,

мәдени іс-шараларды ұйымдастыру процесі ұйымдастырушының функционалдығында зерттеу, коммуникациясын, басқарушылық қасиеттерін, жоспарлау дағдыларын, бюджеттеу және нәтижені бағалаудың болуын көздейтін бірқатар іс-әрекеттер мен шешімдерді қамтиды. Маркетингтің туристік маңыздылығы – туризмнің экономикалық тиімділігінің артуына, туристік ресурстарды тиімді пайдалануды, туристік іс-шаралардың жиынтығынан біліп байқауымызға болады.

Қазіргі таңда коронавирус пандемиясының кесірі әлем бойынша барлық салаға әсер етіп жатқаны байқалып отыр. Мәдени туризм саласына да өз кері әсерін тигізді. Алайда жоғарыдағы маркетинг ақпараттарын қолдана отырып, қазіргі заман талаптарына сай жаңа иновациялық онлайн платформалар арқылы тұтынушылар мен туристтердің қызығушылығын арттырып, осындай Шарын шатқалы секілді енді даму үстіндегі туристік орындарды әрі қарай дамыта отырып мәдени туризмді жаңа деңгейге көтеру.

Шарын шатқалдарында тынығудың нақты жобаларын ұйымдастыруда туризмнің рөлі ерекше екенін атап өту керек. Осы орайда ұйымдастырушылық event-маркетинг құралдарын пайдалана отырып Түркия мемлекетіндегі Каппадокия тынығу орындарының тәжірбиесін үлгі ретінде алуға болады. Каппадокия шатқалдарында түрлі-түсті әуе шарлары арқылы туристерді өздеріне баулап алғанын ескере отырып оның ерекше қырларына мән берсек. Каппадокиядағы әуе шарымен алғашқы ұшулар 1989 жылы болды. Кәсіпкерлер Ларс-Эрик Мур және Кали Киндер неміс туристік компаниясы үшін Түркияда әуе шарының алғашқы коммерциялық рейсін ұйымдастырды. Содан кейін олар Каппадокия әуе шарлары компаниясын құрды. 90-шы жылдардың басынан бастап мұнда басқа аэроғарыштық компаниялар пайда бола бастады. Бүгінгі күні Каппадокияда 20-дан астам әуе шарларын шығаратын компаниялар жұмыс істейді. Каппадокиядағы әуе шарлары жыл бойы ұйымдастырылады. Алайда, әуе көлігімен саяхаттаудың ең қолайлы уақыты - сәуірдің аяғы мен қазан айының аралығы, бұл кезде Түркия туристік маусымда қызған кез. Бұл айлар жылы ауа-райымен сипатталады, ал жауын-шашын мөлшері минималды, сондықтан аэронавигация ең қолайлы жағдайда өтеді.

Әуе шарымен рейстер қыста да жүзеге асырылады. Каппадокияда қазаннан наурызға дейінгі аралықта жиі жел соғады, жаңбыр жауады. Қыс айларында да қар жауады. Сондықтан мұнда әуе серуендері жиі тоқтатылады. Қаладағы ауа райы жағдайлары мен рейстерді мемлекеттік авиация қызметі қатаң қадағалайды, олар оған көтерілуге рұқсат береді немесе тыйым салады. Бағасы сіз таңдаған тур форматына байланысты болуы мүмкін Каппадокияда Түркияда әуе шарымен турға тапсырыс берген кезде сізге белгілі бір қызметтер жиынтығы ұсынылады. Таңертең ерте компанияның автобусы сіздің қонақ үйіңізге келіп, жеңіл таңғы асқа апарады. Осы уақытта ұшақтарды ұшыруға дайындық паркингтен басталады, оның барысында ыстық ауа шарлары ыстық ауамен үрленеді. Барлығы ұшуға дайын



болған кезде туристер шарлардағы себептерге отырады: олардың максималды сыйымдылығы – 20-24 адам. Маусымның қызған кезінде, таңертең сіз аспанда 250-ге дейін түрлі-түсті шарларды көре аласыз, бірақ кез-келген кеме үшін бос орын жеткілікті. Мұндай көптеген әуе шарларын көрген көптеген адамдар қателесіп, бұл Каппадокиядағы әуе шарларының ерекше фестивалі деп санайды, бірақ іс жүзінде жазда бұл құбылыс қала үшін жиі кездеседі.



Сурет – 1. Каппадокиядағы әуе шарлары [5].

Қазіргі таңда осы әуе шарларынан бөлек көптеген мәдени туризм салалары дамыған. Алайда Шарын каньонына барғаннан кейінгі шолуларда көбінесе мыналар кездеседі: «Кем дегенде минималды қызмет жеткіліксіз». Барлық қолайлы жағдайлар автотұрақта немесе эко-паркте бар. Инфрақұрылым өте қарапайым, шағын экопарк (түнде киіз үйлер мен бунгало бар) және кафе. Саяхатшылар өмір сүру жағдайлары мен бағаларына шағымданбайды, бірақ мұндағы туристердің көпшілігі қабылдай алмайтыны анық.

Қазақстан Республикасы Орман шаруашылығы және жануарлар дүниесі комитетінің мәліметтері бойынша өткен жылы ұлттық саябақтарға 1,6 миллион турист келген. Осы аймақтарды орналастыру бойынша жұмыстар тұрақты түрде жүргізілетіндігін түсіндіреді, біз көретін платформалар орнату, биуак алаңдарын, шатырлы қалашықтарды, ақпараттық стендтерді, туристік маршруттар мен жолдардың карталарын, белгілерді орналастыру туралы үш тіл, беседкалар, орындықтар, дәретханалар мен қоқыс жәшіктерін жаңарту және орнату. Бүгінгі күні ерекше қорғалатын табиғи аумақтарда 159 туристік маршруттар мен 74 сокпақтар бар.

Қонақ үй комплекстерінде санын арттырып Шарын шатқалдарында Каппадокиядағы «Үңгір асты қонақ үйі» негізінде жаңа форматтағы еліміздің ұлттық нақышына келтіруге әбден болады. Оған қызығушылық танытқан түрлі жобалар өз ұсыныстары арқылы түрлі инвесторларға қолайлы жағдайлар туғызары

анық. Мәдени туризм жаңа бағыт алып осы орайда event-маркетинг белсенділігінің өсуін бақылауға болады.



*Сурет – 2. Ұңгір асты қонақ үйі [6]*

Осындай ақпараттарға ескере отырып мынандай ұсыныс білдіргіміз келеді. Егерде осы Шарын шатқалында әуе шарларын әкеліп жүзеге асыратын болсақ, кейінгі мәдени туризм салалары дамиды. Қазақстандағы мәдени туризмге Шарын әуе шарларында ұйымдастырылатын арт-жобалардың болашағы мультиэффект түрінде бірнеше бағытта жүргізілетінін атап өтетін болсақ:

- тынығуды ұйымдастыруда қонақ үй комплекстерінің өсуі;
- мейрамханалар мен тамақтану түрлерінің өсуі;
- ойын-сауық объектілерінің артуына алып келеді;
- Қазақстанның ерекше табиғи көрінісінің қызықтаушы саяхатшылардың санының артуына алып келеді;
- Қазақстанның мәдениетіне, салт-дәстүріне, қонақ жайлығына саяхатшылардың қызығушылығының артуына алып келеді;
- осы Шарын шарлары концепциясы арқылы түрлі арт-жобалардың артуына алып келеді;
- Шарын шарларына байланысты арт-жобалар көптеген инвестициялық жобалардың артуына жол ашады және т.б.

Бүгінгі бәсекелестік жағдайында әлеуметік-экономиканы қалыптастырып, оны модернизациялау және инновациялық дамуда. Осы мультиэффектіліктің әрбір бағыттары жеке-жеке табыс көздері бола отырып, халықтың әлеуметтік жағдайын жақсартуға жағдай жасайды. Оның ішінде атап айтатын болсақ жұмыспен қамту мәселесі шешіледі. Халықтың әл ауқаты жақсарады, жалпы алсақ бұл елдің экономикасын халықаралық деңгейге көтеруге мүмкіндік береді.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Мильков Д. Творческие индустрии: технологии свободы в современном городе// Арт-менеджер. 2004. № 1 (7). С. 17.
2. Суртаев В. Социология молодежного досуга — СПб: Ростов н/Д.: Изд-во «Гефест», 2017. — С.224
3. Шаповалова И. Ивент-маркетинг: эффект присутствия// <http://www.eventmarket.ru>.
4. Сондер М. Ивент-менеджмент: организация развлекательных мероприятий. – М.: Эксмо, 2010
5. <https://planetofhotels.com/sites/default/files/kappadokiya-7.jpg>.
6. <https://happy-travel.kz/turkey/p>

## Абай шығармаларындағы сан есімдердің қолданылуы

*Қыдырмоллаева Эльмира*

*үрлемелі соқпалы аспаптар мамандығы I курс ст., ҚазҰӨУ.  
ғылыми жетекшісі: филол.ғ.к., ҚазҰӨУ доценті Жұмашева Г. К.*

Жалпы Адамзат өмірін сансыз, есеп-қисапсыз елестету мүмкін емес. Біз қарастырып отырған Абайдың әр шығармасында, қара сөздерінде осы сандар өз орнымен жиі қолданылған. Адамның әр қадамы санға тәуелді. Ежелгі грек ойшылы Пифагор «әлемді сандар билейді» деп тегін айтпаған.

Адамзат жаратылысынан секундтардан басталып, жылдар, ғасырлар мен мыңжылдықтарға дейін жететін уақытқа тәуелді. Тұрмыс-тіршілік, ішіп-жеу барлығы санмен өлшенеді.

Н. Ә Назарбаевтың Абайдың 150 жылдық мерейтойында сөйлеген сөзінде: «...Абай әлемі бізді жеті түнде адастырмас темірқазық іспетті. Соған қарап тірлігіміздің дұрыс-бұрысын сараптай аламыз. Өйткені, жанды жегідей жеп жүрген көп сауалдың жауабын Абай әлдеқашан айтып кеткен. Абайды оқып отырып-ақ, көштің басын баяғыда-ақ жөнге салып алуға болатын еді» Абай өзінің қара сөздерінде, өлеңдерінде шығарманың көркемдігіне ғана назар аударып қоймай, оның тереңдігіне, логикалық мәніне зер салған. Абайдың адам мен қоғам, білім мен ғылым, дін мен дәстүр, табиғат пен қоршаған орта, мемлекет пен билік, тіл мен қарым-қатынас туралы айтқан ой-тұжырымдары ғасырлар өтсе де маңызын жоғалтпайды. Өйткені ұлы ақынның мұрасы – бүкіл адамзат баласының рухани азығы. Ұлы Абайдың шығармашылық мұрасы – халқымыздың ғасырлар бойы маңызын жоймайтын рухани қазынасы. Абайдың сөзі – қазақтың бойтұмары, Абайды тану, бағалау, насихаттау, оқыту, зерттеу, саралау, жүйелеу – қоғамдық ой-санада тың серпілістер туғызып, мақсаткерлікке жұмылдырады. Заман, уақыт талабына орай Абайды жаңа қырынан тану, ғылыми тұрғыдан тың байламдар жасалуы – заңдылық. Абай – ұлы ұстаз-кемеңгер. Абай тақырыбы – мәңгілік тақырып. Абай тақырыбы – таусылмайтын телегей теңіз.

Біздің жұмысымыз да Абайдың қара сөздеріндегі сандардың сипаты, сан есімдердің рөлі қандай? Мәселен, Адам мінезіндегі орынсыз **12 мақтан**, ойсыздық, салғырттық, күншілдік, көрсеқызарлық сияқты жаман әдеттердің ақыл мен ойды тоздыратынын айта келіп, естігенді есте сақтау, көргеннен үлгі-өнеге алу, жаман әдет-дағдыдан бойын аулақ ұстау, нәпсіні ақылға жеңдіру, ұстамды болу сияқты адамгершілік қасиеттерді насихаттайды. «Егер есті кісінің қатарында болғың келсе, күнінде бір мәртебе, болмаса жұмысында бір, ең болмаса айында бір, өмірді қалай өткізгенің жайында өзіңнен өзің есеп ал», - дейді. Яғни, адамның өзін-өзі тәрбиелеу, сана-сезімді тәрбиелеу мәселесінің маңызы мен мәніне сандар арқылы ерекше тоқталады.

Абайдың қара сөздері де математика тәрізді сананы ояту, зергектік, логикалық ойлау, ақыл - ойды дамыту, тәртіпке келтіруге шақырса, ал математика

Абайдың шығармалары сияқты ақыл-ойды тәртіпке келтіріп, миды шынықтыруға, логикалық ойлауға, жүйелілікке үйретеді. Ұлы данышпанның ой идеясы жаңа заманға, жаңа дәуірге жетіп отыр, яғни адамзат тарихында өзгермейтін мәңгілік заң, ереже, формула болып қалатыны анық.

Қара сөздерінде сан есімдердің барлық мағыналық түрлері реттік, есептік, жинақтау, болжалдық сан есімдер де өте көп кездеседі және бәрі де натурал сандардан бастау алған.

Абайдың қара сөздерін де кездесетін сандарды талдап көрейік:

*3- қара сөз.*

Би екеу болса, дау төртеу болады №

*4-қара сөз.*

Бір күндік өмірді де бар малына сатып алуға таба алмайды.

*7-қара сөз.*

Жас бала анадан туғанда екі түрлі мінезбен туады: біреуі – ішсем, жесем, ұйықтасам/Біреуі – білсем екен демелік.

*15-қара сөз.*

Үшінші – әрбір нәрсеге қызықпақтық.

*17-қара сөз.*

Қайрат, ақыл, жүрек үшеуі өнерлерін айтысып, таласып келіп, ғылымға жүгініпті.

*20-қара сөз.*

Пендеде бір іс бар жалығу деген. Ол - тағдырда адаммен бірге жаратылған нәрсе, оны адам өзі тапқан емес.

*22-қара сөз.*

Біздің қазақты оңдырмай жүрген бір қуаныш, бір жұбаныш дегендер бар.

*27-қара сөз.*

Адам алдын, артын, осы күнін - үшеуін де тегіс ойлап тексереді.

*28- қара сөз.*

Әке-шешесі бір екі баланың бірін есті, бірін есер қылады екен.

*29- қара сөз.*

Жүз күн атан болғанша, бір күн бура бол.

*31- қара сөз.*

Естіген нәрсені ұмытпастыққа төрт түрлі себеп бар:

әуелі – көкірегі байлаулы берік болмақ керек;

екінші – сол нәрсені естігенде я көргенде ғибрәтлану керек, көңілденіп, тұшынып, ынтамен ұғу керек;

үшінші – сол нәрсені ішінен бірнеше уақыт қайтарып ойланып, көңілге бекіту керек;

төртінші – ой кеселді нәрселерден қашық болу керек.

Бұл төрт нәрсе – күллі ақыл мен ғылымды тоздыратұғын нәрселер.

*32- қара сөз.*

Салғырттық деген бір нәрсе бар, зинһар, жаным, соған бек сақ бол. Әуелі - құданың, екінші – халықтың, үшінші – дәулеттің, төртінші – ғибраттың, бесінші – ақылдың, ардың – бәрінің дұшпаны.

36-қара сөз.

Ұят өзі иманның бір мүшесі екен.

Бір ұят бар - надандықтың ұяты.№

38-қара сөз.

*Әуелгісі* – әрбір жаманшылықтың жағасында тұрып адамның адамдығын бұзатын жаманшылықтан бойын жимақтық, бұл адамға нұр болады.

*Екіншісі* –өзін-өзі өзгешелікпен артық көрсетпек адамдықтың нұрын, гүлін бұзады.

*Үшіншісі*– қастық қылмақ, қор тұтпақ, кемітпек. Олар дұшпандық шақырады.

39- қара сөз.

«Алтау ала болса, ауыздағы кетеді, төртеу түгел болса, төбедегі келеді»

42-қара сөз.

Қазаққа ақыл берем, түзеймін деп қам жеген адамға екі нәрсе керек.

Әуелі – бек зор өкімет, жарлық қолында бар кісі керек.

Екінші – ол адам есепсіз бай боларға керек.

Абай өзінің қара сөздерінде адамның бойындағы қандай қасиетті болмасын санамалау барысында 1,2,3,4,5,6,7...т .б. реттік сандар, жинақтау сандар арқылы береді. Ал сан есімдерді неге қолданды?

Абай адам баласының болмысындағы ақ пен қара, жамандық пен жақсылық,ар мен ұят, жалқаулық пен еңбекқорлық, есті мен ақылды,надандық пен білімді сан арқылы адас баласының санасына, түйсігіне жеткізуге, ойын дамытуға логикалық мән бере отырып санамалап жеткізуге тырысқан.

**1 саны:** Ол барлық санның бастамасы, бар әлемнің басы деп есептеді. Бірліксіз қарапайым санаудың өзі де болмас еді. Тақ сандар және қазақ халқы үшін киелі сандар. Абай бір санына ерекше көңіл бөлген.

Бір санын «әуелі», «алдымен» деген үстеу немесе қыстырма сөздермен алмастыра берген. Ендеше, Абайда да 1 саны әр қағида бастамасы. «бірі – тән, бірі –жан» , « ұят өзі иманның бір мүшесі екен» ,«бір қуаныш, бір жұбаныш», «бірін есті, бірін есер» деп адамды жек тұлға,оның бойындағы мінез-құлқын бірінші орынға қойып отыр. Оның бәрі 1 санына келіп тіреледі. Адамдықтың биік деңгейі имандылық болатын болса, Абай осы имандылықты бірінші кезекке қойған.

**2 саны:** 2 саны бірліктің жоғалуын білдіреді. 2 саны – ең кіші жай сан. Жай сандар ішіндегі жалғыз жұп сан.2 саны ерекшелігі міне осында, біз өмірде де ол жұп болып кездеседі, Абай өз сөзінде жұптылыққа көп көңіл бөлген «екі қуаныш бірдей болмайды, екі ынтық құмарлық», «екі қорқыныш, екі қайғы – олар да бірдей болмайды». «би екеу болса, дау төртеу» , «екі түрлі мінезбен туады» дей отыра, ол ақ пен қара, жамандық пен жақсылық,ар мен ұят, жалқаулық пен еңбекқорлық, есті мен ақылды,надандық пен білімді, 2 саны арқылы осылай суреттейді.Екі саны бұл жұмсақтық және дәлдік.

**3 саны:** 3 санының негізінде жан-жақтылық пен бірліктің үйлесімділігі қалыптасқан

Қазақ 3 санының сипатын:

Үш көз: Су анасы – бұлақ, жол анасы – тұяқ, сөз анасы – құлақ.

Үш тоқтам: Ақыл – арқан, ой - өріс, адам – қазық т.с.с.№

Абай 3 санын мақсатқа сай қолданып, «үшінші – әрбір нәрсеге қызықпақтық», «қайрат, ақыл, жүрек үшеуі», «адам алдын, артын, осы күнін - үшеуін де тегіс ойлап тексереді», «үшінші - өзің құрметтемеген нәрсеге бөтеннен қайтіп құрмет күтесің?» деп 3 санын реттік, жинақтық формада қолданып өзіне адамға талап қоя отырып астарлы ойын жеткізе білген

#### **4 саны:**

Ертеде бұл сан тұрақтылық пен беріктілік, әділдіктің символы болып саналды. Ол шаршы түрінде болғандықтан, әлемнің 4 бұрышын, жылдың 4 мезгілін, табиғаттың төрт құбылыс – от, жер, су, ауаны білдірді.

Абай «Естіген нәрсені ұмытпастыққа төрт түрлі себеп бар: «көкірегі ояу, ынта, тоқу, жаман ойдан аулақ болу» дейді. Осы төрт нәрсе - күллі ақыл мен ғылымды меңгертетін нәрселер» деп ерекше көрсетеді.

#### **5 саны:**

Халықта бақыт саны деп есептеген, ертеде оны тәуекелге бару символы деп болжаусыздықты, қуаттылықты және тәуелсіздікті жатқызды. 5- саусақ – санау жүйесінің бестігі, 5 – тармақты жұлдыз, 5 – сезім (көру, есту, тітіркену, сезіну, тепе – теңдік). Ал Ислам дінінде әр мұсылман баласы күніне 5 мезгіл намазға жығылуы да тегін емес.

Абай: бесінші- осы сөздің он тоғызыншы бабында « Ақыл кеселі деген төрт нәрсе бар. Содан қашық болу керек. Соның ішінде уайымсыз салғырттық деген бір нәрсе бар, зинһар, жаным, соған бек сақ бол, әсіресе, әуелі – құдайдың, екінші – халықтың, үшінші – дәулеттің, төртінші –ғибраттың, бесінші – ақылдың, ардың – бәрінің дұшпаны.

Абай поэзиясында берілген ойдың бірқатарын сандар арқылы санамалап берген десек қателеспейміз. Біз өз жұмысымызда « Ғылым таппай мақтанба», «Сегіз аяқ», «Малға достың мұңы жоқ малдан басқа» деген өлеңдерін қарастырдық. Ғылым таппай мақтанба деген өлеңінде

«Бес нәрседен қашық бол,

Бес нәрсеге асық бол...» – деп адамдық, адамгершілік жайын қозғайды. 5 тақ сан біздің халықта киелі сандар қатарына кіреді. 5 саны жеңімпаз саны, ол санды барлығымыз жақсы көреміз. Екі қолымыздағы бес саусағымыз қимылдаса адамның жетпейтін қамалы жоқ. Абай неге 5 санын қолданады, ол адам бір нәрсеге жету үшін, өзін-өзі тәрбиелеу керек ,ал ол үшін алдына мына мақсат – талаптарды саралап , талдап қоюда 1-5 дейінгі сандарды қолданады. Ол өз ұлтының тәрбиесіне жан-жақты көңіл бөліп, ой желісін үзбей, реттік 5 санымен ұштастырған. Бұл тұста ерекше бір көңіл бөлерлік жай – Абай ғалым болу мен адам болу мәселесін бір-

бірімен сабақтастыра айтады, бұл екеуінің тамыры, түбі бір деп санайды. Бұл жерде жаман мен жақсының жұбын таладап, саралап түсіндіреді.

Ұлы ойшылды қатты толғандырған сол заманғы ойлары қоғамда әлі де кездеседі. Өкінішке қарай, Абай айтқан «бес дұшпаннан» толық арылып болмағанымыз жасырын емес.

Ақын өз ойын 5 санымен санамызда саусақпен санағандай, әр өсеитін реттеп бере отыра, өлеңде ашынып, халықтың жанына тигізе айтады. Сондай-ақ, бос даурығуға, бекер мал шашуға, өтірік, өсек айтуға, жалқаулыққа қарсы болды. «Бес нәрседен қашық бол,

Бес нәрсеге асық бол,  
адам болам десеңіз

Өсек, өтірік, мақтаншақ, еріншек, бекер мал шашпақ,

Бес дұшпаның білсеңіз,  
Талап, еңбек, терең ой,

қанағат, рақым ойлап қой,

Бес асыл іс, көнсеңіз», - деп бүгінгі күнге дейін әрбіреуімізге қажетті өсиет қалдырса «Сенде бір кірпіш дүниенің кетігін тап та бар қалан» -деп жастарды өнер-білім алуға шақырып, өмірде өз орныңды тауып, ортаңа, қоғамыңа пайдалы әрекет жасауға жол көрсеткен.

Ақын «Сегіз аяқ» өлеңінде сан есімдерді үйлесімді қолдана отырып тек жалғыз басының қамын емес, сол тұстағы бүкіл «алты Алаштың» бірлігі әлсіз екенін, ынтымағы құрып бара жатқанын меңзеп көрсетеді.

Атадан алтау,  
Анадан төртеу,  
Жалғыздық көрер жерім жоқ.  
Ағайын бек көп,  
Айтамын ептеп,  
Сөзімді ұғар елім жоқ.  
Моласындай бақсының  
Жалғыз қалдым – тап шыным

Олай болса, «алтау» сөзінің түп негізі – көпшілікті, ағайынды білдіреді. Осы тұста, Абайдың өзі де «Ағайын бек көп» деп жырлағанын еске салайық. Түсінікті тілмен айтқанда:

«Атадан алтау (ағайыным көп),  
Анадан төртеу (төрт құбылам тең),

Жалғыздық көрер жерім жоқ», – деп тұрғандай. Сөйтіп, «Ағайын көп болса да, ақырында жалғыз қалдым» деп қынжылады Абай.

Абай «Малға достың мұңы жоқ малдан басқа» өлеңінде үш-ақ нәрсе – адамның қасиеті: Ыстық қайрат, нұрлы ақыл, жылы жүрек, – деп нақтылай түседі. «Ыстық қайрат» – бұл үнемі ізденіс үстінде болу, тек қана алға ұмтылу, жасампаз болу. «Нұрлы ақыл» – елге сәуле түсіріп, ізгілікті іс істеу, алла берген ақылды тек



жақсылыққа жұмсау. Ал, «жылы жүрек» – иманды, иман жүзді болу, адамдарға құрметпен қарау, олардың мұң-мұқтажын, көңіл-күйін ұға білу. Міне, осы үш қасиет ізгілікті мақсатта пайдаланылған жағдайда ғана толымды адам деген мәртебеге ие болуға болады. Ақыл, қайрат, жүректі бірдей ұста, Сонда толық боласың елден бөлек, – дейді. Олай болса, Абай үшін дүниенің басты құндылығы – адам, жәй ғана адам емес, рухани тұрғыда кемелденген толымды адам.

Қорыта келгенде, Абай өз шығармаларының негізін адамгершілікке тірейді. Барлық өсиет ой толғауы адамгершілік тәрбие екенін танытады. Адамды қор қылатын ең залалды жаманшылықтарды санап, санамалап өтеді. Олар үш нәрсе: «надандық, еріншектік, залымдық» – десе, ал адамды биікке, адамшылыққа жетелейтін қасиеттерді де санамалап, жіктеп, оларды бес нәрсе: «талап, еңбек, терең – ой, қанағат, рахым» деп көрсеткен.

Абай шығармаларындағы сандарды қолданудың қызыметі:

- біріншіден, өз ойын жүйелеуде;
- екіншіден, өз пікірін түсіндіру мақсатында;
- үшіншіден, оқырманның ойды қабылдауын жеңілдетуде;
- төртіншіден, әр нәрсенің нақты ретін көрсету.

Заман талабына сай Абай шығармашылығы әр қырынан өсіп-өркендеп отыратын асыл мұра болып ұрпақтар санасында орын алары сөзсіз. Адамды сүйіп, адамды құрметтеуге үндеген кемеңгер ақын поэзиясының түпкі негізі – адамдыққа тәрбиелеу. Абай армандаған адам өнерлі, білімді, еңбекқор, адал, әділ, жылы жүректі, ыстық қайратты, ғылым жолына түскен іздемпаз болуы керек. Ал махаббат пен сүю, адамды сүю, Алланы сүю, әділетті сүю – Абай шығармаларының биік мұраты.

Пайдалынанған әдебиеттер тізімі:

1. Абай Құнанбайұлы Шығармаларының екі томдық толық жинағы. – Алматы: – 2005. – 2 т. – Б. 38.
2. Абай Мұрасы. Абайдың қара сөздері.// 8 Мамыр, 2009. – <https://abai.kz/post/6>
3. Мамырбекова Г. А. Абайтану пәнінің рухани-адамгершілікке тәрбиелеудегі маңызы. «The Qazaq Times». – 3 наурыз, 2020.
4. Ахметжанова Ф. Р., Дүсіпбаева Қ. С. «Қасиетті сандар қатысқан ескіліктері» ғылыми басылым. – Өскемен. – 2001. – Б. 41
5. Алдамұратова Т. А. «Математика». – Алматы. – 2001. – 120 б.

## Актуальные проблемы современности: искусство и арт-менеджмент

*Байжомартова Айдана*

*ст. III курса специальность «Арт-менеджмент», КазНУИ.*

*научный руководитель: к. э. н., профессор КазНУИ, Бабажанова Ж. А.*

Самой сложной проблемой, стоящей сегодня перед миром искусства, может быть конфликт между новой глобальной аудиторией людей с беглым зрением и традиционной элитой мира искусства. Время и мир не стоят на месте. А те, кто смотрит только в прошлое или будущее, наверняка упустят настоящее [1]. Если вы живете в мире искусства, значит, вы здесь по какой-то причине. Вы верите, что художники могут предложить миру уникальную перспективу; вы находите музеи как сокровищницы артефактов величайших человеческих усилий. Но все мы знаем, что мир искусства не предлагает равных условий для игры. Однако она может считать себя просвещенной, индустрия искусства имеет тенденцию воспроизводить те же проявления несправедливости, которые мы наблюдаем в любой другой сфере. Мы наблюдаем, как небольшая группа влиятельных людей, возглавляющих крупные музеи, галереи, аукционные дома и художественные издания, продолжают определять имена художников и их работы. В этой связи следует исключать тирании консенсуса. Искусство должно разрушать консенсус, а не вступать в сговор с ним. К сожалению, сегодняшние ценности возникают из консенсуса, а искусство до неузнаваемости переоценивается, по крайней мере, в денежном отношении. Необходимо отметить еще одну не менее сложную проблему - сила денег в мире искусства. Международный мир искусства сталкивается с теми же угрозами, что и все экономические системы, доминирующие на нашей планете; богатство сконцентрировано наверху, его продают немногие избранные, с не большим просачиванием вниз к источнику, художникам, создающим работы, писателям, кураторам и некоммерческим организациям, которые играют жизненно важную роль в экосистеме искусства. «Я думаю, что самая большая проблема для художников – уравновесить потребность рынка с отстраненностью от него. Прекращение государственного финансирования и властное существование крупных коммерческих галерей, от которых в наши дни полагаются даже музеи, исказили способность художников работать свободно. Нас все больше успокаивает коммерческое послушание. Опять должно быть множественность: другие пути, больше путаницы, меньше определенных маршрутов» [2]. Другая проблема – исчезновение действительно критического аппарата. За немногими примечательными исключениями, художественная критика редко бывает критичной, и, к сожалению, так было некоторое время. Также наблюдаем такие явления, когда художники, далекие от консенсуса критиков, перепрыгивают через всю систему галерей/музеев/публикаций, просто привлекая тысячи лайков в Instagram и легионы подписчиков на YouTube. Важно отметить, что с развитием профессионализации художественного предприятия также

наблюдается тревожная тенденция к тому, чтобы искусство становилось изолированным, сосредоточиваясь только на самом мире искусства, а не на огромных социальных, политических и экологических проблемах, с которыми мы сталкиваемся ежедневно.



*Рис. 1. Аукционные дома, представляющие коллекции картин художника [3].*

Структура арт-рынка и, в частности, баланс между дилерами и аукционными домами резко изменились за последние 25 лет; и он продолжает меняться каждый сезон, как и конкуренция между самой обширной сетью аукционных домов. Коммодификация современного искусства, вызванная аукционными домами, еще одна тема, вызывающая беспокойство. Примерно до 1985 года у современного искусства был очень низкий потенциал перепродажи. Если коллекционер купил последнюю работу живого художника, он не мог рассчитывать на возврат значительной части своих денег от ее перепродажи – как от новой машины. В мире искусства давно ведутся споры о том, должны ли художники получать гонорары, когда покупатели получают прибыль от перепродажи их работ. Еще в 1973 году Роберт Раушенберг толкнул Роберта Скалла после того, как магнат такси получил огромную прибыль, продав его работы на аукционе Sotheby's Parke-Bernet. Скалл заплатил всего 900 долларов за «Thaw» (1958) в конце 1950-х; он продал его за 85 000 долларов в 1973 году. «Я работал до отказа, чтобы вы получили эту прибыль», – сказал Раушенберг. Люди, жалующиеся на эту ситуацию, призывали к федеральному праву на роялти от перепродажи в США, по которому художники получали бы процент от выручки. (такие законы уже приняты в Калифорнии и в некоторых частях Европы.) Они говорят, что писатели и другие творческие люди получают гонорары, когда их работы хорошо продаются, так почему бы им не стать еще хуже для художников и их дилеров: если их работа имеет высокие оценки на аукционе, это может привести к плачевным результатам [4]. Сейчас многие покупатели покупают современное искусство в надежде, что они смогут быстро

заработать, «перевернув» его – при условии, что они «инвестировали» в правильного художника. Это большое изменение баланса и отношения арт-рынка. Одно из последствий быстрой текучести – огромное количество современного искусства, которое постоянно «выбрасывает» на арт-рынок. Вот почему теперь у нас есть артисты, которые ищут свое «чудо одного хита», сочиняя еще одну новую уловку, чтобы удовлетворить ненасытный аппетит публики.

Еще один важный вопрос – скорость. Скорость определяет современный мир искусства – скорость путешествий, электронных коммуникаций, человеческих контактов и профессиональных сделок, передачи огромных объемов информации и богатства, разрастающихся арт-ярмарок и биеннале как торговых площадок, которые нельзя не посетить. Чем выше скорость, тем меньше времени остается на тщательные размышления, значимые обмены мнениями, медленные исследования и подлинное удовольствие от искусства. Скорость сжимает мир и вносит свой вклад в культуру знаменитостей, поскольку кураторы реактивного снаряжения путешествуют по всему миру, контролируя одни и те же места в поисках следующей звезды мирового искусства [5]. Это также сильно влияет на творчество. Мы погружаемся в состояние вечного движения, вечно перемещаясь от открытия новейшего музея к следующей биеннале, которую обязательно нужно посетить. К примеру, те же социальные сети, которые показывают произведения искусства в быстрой перематке и клиповом варианте, чтобы вызывает популярность у молодежи. И это объясняется небольшой продолжительностью концентрации внимания у современного поколения, ведь в таком формате им намного проще «проглатывать» информацию [6]. Такое яркое развитие – это здорово, но ускоренный темп оказывает огромное давление на художников, чтобы они постоянно находились в состоянии творческой деятельности. Однако настоящим художникам нужно время и пространство для полноценного развития, а неистовая атмосфера соблазняет слишком многих художников к перепроизводству, что сопряжено с долгосрочными рисками для качества их работы и продолжительности их карьеры. Чем выше скорость, тем меньше остается времени для тщательных и глубоких размышлений, значимых обменов мнениями, медленных исследований и подлинного удовольствия от искусства.

Арт-рынок – сложное и многогранное социокультурное явление, оказывающее существенное влияние на художественную жизнь современного общества. В итоге мы обнаруживаем, что объективно сейчас всё – музейные институции, выставки, галереи, аукционные дома, биеннале, фестивали – ориентировано исключительно на современное искусство. Художник же, который потратил немало времени на изучение живописи старых мастеров, на овладение композицией, мастерством рисунка, работе с цветом и т.д., работающий в жанре портрета, пейзажа, натюрморта, бытового жанра и др., оказывается на обочине арт-рынка. Его картины крайне неохотно берут галереи, от них отмахиваются музеи;

аукционные дома, и арт-дилеры проявляют интерес к художнику, если он уже скончался [7].

Таким образом, успешно оперировать на арт-рынке современного искусства без понимания сути маркетинговых процессов и алгоритмов управления ими – невозможно без участия таких специалистов, как арт-менеджеры. Арт-рынок актуализирует проблемы искусства и арт-менеджмента в условиях современной глобализации общества.

Список использованной литературы:

1. <https://www.goodreads.com>.
2. <https://www.theguardian.com/artanddesign/tacita-dean>
3. <https://www.designboom.com/art/banksy-i-cant-believe-you-morons-actually-buy-this-sht-record-09-25-2020/>
4. Gary Willis. The Key Issues Concerning Contemporary Art, 2011
5. Patricia H. Werhane. Philosophical Issues in Art
6. <https://expert.ru/2020/06/5/tik-tok-sotsialnaya-set-ili-informatsionnoe-oruzhie/>
7. <https://artsandculture.google.com/project/contemporary-art-why>

## Теоретические аспекты культурной идентичности и ее влияние на искусство

*Идирисова Айым*

ст. III курса специальности «Арт-менеджмент», КазНУИ  
научный руководитель: *Бабажанова Ж.А.* к. э. н., профессор КазНУИ

В современном обществе, где процесс глобализации продолжает углубляться, непрерывные взаимоотношения между людьми из разных культурных слоев заставляют нас задуматься о понятие культурной идентичности. Культурная идентичность является краеугольным камнем личной и национальной идентичности. В последние годы она стала важной междисциплинарной областью и одной из тем, представляющих интерес для психологов. С точки зрения психологии исследования культурной идентичности в основном связаны с психологией развития, социальной психологией и кросс-культурной психологией.

Искусство воздействует на общество, способствуя развитию видения мира и влияя на культурные аспекты социальной жизни общества различными способами. В этой статье мы рассмотрим, что такое культурная идентичность и какое влияние она имеет на искусство. Культурная идентичность – это чувство принадлежности человека к определенной культуре, формирующее его отношение к себе и к миру в целом. Каждый человек нуждается в определенной поддержке своей жизни, которую он может найти только в общности других людей, определяющей существование культурной идентичности [1]. Осознание человеком собственной принадлежности к общности, позволяющее ему осознать свое место в социокультурном пространстве и свободно ориентироваться в окружающем мире, связано с понятием культурной идентичности. Сущность культурной идентичности заключается в том, что человек сознательно принимает соответствующие культурные нормы и образцы поведения, ценностные ориентации, язык. Культурная идентичность оказывает решающее влияние на процесс межкультурной коммуникации. Итак, те устои культуры которые мы перенимаем у общества в котором находимся, формируют существенную долю нашей идентичности как индивида. Но в эпоху глобализации, у каждого из нас есть возможность выбора культурной принадлежности независимо от географических/национальных принадлежностей [2]. Исследования в области психологии развития подчеркивают, что конструирование и формирование индивидуальной культурной идентичности-это сложный процесс изменений который человек проходит на протяжении всей своей жизни. То есть становление и формирование человека как личности невозможно без формирования его индивидуальной культурной идентичности [3]. Сохранение культурной идентичности очень важно в связи с необходимостью защиты чувства единства и принадлежности среди людей принадлежащих к той или иной культурной группе. Культурное наследие включает в себя множество вещей, таких как поэзия, традиции, музыка, ритуалы и язык, переданные нынешнему поколению предками.

Защита культурной самобытности является основой сохранения культурного наследия. Культурное наследие-это наше право, которое должно быть защищено законами страны. Только благодаря сохранению культурного наследия новое поколение сможет понять и жить в соответствии с теми стандартами, которые воспринимали наши предки,это поможет им идентифицировать себя,и черпать силу и вдохновения от родины и культуры в которой он родился. «Когда человек взвесил солнце на весах, измерил шаги Луны и наметил семь небес, он все еще остается самим собой. Кто может рассчитать орбиту собственной души?» Оскар Уайльд - Де Профундис: Баллада о Редингской тюрьме 2 (1905) [4].

Мы часто слышим слова «культура» и «искусство», но иногда не до конца понимаем, что означают эти слова, насколько глубокий смысл они имеют. И наконец как они взаимосвязаны? Древние греки ассоциировали культуру с хорошим воспитанием, образованием, любовью к земле. Они выделяли такие виды культуры как:

Физическая культура – это компонент общей культуры, призванный совершенствовать человека, развивать его физические навыки. Физическая культура сформировалась на ранних этапах развития общества, ее совершенствование продолжается и по сей день.Физическое воспитание означает не только заботу о здоровье, но и степень значимости человека как социального существа,способность его преодолевать соблазны и совершенствоваться.

Духовная культура – это совокупность знаний о религии, творчестве и морали. Духовная культура формируется благодаря представлениям человека об окружающем мире и о самом себе как части этого мира.

Художественная культура – это совокупность художественных ценностей, имеющих эстетическую ценность. Искусство, как воплощение художественной культуры, воздействует на чувства и эмоции человека.

Народная культура, формируется на основе предпочтений многочисленных людей в том или ином обществе. Искусство влияет на общество, развивая мнения, наполняя их чувствами и раскрывая переживания в реальном мире. Живопись, музыка, поэзия и различные артикуляции обычно рассматриваются как хранилище общей памяти и наследия народа,ведь они отражают проблемы,чувства и саму жизнь общества в определенный отрезок времени. Искусство – очень важный аспект общества. История ясно нам показывает, что искусство-это нечто большее, чем то, что познается чувствами, оно также является отражением того, насколько красочна культура. Один из примеров культуры имеющее глобальное влияние на современное искусство, который, несомненно, должен быть назван, - это греческая культура. Именно она создала очень яркое определение того, что такое искусство. Греческое искусство, как известно, имеет в основном пять форм. Эти формы включают живопись, ювелирное дело, скульптуру, архитектуру и керамику. Например, греческая панельная живопись была названа наиболее уважаемым видом искусства такими авторами, как Плиний и Павсаний. Панельные картины –

это индивидуально созданные передвижные картины на деревянных досках. Техники, которые использовались в этом виде искусства, включают энкаустическую живопись и темпера. Эти виды картин обычно изображают фигурные сцены, такие как портреты и натюрморты. Настенная живопись – это также форма живописи, которая была создана греками. Традиция этого искусства восходит к минойской и Микенской эпохам. Некоторые известные примеры настенных росписей – «Гробница Персефоны», которую находят в Вергине, Македония, и «Благодать Филиппа». Полихромия или использование различных цветов также были продуктом творческого типа мышления греков. Он был использован для улучшения визуальных характеристик греческих зданий и скульптур [5]. Благодаря данному примеру, мы можем удостовериться в том что культура имеют колоссальное влияние на искусство. Ведь искусство является плодом культурных ценностей и достижений общества. Окружение, общество и среда роста конечно, влияют на эстетику, предпочтения и видения артиста, это также будет отражаться и влиять на его творческую карьеру и жизнь в целом. Все произведения искусства в той или иной степени являются продуктом культуры к которой принадлежит творец и они в какой-то степени отражают господствующие представления и убеждения определенной культуры. Однако величайшие произведения искусства способны превзойти время, в которое они были созданы, и окружение в котором они находятся. Художники изображают свою индивидуальность через автопортреты или с помощью символизма в своих работах, связанных с родословной или их родной культурой. Возможно, это делается для того, чтобы попытаться понять, как они вместе со своим бэкграундом вписываются в современную культуру. На протяжении веков многие художники использовали искусство как средство изучения вопросов об идентичности. Несмотря на то, что наше этническое наследие информирует нас о том, кто мы есть, каких устоев мы должны придерживаться, идентичность остается понятием текучим, нежели фиксированным. Наш личный опыт, социально-политические реалии нашего времени могут изменить то, как мы видим себя. Как индивиды, так и члены общества, мы постоянно пересматриваем свое место в мире, где бы мы ни жили.

Таким образом, объединения не смотря на национальные, политические, культурные, расовые или классовые границы позволяют продвигать общие интересы, и способствовать развитию нового мира. Также существующие гендерные, расовые границы являются динамичной тенденцией. Для творческих людей, важным аспектом, является поиск культурной идентичности, который помогает сформировать основу современного искусства.

#### Список использованной литературы:

1. Albert I., & Trommsdorff, G. (2014). The role of culture in social development over the life span: An interpersonal relations approach. *Online Readings in Psychology and Culture*, 6 (2).
2. Arnett J. J. (2002). The psychology of globalization. *American Psychologist*, 57(10), 774.



3. Arends-Tóth, J., & van de Vijver, F. J. R. (2006). Assessment of psychological acculturation. In D. L. Sam & J. W. Berry (Eds.), *The Cambridge handbook of acculturation psychology* (c. 142–160). Cambridge University Press.
4. Bauman, Z. (2001). Identity in the globalizing world. *Social Anthropology*, 9, 121–129.
5. [http://antique.totalarch.com/art\\_history\\_greece](http://antique.totalarch.com/art_history_greece).

## Содержание

1. Мукашбекова Мадина. Второй авангард в музыке композиторов Казахстана с философской точки зрения.....	4-7 стр.
2. Кутиева Асем. Балетное искусство Казахстана: вопросы становления театра «Астана Балет».....	8-11 стр.
3. Дукетбаева Гульшат. Сонатная форма в хоровой музыке. На примере хора «Развалину башни, жилище орла...» С. И. Танеева.....	12-16 стр.
4. Рахимжанова Лейла. Психология музыкального мышления: цветной слух Микалюса Чюрлениса.....	17-20 стр.
5. Сулейменова Махаббат. Заманауи музыка сабағын ұйымдастыру ерекшеліктері.....	22-25 стр.
6. Өмірзақ Қымбат. Анализ современных тенденций информатизации в музыкальном образовании .....	26-30 стр.
7. Ермеков Данияр. Электронный клавишный синтезатор как инструмент использования информационной образовательной среды в профессиональной деятельности педагога-музыканта.....	31-36 стр.
8. Қорғанбекова Әйгерім. Использование инновационных методов в художественном образовании: социальные сети.....	37-42 стр.
9. Ерназарова Алеся. Сущность проектной деятельности школьников в системе музыкального образования.....	43-48 стр.
10. Рахимбаева Шугыла. Особенности дидактических игр в музыкальном развитии школьников в общеобразовательной школе.....	49- 54 стр.
11. Егеубаева Еңлік. Серік Апрымовтың «Аңшы» фильміндегі табиғат және адам үндестігі.....	55- 60 стр.
12. Жаркенова Жұлдыз. Трансформация темы и способов изображения послевоенной жизни народа в казахском игровом кино.....	61- 66 стр.
13. Нұрланова Құндыз. Қазақ киносындағы тарихи-биографиялық жанр..	67 -70 стр.
14. Жумабаева Айдана. Кинойога: транзактный анализ «Принца Зуко» из анимационного сериала «Аватар: Легенда об Аанге» .....	71- 74 стр.
15. Айнара Нурахметова. Декорационное искусство Казахстана как средство выразительности театрального искусства .....	75-79 стр.
16. Қамзабек Әсма. Қазақтың ұлттық ою-өрнектерінің семантикасы... ..	80-84 стр.
17. Жексембаева Айдана. Семантика ювелирных украшений. Параллель с современностью.....	85-90 стр.
18. Аманбаева Сания. Зергерлік істе металлды өңдеу технологияларының түрлері	
19. Нысанбаев Рауан. Ерлерге арналған «кәжуал» стилиндегі маусымдық күртешелер топтамасы.....	91-95 стр.
20. Пугоева Бэла. Лапидарно о дениме. Феномен джинсов в СССР. ....	96- 98 стр.
21. Нуртазина Алина. Научная и творческая деятельность известного казахстанского художника Калиоллы Ахметжана.....	99- 104 стр.

22. <i>Кунгей Б. Ағаш өңдеу өнері: «TOMIRIS» атты авторлық панно...</i>	105- 107 стр.
23. <i>Фазилова Гульназ. Выдающиеся заслуги Гульфайруз Исмаиловой в развитие изобразительного и театрального искусства Казахстана.....</i>	108-112 стр.
24. <i>Тезекбаева Гулайым. Қол өнер – мол өнер.....</i>	113-119 стр.
25. <i>Мушелтай Назира. Минимализм в одежде.....</i>	120 - 124 стр.
26. <i>Рахметуллаева Илан. Образы артистов на сцене: высокая мода и нарратив в дизайне.....</i>	125-129 стр.
27. <i>Жумагулова Фариза.Қарым-қатынас технологиялық процестің негізі ретінде.....</i>	130-133 стр.
28. <i>Есполова Айжан. Қазақтың зергерлік бұйымдарының таңбал ерекшелігі және брендтік сипаты.....</i>	134-138 стр.
29. <i>Тлеукенова Айсулу. Мәдени жүйедегі адамгершілік.....</i>	139-142 стр.
30. <i>Теміржанов Ердаулет.Арт-жобаларын ұйымдастыру ерекшеліктері: Шарын шатқалдары мысалында.....</i>	143-147 стр.
31. <i>Қыдырмоллаева Эльмира. Абай шығармаларындағы сан есімдердің қолданылуы.....</i>	148-153 стр.
32. <i>Байжомартова Айдана. Актуальные проблемы современности: искусство и арт-менеджмент.....</i>	154-157 стр.
33. <i>Идирисова Айым. Теоретические аспекты культурной идентичности и ее влияние на искусство.....</i>	158-161 стр.