

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН**

КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФАКУЛЬТЕТ

**РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
КАЗАХСТАНА**

**Материалы
Республиканской научно-практической конференции,
посвященной Всемирному дню театра и
25 - летию Независимости Казахстана
(8 апреля 2016 года, Астана)**

Астана, 2016

УДК 7:001.8 (045) (574)
ББК 85 (5Каз)
Р 17

Республиканская научно-практическая конференция
«Развитие современного искусства Казахстана»,
посвященная Всемирному дню театра и 25 - летию Независимости
Казахстана

Главный редактор:

Солтанбаева Гульнар Шаймерденовна, кандидат технических наук,
профессор кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ

Р 17 Развитие современного искусства Казахстана: Сборник материалов
Республиканской научно-практической конференции, посвященной
Всемирному дню театра и 25 - летию Независимости Казахстана (8 апреля 2016
года, Астана). – Астана, КазНУИ, 2016. – 213 с.

ISBN 978-601-7458-26-3

В сборнике представлены статьи, отражающие современное состояние
искусства, развитие сценографии, применение инновационных технологий в
области визуальных искусств, таких как кино, театр, эстрада, в Казахстане.

УДК 7:001.8 (045) (574)
ББК 85 (5Каз)

ISBN 978-601-7458-26-3

© Казахский национальный
университет искусств, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ	7
СЦЕНОГРАФ ДАВИД БОРОВСКИЙ - МАСТЕР ДЕЙСТВЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ <i>Максутов Канат Муратович</i>	7
СВЕТОВАЯ ПАРТИТУРА И ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ СЦЕНЫ <i>Балтаев Серикжан Балтаевич</i>	14
СОВРЕМЕННЫЕ МАСТЕРА ГОБЕЛЕНА КАЗАХСТАНА <i>Юсупова Ардак Кенесовна</i>	18
AFGHANISTAN'S THEATRE IN MODERN CONDITIONS <i>Sayed Nazar Mohammadi (Afghanistan)</i>	25
РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЛИТВЫ <i>Баемирова Айгерим</i>	30
ЛИТВАДАГЫ КИИМ ДИЗАЙН БІЛІМ <i>Ескожсина Лаура, Кусмолдаева Меруерт</i>	34
СЕКЦИЯ 1	37
РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ	
ГЕНЕЗИС И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КАЗАХСКОЙ СЦЕНОГРАФИИ <i>Каржаубаева Сангуль Камаловна</i>	37
СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ В КАЗАХСТАНЕ <i>Омарова Жанна Нурхалыковна</i>	42
САХНАЛЫҚ КӨРІНІСТІ КӨРКЕМ-ГРАФИКАЛЫҚ ҚҰРАЛМЕН АШУ <i>Байбосын Мұхтар Қайратұлы</i>	44
МАСКА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ <i>Омарова Азина</i>	50
ГРИМ ӨНЕРІНІҢ ШЕБЕРЛЕРІ <i>Мухатаева Ақерке</i>	54

ТЕАТР И Я <i>Ахмедина Алия</i>	59
СЕКЦИЯ 2 ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО – ПУТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ	63
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ БИ АНСАМБЛДЕРІНІҢ ҚАЛЫПТАСТЫРУДАҒЫ БАЛЕТМЕЙСТЕР ДӘУРЕН ТАСТАНБЕКОВИЧ ӘБІРОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҮЛЕСІ <i>Мустапаева Талишын</i>	63
AFRICAN RITUAL MASKS <i>Amantayeva Aigerim Dulatovna</i>	66
МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР: ПРОБЛЕМЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ <i>Сырымбаева Айша Аманбаевна</i>	70
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР КАК ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В КОНЦЕРТЕ №2 ДЛЯ ТРОМБОНА С ОРКЕСТРОМ «ДОН КИХОТ» ЯНА САНДСТРЁМА <i>Булатов Фархад Булатович</i>	74
К ВОПРОСУ ИСТОРИИ КАЗАХСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ОБРАБОТКИ <i>Толепберген Гульдана Болаткызы</i>	79
ТЕОРИЯ ВДОХНОВЕНИЯ <i>Кахарманова Индира</i>	83
СЕКЦИЯ 3 СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ВИЗУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	87
ПРИНЦИП ГЕНЕРАТИВНОГО МЕТОДА В СОВРЕМЕННОМ ВИЗУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ <i>Бежина Инна Дмитриевна</i>	87
ЭВОЛЮЦИЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РЕКЛАМНОГО ПЛАКАТА И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ В ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ <i>Мукашева Анель Салимгереевна</i>	91

КВАЛИФИКАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ <i>Асылханов Е.С., Енсебаев Т.М., Калихин А.Т.</i>	98
СИНТЕЗ СВЕТА И МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.СКРЯБИНА <i>Тулегенова Зере Эрнстовна</i>	102
ВИДЕОКЛИП КАЗАХСТАНА: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИДЕОРЯДА В АСПЕКТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ <i>Кузбакова Гульнара Жанабергеновна, Рамазанова Нарина Армановна</i>	108
ВЛИЯНИЕ КИНОИСКУССТВА НА ВКУСЫ ПОТРЕБИТЕЛЕЙ МОДНОЙ ИНДУСТРИИ <i>Есболатова Айнур</i>	119
СЕКЦИЯ 4 ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА	122
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ НЕГІЗІНДЕ ӨСКЕЛЕҢ ҰРПАҚТЫ РУХАНИ ҚҰНДЫЛЫҚТАРҒА ТӘРБИЕЛЕУДІҢ КӨКЕЙКЕСТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ <i>Ижанов Байқоңыр</i>	122
ТАБИҒАТ КӨРІСІН БЕЙНЕЛЕУДЕГІ АТАҚТЫ СУРЕТШІЛЕРДІҢ СУРЕТ САЛУ ТЕХНИКАСЫ ЖӘНЕ ТЕХНОЛОГИЯЛЫҚ ӘРЕКЕТІНЕ САЛЫСТЫРМАЛЫ ТАЛДАУ ЖАСАУ ЖӘНЕ ОНЫҢ СТУДЕНТТЕРГЕ ТИІМДІЛІГІ <i>Примбаев Ш.И., Назымжанова Қ.М.</i>	126
ПЛЕНЭРЛІК ПРАКТИКА БАРЫСЫНДА ТАБИҒАТ КӨРІСІН БЕЙНЕЛЕУДІҢ ТЕОРИЯЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ <i>Түсіпбекова Шолпан Мұқаметқанқызы</i>	133
ТРАДИЦИОННЫЕ ВИДЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ЯПОНИИ <i>Мухтарова Гайни Сейсеновна</i>	139
АМАН МҰҚАНОВ ПЕН ҚАЗАҚСТАН СУРЕТШІСІ ӘБІЛХАН ҚАСТЕЕВ ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ ДАЛА ТАҚЫРЫБЫНЫҢ МАЗМҰНДЫҚ ҮНДЕСТІГІ <i>Ысқақбек Серікжан</i>	145

ОРНАМЕНТ: КУЛЬТУРНЫЙ КОД – САКРАЛЬНЫЙ СИМВОЛ <i>Абжанова Алмагуль</i>	149
СУБКУЛЬТУРЫ ЯПОНИИ <i>Мухаметкалиева Динара</i>	155
СЕКЦИЯ 5 СОВРЕМЕННОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН	162
РАЗРАБОТКА АССОРТИМЕНТА ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЫ С ФРАГМЕНТАМИ ТЕХНИКИ ВЫПОЛНЕНИЯ ТКАЧЕСТВА «ГОБЕЛЕН» <i>Джанахметов Орынбасар Каирович</i>	162
ЭВОЛЮЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО МАТЕРИАЛА КАЗАХОВ – ВОЙЛОКА <i>Усенова Жаухар Сальтаевна, Бахретдинова Гульнара Косыбековна</i>	166
ВЫБОР ТКАНИ ДЛЯ ОДЕЖДЫ <i>Сырбаева Алма Абильмажиновна</i>	171
ПОЭТИКА НАЦИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ГОБЕЛЕНАХ БАТИМЫ ЗАУРБЕКОВОЙ <i>Муқанов М.Ф., Сулейменов М.Ш., Досжанов Б.Т.</i>	179
ӘУЕ ЖАЙЫНДАҒЫ ҚЫЗМЕТКЕРЛЕРДІҢ КОСТЮМІ <i>Кусмолдаева Меруерт</i>	186
КОНСТРУКТИВИЗМ В ОДЕЖДЕ <i>Сейдахмет Нургуль</i>	192
СТИЛЬ УНИСЕКС <i>Абдыгасенова Анар</i>	196
ТАШКЕНТ АҒАШ ОҮ МЕКТЕБІ <i>Нишанбаев Әлібек</i>	200
НУНОВОЙЛОК <i>Хайролла Рауан</i>	205
КОНКУРС МАСКАРАДНЫХ КОСТЮМОВ	211

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

СЦЕНОГРАФ ДАВИД БОРОВСКИЙ - МАСТЕР ДЕЙСТВЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ

*Максатов Канат Муратович,
главный художник ГАРДТ имени М.Горького,
обладатель звания «Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері»*

Сегодня я предлагаю вам рассмотреть период развития советского театрального искусства второй половины XX века. Рассмотреть одну из её важнейших составляющих, один из её мощнейших языков воздействия — сценографию. Процессы, происходившие в этот период в развитии сценографии, были определяющими на десятилетия для всего театрального искусства. Таким мастерам как: Эдуард Кочергин, Март Китаев, Сергей Бархин, Даниил Лидер, суждено было утвердить новое понимание роли и значения визуального искусства в театре. И конечно же, что имя Давида Боровского стоит в авангарде в этом ряду мастеров сценографии.

В творчестве Давида Боровского наиболее содержательно получили претворение принципы «действенной сценографии». Здесь мы должны понимать, что в театральном мире того времени, доминировало декорационное искусство, главным принципом которого было оформление спектакля.

Для наглядного примера я зачитаю отрывок из статьи 1975-го года «Я — за антидекорацию», автором которой является великий театральный режиссер Юрий Петрович Любимов: «Моя нелюбовь к определенному рода декорациям зародилась давно. В годы, когда я ещё был актером. Очень противно сидеть на сцене под пыльным кустом и делать вид, что вокруг тебя трава, лес. Ведь как бы ни был одарен художник, изображающий лес, настоящий лес все равно лучше, и живая трава лучше, и дом натуральный убедительнее. Моя ненависть к бутафории, к тупому иллюстрированию места действия, стало быть имеет давние корни, вытекает непосредственно из опыта актерской профессии. В самом деле, что для нас важнее в театре — человек, гуляющий в лесу, или лес, в котором гуляет человек? На этот вопрос Адольф Аппия предлагал ответить каждому режиссеру и художнику еще в начале нашего века. Этот вопрос задаём мы себе и сегодня...» [1].

Я не случайно привел в пример слова Юрия Любимова, режиссера с которым Давид Боровский поставил свои самые знаковые спектакли, оказавшие сильное влияние на театральное искусство. И если рассматривать такое явление как «Боровский», надо понимать, что стечение многих обстоятельств способствовало его появлению как новатору сценографического искусства.

Во-первых, само время происходящего — период зарождения и рассвета поколения «шестидесятников», сформированное «оттепелью». Это и

Вознесенский, и Окуджава, и Ахмадулина, и Евтушенко, и Ефремов, и конечно Любимов.

Во-вторых, театр на Таганке, где царил дух вольности, художественной дерзости и озорства.

В-третьих, сама встреча Любимова и Боровского предопределила создание одного из самых знаковых союзов «режиссер — художник».



Рисунок 1. Ю.Любимов (слева) и Д.Боровский (справа) на репетиции

Тандем «Любимов — Боровский» является поистине культовым. По моему мнению, если брачный союз заключается на небесах, то союз «режиссер — художник» требует также не меньшего вмешательства высших сил. Ведь, в таком союзе, где начинается работа художника и где она заканчивается определить достаточно сложно. Что именно предложил режиссер, а что художник? В таком союзе, всегда возникает определённая «химия».

Давайте рассмотрим пример с самым культовым «образом» в спектакле «Гамлет» театра на Таганке, с участием Владимира Высоцкого в главной роли. Знаменитый сотканый «ЗАНАВЕС» Боровского ошеломил всю театральную общественность. Нет, Боровский не первый кто вынес на сцену «фактуру» грубого, вязанного полотна. Но он определенно один из первых, кто так оправданно и полноценно, казалось бы, бытовую, заурядную вещь, наполнил поэтическим смыслом, сделал его главным действующим лицом спектакля, «вершителем судеб» шекспировских героев.

Вот какой случай вспоминает актер театра Вениамин Смехов: «Идет репетиция спектакля, незабываемая картина: Боровский подсаживается на корточках к режиссёрскому столику в зрительном зале, где сидит Любимов, нашёптывает что-то, Юрий Петрович включает настольную лампочку и сурово призывает актеров: «Вы вяло ходите, вы рядом с «ЗАНАВЕСОМ» менее живые,

чем он! Берите его себе в партнёры, и действуйте более смело, размашисто, ходите в его ритме, а то получится, что актёры в «Гамлете» - приложение к этому мощному типу». То есть к ЗАНАВЕСУ» [2].

Фактурный «ЗАНАВЕС» Боровского — это мощнейший образ тлена, распада, праха - «Прогнило что — то в датском королевстве». В самом начале, когда эта громада цвета земли, выдвигалась из правого портала и медленно двинулась к центру сцены, сметая всех на своём пути, это было одним из сильнейших потрясений спектакля.



Рисунок 2. Сцена из «Гамлета» сценографии Д.Боровского

Вот как описывала это известный театральный критик Римма Кречетова: «Этот ЗАНАВЕС стал театральной легендой. Трудно передать в словах состояние крайнего ужаса, изумления, непонимания, когда «ЭТО» вдруг двинулось из-за кулис: тень не тень, призрак не призрак. Гигантское зловещее НЕЧТО, в котором овеществилось великое НИЧТО...

Это был шок. Удар не только по зрению, чувствам. Но по чему-то подсознательному, менее ясному. Будто мы встретились с губительным, нездешним, проявившимся вдруг, чтобы знакомый мир сделался неузнаваемым, по новому населенным и чрезвычайно опасным.

Этот ЗАНАВЕС, с его вязанной, одновременно шерстяно-звериной и открываемой светом паучьей структурой, был непредсказуем, свободен, страшен в этой чрезмерной, не данной ему по природе свободе.

И еще, он был поразительно красив, вкратчиво пластичен».

Но гениальность Боровского, заключается не только в том, что он нашел символ времени, рока в образе этого мрачного ЗАНАВЕСА. Сам Занавес являлся вещью в высшей степени функциональной. Перемещаясь в разном

ритме, в разном направлении, вдоль и поперёк, стремительно и замедленно, занавес активно участвовал в действии. Разделял сценическое пространство, давая возможность режиссеру использовать прием параллельного действия (например, во время монолога «быть или не быть...»). Занавес создавал ощущение коридоров эльсинорского замка.

В другой ситуации в вязанную плоскость закутывались Офелия и Гамлет. Для Гамлета занавес становился воплощением враждебной силы. За ним прятались всевозможные соглядатаи клавдиевского королевства. В зависимости от освещения, ЗАНАВЕС становился то стеной, то паутиной, то какой - то причудливой гравюрой.

И здесь творческий тандем «режиссер — художник» сработал безупречно. Не было бы знаменитого ЗАНАВЕСА, не предложи Боровский этот образ и эти условия игры, как и не было бы ЗАНАВЕСА, не обыграй функционально его в спектакле Любимов. И здесь работа художника нашла плавное продолжение в работе режиссера.

Очень интересно обратиться к воспоминаниям самого Боровского, когда он рассказывает, как пришла сама идея тканного фактурного ЗАНАВЕСА.

Боровский вспоминает: «Когда мы работали над спектаклем «Час пик», Юрий Петрович стал часто говорить о «Гамлете». Я отказался сразу. Но тема «Гамлета» всё время возникала и возникала. Ему представлялось какое - то чёрное крыло, которое все сметает. С одной стороны - чёрное, с другой - золотое... Меня это не привлекало. Я ему рассказал о чёрном и золотом Крэга, но вообще - то старался избегать разговоров о «Гамлете», так как не собирался им заниматься. Затем началась работа над повестью Бориса Васильева «А зори здесь тихие...». К теме прошедшей войны я всегда был равнодушен. На нее выпало моё детство, и это стало неразрывным. Я искал фактуру к этому спектаклю. Было несколько вариантов, один из которых - военная маскировочная сетка. Но выставить маскировочную сетку в чистом виде не хотелось.

В это время Марина, моя жена, была увлечена вязанием. В шестидесятые все любили носить свитера, а покупать их негде. Вот и вязали. Потрясающую шерсть мы привезли из Паланги. Некрашенная. Цвета земли. Я попросил Марину связать мне кусок для макета. Маскировочная сетка — это как-то прямо. А вязанная из шерсти масса цвета земли... Художественней, пожалуй. Я и сейчас помню это мгновение, и как мысль о «Гамлете» дернула меня. Как электричеством.

Сразу позвонил Любимову. Ничего не стал объяснять, только сказал: «Юрий Петрович, если вы ни с кем из художников не делаете «Гамлета», я согласен и готов привезти макет через две недели».

Я начал работать, был как в угаре, быстро так стало получаться. Вся динамика. Движение. Пространство. Ритмы декора... Это вообще лучшие минуты, редкие минуты, когда «механизм» будто оживает и каждый день приносит неожиданное» [3].



Рисунок 3. Вязанный ЗАНАВЕС Д.Боровского

Интересно отметить, что над самим занавесом работали поклонники театра на Таганке. Ночью они плели, а утром им давали билеты на вечерние спектакли. Поэтому занавес сплели быстро и практически бесплатно.

Как мы знаем, работа над «Гамлетом» совпала по времени с постановкой над спектаклем «А зори здесь тихие...» Бориса Васильева, и вышли эти два спектакля в один год. Тем более интересно проанализировать творческий процесс над «Зорями...». В этих двух постановках, со всей беспощадной открытостью проявилось главное в сценографических подходах Боровского:

Неразрывная связь смысла;

Эстетика;

Функциональность (многофункциональность).

Как позже вспоминал сам Боровский, идея сценографии к спектаклю «Зори...», возникла из понимания того, что действующим героям необходимо было откуда-то появляться. Ну не могут же они банально выйти просто из-за кулис. Тем более что, для себя Боровский определил эту ситуацию в пьесе, как игру кошки — мышки. Одни ловят, другие прячутся.

Отсюда возникло пространственное решение, разнопланово развешенных вертикалей в виде дощатых бортов от кузова грузовика. Те самые бортовые полуторки. Ёмкая и лаконичная метафора войны. Вначале мы видим этот кузов грузовика в собранном состоянии, такой обыденный, даже бытовой, который привозит взвод девушек - зенитчиц. На борту кузова даже есть госномер, отбитый трафаретом «ИХ 16 - 06». В этих цифрах, Боровский, практически в упор, но вместе с тем достаточно тонко обозначил стержень сюжета. Образ этого кузова поражал своей предельной простотой, выразительностью, сочетанием натуральности и театральной символики.

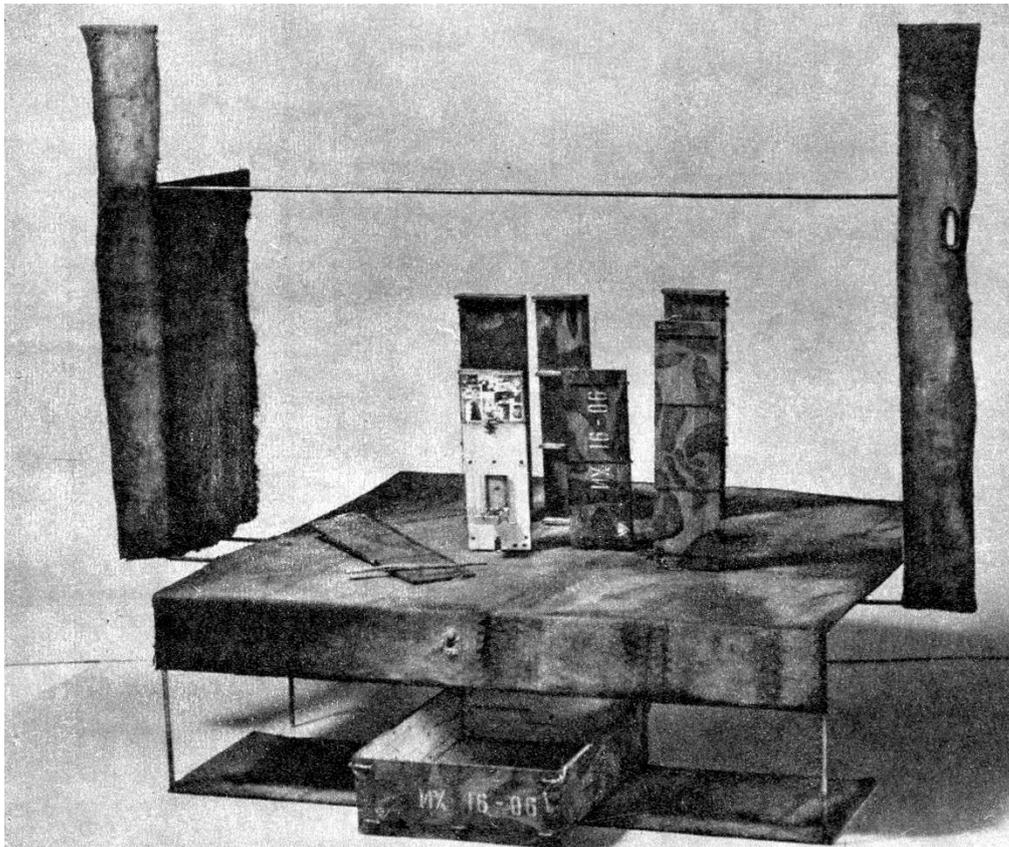


Рисунок 4. Макет сцены спектакля «А зори здесь тихие...» в исполнении сценографа Д.Боровского

Но вот разворачивается действие, и этот кузов разбирается на отдельные элементы, и эти доски уже стволы деревьев, за которыми можно укрыться, эти доски трансформируются в походную баню, в военный блиндаж.



Рисунок 5. Сцена бани из спектакля «А зори здесь тихие...»

Они же — болото, топь, они же — последний земной приют — гробовая доска. Эти же доски - «полуторки», подвешенные вертикально к колосникам сцены, станут в последней картине спектакля таинственными деревьями полутёмного леса и закружатся, как живые, с девочками в их посмертном вальсе.

Римма Кречетова позднее писала: «...Боровский придумывал то, что, казалось бы, человек придумать просто не может. Трудно определить источник его фантазий, угадать способ вхождения в материал. Понять, как вообще возможно вступать в такие отношения с вещами, заставляя их раскрывать свои вроде бы несуществующие свойства. Как сценическая игра предметов, вещей, конструкций может быть такой уникально-единственной, самостоятельно-дерзкой, оставаясь внимательным и послушным партнёром автору, тексту, произносимому слову? Художник наслаждался своей свободой и своим колдовским могуществом.» [4,5].

Здесь я так же хочу обратить внимание на творческий тандем «Любимов — Боровский». Любимов всегда мог по-хозяйски прибрать к рукам то, что мог предложить Боровский. Это и оригинальность собственного мышления, и глубина проникновения в чужой литературный материал, лаконизм, и инженерное остроумие. Потребность в неожиданности и новизне.

Ещё при жизни Боровского называли «Гением предметного мира», у которого любая вещь на сцене приравнивается к актёру. Она играет, перевоплощается, сохраняя свои изначальные качества, оставаясь узнаваемой.

Метафоры Боровского сильно отличаются от откровенно декларативных подмен, которые уже в начале спектакля громогласно, как на плакате, говорят: «я — метафора и означаю то-то и то-то». Метафорическое мышление Боровского лишено однозначности, и оно не статично. У него «то-то и то-то» раскрывается в движении и времени, в ходе игры. Не лозунг, поднятый над рядами демонстрантов, а поток говорящих превращений.

Давид Боровский осуществил множество различных постановок в разных театрах практически всей Европы. Ставил спектакли и в Соединенных Штатах. Был обладателем Гран-при на пражском Квадриенале. Но сегодня я хотел рассмотреть именно эти две знаковые постановки. Именно эти две работы мастера Боровского, поставленные в один год (1971), заявили о совершенно новом явлении в искусстве сценографии.

Литература

1. Любимов Ю.П. Рассказы старого трепача. - М.: Новости, 2001.
2. Смехов В. Золотой век Таганки. - М.: Старое кино, 2012. - 192 с.
3. Боровский Д. Убегающее пространство. - М.: ЭКСМО, 2006. – 430с.
4. Кречетова Р.П. Трое (Любимов, Боровский, Высоцкий). М.: АСТ-Пресс, 2005. - 336 с.
5. Кречетова Р.П., Михайлова А.А. Давид Боровский. – М.: АРТ, 2002.

СВЕТОВАЯ ПАРТИТУРА И ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ СЦЕНЫ

Балтаев Серикжан Балтаевич,

ҚР Мәдениет қайраткері, член Союза театральных деятелей РК, член Евразийского союза дизайнеров, доцент КазНУИ

Театральное освещение - сложнейший механизм взаимодействия технических и художественных задач. Это похоже на музыкальный инструмент: пока он не настроен, музыка не зазвучит. Только в нашем случае художник по свету выступает и настройщиком, и музыкантом, а сценограф - дирижером.

Если осветительные приборы неправильно подобраны и некорректно направлены, создать выразительную световую картину не получится. Чем подробнее художник по свету выстраивает световую планировку и работает с раскадровками – тем больше шансов достичь желаемого результата. Свет взаимодействует с декорациями, с красками и фактурами, с костюмами и гримом актёров, и тогда возникает новая реальность, созданная воображением художника и режиссёра [1].

За последние годы в театральном освещении произошли качественные перемены, что привело к возрастанию требований к уровню художественного образования и технической грамотности специалистов, занимающихся светом. Уже нельзя быть просто электриком, необходимо знать электронику, программирование, светотехнику и в то же время законы цветосмешения, цветопсихологии.



Рисунок 1. Световое оформление сцены концерта

Новинки светотехнического рынка вторглись в нашу повседневную жизнь, заполнили, прежде всего, концертные площадки (рисунок 1). Сценографы постепенно привыкают к новой аппаратуре, художники по свету

стали намного смелее использовать необычные для театра источники – например люминесцентные лампы. Вначале их применяли с большой осторожностью, так как не было удобных систем управления интенсивностью, сейчас уже сложно представить себе театральный проект, в котором не была бы задействована сотня люминесцентных ламп.

И театр не смог остаться в стороне от светодиодного бума. Появились светодиодные приборы, соответствующие и театральным требованиям. Конечно, ими пока невозможно заменить полностью галогенный свет, их нельзя использовать для создания полноценного контрового освещения, в белом спектре они проигрывают разрядным источникам, но со многими другими задачами - успешно справляются [2].

На светотехническом рынке появляются такие LED- приборы, которые могут соперничать с традиционным оборудованием по всем параметрам – и по цветовой гамме, и по степени локализации светового потока, и по интенсивности света (рисунок 2).



Рисунок 2. Применение LED- приборов при оформлении сцены

Очень активно вторгается в пространство театральной сцены и видеопроекция, используя её можно создать множество впечатляющих эффектов. Появился новый тип «moving head» – дистанционно-управляемый видеопроекционный прибор. Это настоящий прорыв в свете для театра.

Одно из важнейших изменений за последние несколько лет – появление многофункциональных пультов управления освещением: с гибкой логикой, с удобным интерфейсом. Они облегчают работу художника и дают ему новые возможности. Приход в театр таких систем управления – это огромное достижение. Продолжается активное внедрение в театральную практику сетевых интернет технологий. Появилось новое поколение интеллектуальных

приборов. Это облегчает оператору контроль за состоянием прибора, позволяет осуществлять дистанционную диагностику оборудования.

Постановочного освещения для сцены представляет собой уникальную сложнейшую структуру, состоящую из силовой электрической части, парка осветительных приборов и системы управления, основанной на сетевых технологиях. Сердцем всего комплекса является световая станция Eos (ETC) с серверным обеспечением и вспомогательными световыми пультами данного семейства световых консолей. Основная функция - осуществление взаимодействия всех систем и устройств, быстрое гибкое управление приборами художественного освещения, запись света, редактирование и точное воспроизведение.

Важнейшим условием выбора системы управления - обеспечение обратной связи со всеми устройствами и приборами и дистанционный мониторинг всех систем, непрерывный контроль за состоянием комплекса.

Парк осветительных приборов состоит, прежде всего, из софитов. В настоящее время софитные металлические фермы с размещёнными внутри осветительными приборами имеют возможность передвижения вдоль оси сцены по глубине: от авансцены к арьеру. Это даёт возможность размещения жёстких декораций любого объёма и формы, а также живописных декораций на любом плане сцены, не привязываясь к расположению софитов. Софит можно пододвинуть к нужному плану для наилучшего освещения декораций. Кроме передвижения по планам, софитные фермы выполняются многосекционными или другими словами «разрезными». Это значит, что различные части одной софитной фермы можно опускать на различную высоту от планшета сцены. Подобное инженерное решение софитной металлоконструкции даёт возможность многоцелевого и полнофункционального использования установленных на ней осветительных приборов (рисунок 3).

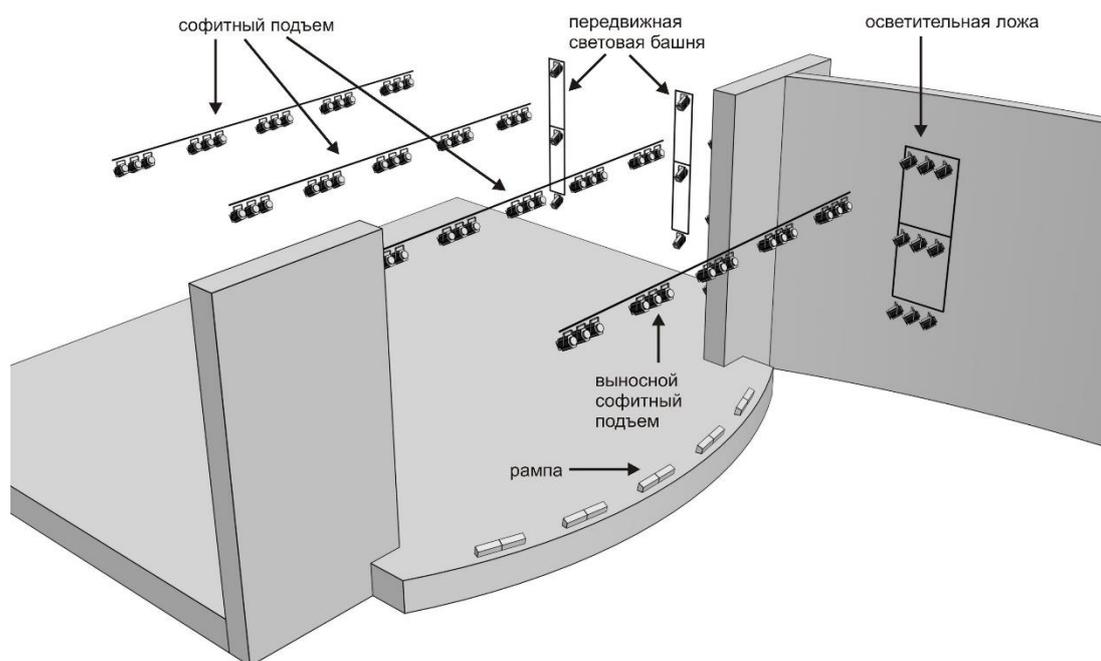


Рисунок 3. Парк осветительных приборов сцены

Осветительные приборы внутри софитных ферм подобраны и размещены согласно следующей концепции:

- нижний ряд - прожекторы динамического освещения; различными источниками света: с галогенными лампами и с разрядными лампами; с различными функциональными параметрами: профильные, рисующие, заливающие типа: Spot Profile, Spot MSR, Wash MSR, Wash Halo. В нижнем ряду будут также располагаться светодиодные приборы, формирующие световой контуровой занавес. Это плотный насыщенный свет с неограниченной цветовой палитрой.

- средний ряд – профильные прожекторы Source Four со скроллером, насадкой для трафаретного рисунка – гобо и безлинзовые прожекторы Source Four Par. Эти приборы направлены строго вертикально и создают сплошное покрытие планшета сцены заполняющим фактурным светом. Данные приборы расположены на всех софитах и образуют своеобразную световую матрицу размером с игровое пространство планшета сцены.

Это очень важно для балетных спектаклей, где минимальное количество декораций и свет играет особую роль для создания среды и атмосферы действия.

- верхний ряд – приборы заливающего света с цветными фильтрами для освещения живописных задников и мягких декораций. Это классические светильники для оперно-балетных театров, но выполненные из лёгких металлов и жаропрочных фильтров.

На сцене также устанавливаются проекционные мосты, спрятанные под планшетом сцены над сейфами мягких декораций. При необходимости, данные конструкции поднимаются на нужную высоту до 9 метров и осуществляется освещение декораций (проекционное и контуровое освещение).

Боковые передвижные осветительные башни оснащаются приборами динамического света. Башни могут передвигаться по планам вдоль оси сцены и подниматься от уровня планшета до первой рабочей галереи. Боковое освещение является наиболее выразительным, оно даёт объём освещаемым объектам и воздушную перспективу в глубине сцены.

Для компенсации недостатка фронтального освещения возможно размещение осветительных приборов в зрительном зале. Фронтальная проекционная оборудуется большими подъёмно - опускными окнами, за которыми расположены видеопроекторы, театральные проекционники, лазерная установка. Перед фронтальной проекционной можно установить пушки следящего света, и профильные прожекторы [3].

Осветительное оборудование выпускается такие известными брендами, как ADB (Бельгия), ETC (США), Clay Paky (Италия), Selecon (Новая Зеландия), Robert Juliat (Франция), Licht-technik (Германия), Spotlight (Италия), ARRI (Германия), Wybron (США), Martin (Дания), LOBO (Германия) [4].

Литература

1. Древалёва Е. Свет в современном театре // Журнал Сцена. - №4. -2011. - М.: ВТО.
2. Березкин В.: Сценография мюзикла // Журнал Сцена. - №20. -2011. - М.: ВТО.
3. Исмагилов Д. Световое оборудование для сцены // Журнал Сцена. - №4. - 2011. - М.: ВТО. – С.55.
4. Пакулина Е.: Театр и мультимедиа // Журнал Сцена. - №20. -2011. - М.: ВТО.

СОВРЕМЕННЫЕ МАСТЕРА ГОБЕЛЕНА КАЗАХСТАНА

Юсупова Ардак Кенесовна,

кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ

Одной из характерных особенностей декоративного искусства Казахстана было и остается сильное влияние традиционного искусства, наследия народных мастеров. Нельзя не отметить в этой связи вклад в становление национального искусства гобелена Курасбека Тыныбекова. Десять лет его недолгого творчества (к сожалению, он рано ушел из жизни), как принято считать, отразили основное направление в развитии текстиля того времени - поиски синтеза народных традиций и инноваций.



Рисунок 1. Тыныбеков К. «Вечность». Гобелен, шерсть, 98x138. 1975 г.

Именно в его творчестве происходит переход от сюжетности, привычной для искусства гобелена периода социалистического реализма (особенно в 1950-е, и частично 1960-е), к композиционному построению, «приспособленному» к

гобеленовому ткачеству. Переход к использованию «символического» языка можно считать главным достижением К. Тыныбекова – изображения солнца и дерева, птиц, мотивов национального орнамента. Собственно, эти приемы остаются актуальными и в современном искусстве гобелена.

Устойчивой основой, питающей творчество художников по художественному текстилю, является обращение к архаике. Народный орнамент, мифологическое наследие, история номадов индивидуально трактуются и переосмысливаются в произведениях мастеров. Традиции казахского декоративно-прикладного искусства оказываются применимы и на интуитивном уровне, и специально изучаются мастерами.

Сегодня в Казахстане есть замечательные мастера художественного текстиля, которые выдерживают содержательный, творческий диалог с предшествующими традициями. Это художники старшего поколения - Алибай и Сауле Бапановы, Раушан Базарбаева, Майра Нурке, более молодые их коллеги – Айгуль Крыкбаева, Кульжахан Онгарова, Лейла Ахмет-Осман, Малик Муканов, Наталия Баженова, Сауле Кульчикова и многие др.

Наиболее заметным на фоне разнообразной картины современного искусства Казахстана и значимым с точки зрения его развития стало творчество художников-супругов Алибая и Сауле Бапановых. В сфере их интересов – работа над гобеленом, художественный войлок, живопись.

Долгое время художники работали вместе, но последние годы стали подписывать работы каждый своим именем. «Монументальное» мышление Алибая Бапанова служит мощной базой их совместного творчества и, похоже, находится в созвучии с главными принципами традиционного искусства казахов, с его всеохватностью смыслов, преобладанием крупного модуля в композиции, принципами построения орнаментики.

Во многом благодаря педагогической деятельности Бапановых, современное профессиональное декоративно-прикладное искусство Казахстана переживает сегодня количественное и качественное расширение – появление новых лиц, несущих отпечаток школы, а также новые идеи.

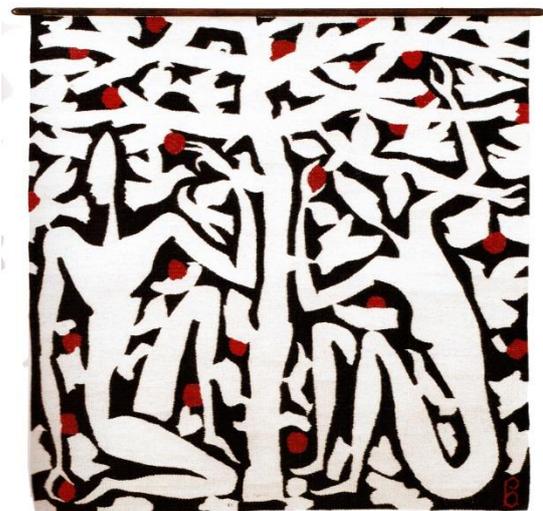


Рисунок 2. Бапанов А. Плетение судьбы. Гобелен, 117x117, 2007.

Часто в композициях гобеленов Бапановых ведущей становится графическая подоснова, опирающаяся на осмыслении художниками разных мотивов - петроглифов, рунического письма тюрков, повторяющихся монументальных изображений животных – быка, «символа творения и первородности, сияющего солнца, силы, мощи, плодовитости», верблюда, лошади, небесных светил, гор и рек, изображений фигур человека. Эти мотивы вызывают ассоциации с графемами, так как главная роль у Бапановых часто отведена линии, непрерывно «вывязывающей» изображение.

И в создании гобелена, и в композициях из войлока художники используют и фигуративное, и абстрактное выражение. Так же, как обращаются в своем творчестве к мифу, одинаково свободно и к западному, и к восточному. Так, в гобелене «Плетение судьбы» прочитывается отсылка к библейскому сюжету, история Адама и Евы, а в других работах угадывается «Похищение Европы», можно привести и др. примеры.

Для произведений Бапановых характерна тонкая работа с цветом. Удивительная колористическая одаренность этих авторов постоянно отмечается и зрителями, и аналитиками их творчества. Сдержанная изысканность или буйство красок – выразительность цвета, наряду с содержательностью знака, почерпнутые из наследия орнаментального искусства казахов, лаконичность и чувство баланса, удивительная гармоничность и одновременно сила, становятся выразительными средствами, всегда продуманно и избирательно применяемыми художниками.

Все виды традиционного текстиля казахов переосмысливаются в творчестве Алибая и Сауле Бапановых. Начиная от баскуров – крайне разнообразных по технике исполнения и орнаментации полос, прикрывавших места соединения кереге с жердями купола юрты. Непривычная для выставочных произведений композиция явно перекликается с элементами традиционного убранства юрты, но ее содержание наполнено идеями и чувствами автора.

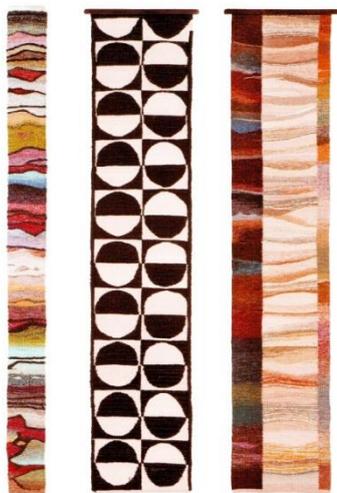


Рисунок 3. Бапанова С. Меридиан. гобелен, 127x10, 2007

День-Ночь. гобелен, 161x33, 2007

Цветные сны степей. гобелен, 160x32, 2007

Художница использует композиционную основу под «баскур» – перевязь юрты, ее вытянутую форму для записей своих мыслей.

Один из самых древних и простых по технике ткачества типов казахского безворсового ковра «алаша», сшитого из тканых полос, оказывается едва ли не самым популярным по «цитированию» в творчестве современных художников. Реплики композиционных и ритмических построений «алаша» неоднократно повторяются в работах Сауле Бапановой, произведениях М. Муканова и А. Жамхана.

Принципы использования орнамента оказываются легко переводимы на язык гобелена, по-разному интерпретируются художниками в технике «чий». Невозможно сегодня «буквально», точно и правильно прочесть смыслы и значения символов, орнаментов древних ковров, которые считаются носителями и хранителями самых древних представлений. Однако, попытаться воспроизвести формы, угадать-задать новые значения древней знаковой системе - эта задача становится заманчивой для мастеров.

Техника «курак» - лоскутное шитье, еще один вид народного творчества, который переосмысливается разными художниками в ряде работ.



Рисунок 4. Муканов М., Жамхан А. Гобелен из серии «Курак», 110x180

Сегодня из мастерской Бапановых, которые преподают в Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова, давно и плодотворно занимаются педагогической деятельностью, выросла целая школа продолжателей и единомышленников.

Период 2000-х гг. отмечает творчество уже не только самих Бапановых, но и их учеников.

Большую известность получили авторские работы выпускника мастерской Бапановых Малика Муканова (годы обучения у Бапановых - 1993-1997 гг.). Многие его произведения были созданы в соавторстве с Айдаром Жамханом. В начале 2000-х гг. в Казахстане становится востребован монументальный гобелен. Появляется ряд заказов от национальных компаний.

Творческий дуэт А. Жамхана и М. Муканова оказался удачным именно в этом плане. Гобелены, выполненные ими на заказ, выявили такие качества этих художников, как умение работать и мыслить на больших пространствах,

впрочем, не удивительное для выпускников специальности «монументальная живопись», тщательную графическую проработку деталей, при обращении к исторической теме - использование приемов «соцреализма», характерных для живописи, - присутствие сюжета (сражение), предметное изображение.



Рисунок 5. Муканов М., Жамхан А., Сулейменова М. Гобелен «Туранская эпоха», 200х410. Интерьер головного офиса «КазТенгизШевройл», г. Атырау

Если в работах Муканова М. и Жамхана А. на заказ преобладает историческая тематика, многофигурная композиция, масштабность, всегда крупный формат, то в их авторских произведениях сильно чувствуется общая школа – в технике исполнения, особенной любви к народному искусству и его древнему периоду, хотя в индивидуальном творчестве эти художники довольно разные.

М. Муканов тяготеет к лаконичной выразительности - сложная графика композиции, подчеркнутая декоративность – очевидно его стремление к орнаментализации, характерно использование блестящих поверхностей – пряжи с серебром и золотом, зачастую художник смело балансирует на грани кича. Почти целиком в русле творчества его учителей находится другая характерная особенность произведений М. Муканова – обращение к народному искусству. Подобно своим педагогам, М. Муканов перерабатывает традиционные формы текстиля, создает гобелен при помощи узких полос, напоминающих тесьму для юрты «тангыш». Этот прием прочитывается в ритмической структуре полотняного переплетения гобелена Kurak-lego (2005).

Айдар Жамхан, обладая великолепными способностями рисовальщика (это позволяют оценить и его живописные работы), практически «рисует» на полотне гобелена, переводит графическое изображение на язык гобелена, тоньше, живописнее использует переходы цвета.

Для художников изделия традиционного искусства – постоянный источник для вдохновения, цитирования, переосмысления. Отдельно стоит вопрос о семантике древних узоров. Большинство художников с вниманием относятся к значениям древних мотивов, изучают специальную литературу – по истории искусства древних периодов – чаще от эпохи бронзы, искусства сакского времени до культуры средневекового Казахстана, смежных дисциплин - тюркологии и др.



Рисунок 6. Жамхан А. Гобелен «Осенний вечер», 100x120.

Так, в творчестве большинства художников 2000-х часто появляются такие мотивы, как «Мировое древо», что символизирует идею о вечной жизни, центра мироздания (членение мира на 3 мира – небесный, земной, и подземный), птица счастья – персонаж фольклора или же проводник неба в древних верованиях, созвездия («Уркер») и многие другие. Часто используются «цитаты» средневековой скульптуры Казахстана – каменные изваяния – балбалы часто появляются в пространстве не только произведений декоративно-прикладного искусства, но и в живописи и в скульптуре этого времени. А иногда все мотивы объединяются на одном полотне, которое можно читать, как книгу.

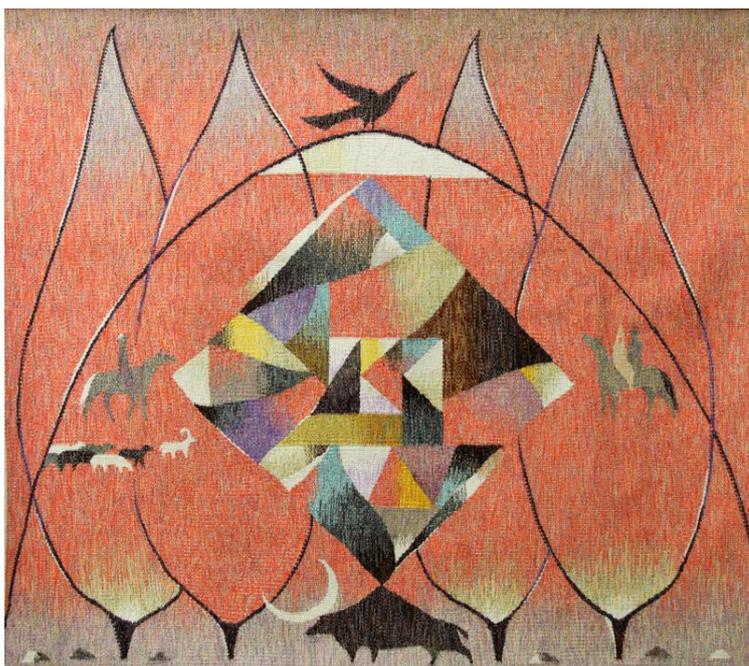


Рисунок 7. Муканов М., Усентаева С., гобелен «Четыре тополя / Төрт байтерек», 100x110

Творчество Лейлы Ахмет-Осман – это вновь тот случай, когда в прикладное искусство приходят из смежной профессии. Она обучалась на отделении «дизайн», однако со студенческих пор занимается гобеленом, графикой и живописью.

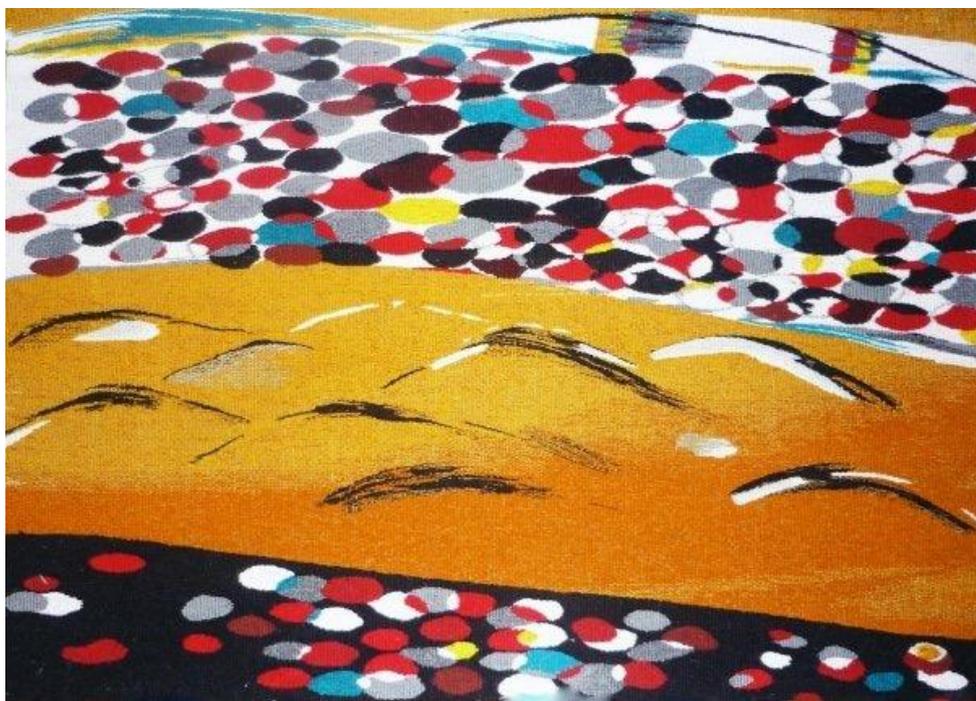


Рисунок 8. Ахмет-Осман Л. Люди и птицы. 2011

Основное качество ее стиля – свобода, свобода в выборе тематики, в выборе решения, а также всегда обращение к чувствам зрителя. В самом начале «карьеры» в искусстве гобелена Лейла не избежала всеобщей волны увлечения историей народы, тюркская тема в ее интерпретации развивалась как иллюстрация мифов – о триединстве, о создании земли и вечном небе, сказаний о прародителе тюрков.

Черно-белая серия гобеленов частично также продолжала эту тему: образы шаманов, восточных красавиц постепенно сменялись природными образами. Появились замечательные «Люди и птицы», «Муравьи» и др.

Работы последних лет - впечатления от моря, весеннее настроение («Весенние проталины»), фильма («Станция любви»). Это «живописные» гобелены, практически абстрактный экспрессионизм. Искренность, непосредственность, легкость заставляют забыть о том, какая трудоемкая и долгая работа – соткать гобелен.

Айгуль Крыкбаева – также ученица А. и С. Бапановых, замечательный цветовик, ее гобелены сродни поэтическому путешествию. Предпочитает работать с гобеленом, экспериментируя с материалами, которые тоже от национального «запаса» – использование конского волоса, с фактурой войлока и гобелена. Ее педагоги предпочитают гладкую основу гобелена, Айгуль – ритмическое чередование фактурных фрагментов с «плоским» плетением.

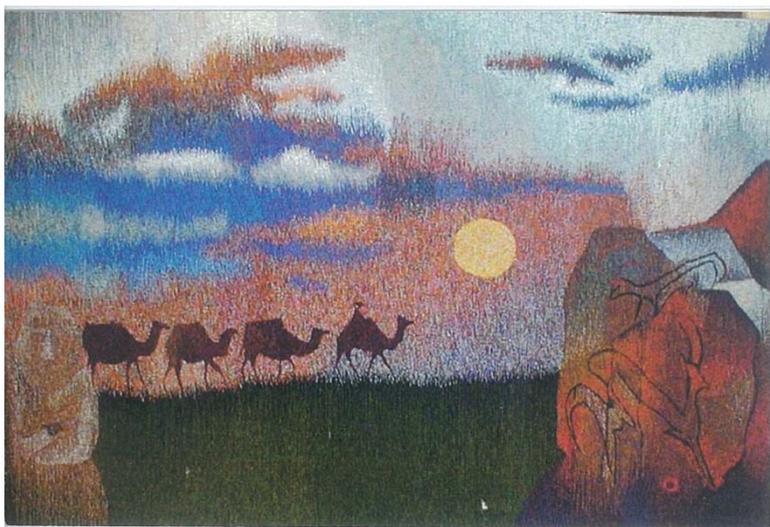


Рисунок 9. Крыкбаева А. гобелен «Степные напевы». 2004. 160x105

Искусство текстиля в Казахстане развивалось стремительно, в течение всего нескольких десятилетий превратившись в устойчивое и интересное художественное явление. Его становление проходило быстро, тем не менее, сложилось несколько отчетливых тенденций. Во-первых, прямое продолжение традиций народного искусства, повтор и сохранение основных технологий и композиционных принципов. Во-вторых, авторская трактовка и переработка наследия традиционного искусства. Наконец, третье направление – поиски индивидуального, собственного звучания, активное обращение к опыту мирового искусства, одновременно утверждение значимости национальной культуры. Национальные традиции прикладного искусства стали мощной основой, базисом формирования и развития искусства гобелена в Казахстане.

Литература

1. Бапановы // Альбом. Вс. Статья Барманкуловой Б. - Алматы, 2010
2. Сайт Муканова М.Ф.
3. Сайт Ахмет-Осман Л.

AFGHANISTAN'S THEATRE IN MODERN CONDITIONS

*Sayed Nazar Mohammadi (Afghanistan),
Postgraduate of the KazNAA named after T.Zhurgenov*

Theatre has its origin and roots in religious rituals, ethnical, national habits and traditions. The content and structure of theatre performance and the way it was presented, developed and widened to dealing with all kinds of human being affairs. That is the same with theatre in Afghanistan, which had its place in regional and religious rituals before Islam spread in Afghanistan.

Let's briefly talk about the history and the first origins and symptoms of Theatre in the territory of Afghanistan. Historical symptoms of the first theatre performance in some parts of Afghanistan:

In a statements of history, journal number 15, (Vice of Pashtun) was published in 1963 has been narrated, ((When four century BC, Alexander Macedonian army came to Afghanistan, and he saw an exciting performance of full feelings of the people of Afghanistan, immediately stood up and said (Athens). Some of the historian are thinking that the aim of Alexander about using the words of (Athens), maybe that play was like those plays that performed on that time in Greek. This signifies is the root of theater and acting in Afghanistan to BC. This historical narrative clearly demonstrates the long life of performances in Afghanistan. And if we ignore the proof of this history, there is another consolidated entity until about century BC, will indeed to show the existence of an ancient building in Balkh, the north of Afghanistan. In recent years due to the historic excavations and archaeologists discovered building like an amphitheater and they estimate the life of that building from two and a half centuries BC. The fire temple or the traditional venue for celebrations in Balkh. In (Surkh Kotal) fire temple that it is (temple of Kanishka), also known as a reliable historical building. That building clearly shows many religious, cultural, artistic and literary.

These historical information shows that in Afghanistan also like the other countries there were ancient historical symptoms of performances. But those play were not like real theatre that we know today. As viewpoint of the contemporary art historian of Afghanistan, the first initiators of theater and acting in Afghanistan were Madahan (narrators and preachers).

In 8th century Madahan after the victory of Islam in Afghanistan began their work to promote religious of Islam. In the history of Afghans theatre, the Madahan are pioneers of Afghanistan's theatre. These narrators usually appeared in crowded bazaars and gathering places, narrating epic, religious and mythological tales. They have been emphasizing their narratives with gestures, mimic, body movements, altering voices and accents. They were talking with common and poetic language. One Madah was able to play all different roles of a tale on their own. The content of the tales were dedicated to Islam characters, which later were partially replaced by mythological themes.

Sadoha are the second group of pioneers of Afghanistan's theatre. Usually they narrated tales and stories of courageous behavior and of religious characters of Islam. Clowns are the primary group of theatre makers inspired by Madahan and Sadoha. They used exaggerated masks and they performed monsters, devils, fairies and others roles. They perform at weddings and birthday parties to entertain the people and make them to laugh.

In 1922, construction of a theater in Paghman by command of King Amanullah (the president of Afghanistan from 1919-1929) was started by German engineers. In Independence Day special ceremony was held there. Jabar The famous Painter achieved to gather some Sadoha, clowns and people who were interested in theatre performances in a location which became the first place of theatre in the country,

called Lahore Gate, in Kabul. Ali Afandi spread theatre to schools, and the first theatre performance of the students was in fifth independent year of Afghanistan. In 1944 Knowledge Theatre was founded in Kabul by Ghulam Muhammad Saljoqi and managed by Abdul Rashid Latifi and Abdul Ghafoor Breshna.

In 1949, the City Theatre was established in Kabul and managed by Abdul Rashid Jalia who was also the artistic director of this foundation. The theatre plays were composed in a common and simple language. Productions of this foundation were Black Wear, Two Loves, Soldier Love, Old Shoe and the Cheater Woman.

In 1958 Women's Theatre established in Kabul and the artistic director of this theatre was Sayed Muqadas Negah. The plays were performed just for women and it was the first time and place in Afghanistan that women took part in theatre performances as actresses. The first women that played on stage were Mrs. Habiba Askar, Mrs. Zulaikha Negah, and Najiba Dina.

In 1960, the Tajik director Shams Qiamof was the first foreign director who came to Kabul and started working with artist of Afghanistan's Theatre. In 1973 Kabul National Theatre (Kabul Nandari) was established in Kabul and equipped with a big structure.

In 1993, when civil war started among factions of the Mujaheddin, the building of Kabul Theatre was destroyed and artists got scattered everywhere. And when Taliban get on power in 1995, theatre in Afghanistan was forced to go into «a deep sleep» for a long time. Only the Faculty of Fine Arts had theatre activities, like teaching and performing, sometimes using very tricky to be able survive the arts on those years.

In 2001 when the Taliban's regime was overwhelmed and the interim government established, theatre revived like other aspects of life in Afghanistan. The Ministry of Information and Culture paid attention to the theatre and the first performances took place in the ruins of Kabul Theatre in front of hundreds of people that were sitting on broken and burnt chairs of that theatre. Most of the Afghan artists from foreign countries returned back to Afghanistan. The cultural centers were opened against the artist. They thought after 2001 the cultural and artistic situations in Afghanistan will be better, but conversely the situation get worst day by day. During 2014 and 2015 more than hundred thousand people from Afghanistan immigrated to the foreign countries and it's still continuing. Of course the high percent of those refugees from Afghanistan are the young generation and educated people. The security, economic and cultural situations in Afghanistan get worst after coming new government on power. Now everyone are thinking that how to leave the country and save their family. But question is here; why this situation happen in Afghanistan? Why the educated and artist are leaving their homeland?

When a culture and a civilization is not enjoying in the field of art and artistic culture and civilization, of course that culture does not root on that society and will never grow up. In the past Afghanistan was one of the cradle of civilization, knowledge and culture in the central Asia, but because of the political tolerance and our authorities in the field of artistic and cultural phenomena become to forget the art and culture.

Artistic and cultural pitiful situation in the country, is not something that created overnight or just irresponsible of the current relevant authorities, but the fault is from long times on the long history of this land. Although it is not possible to dateline the decline of civilization and culture in Afghanistan. Because even in the worst periods of our history the people grapple ominous phenomena such as war, insecurity and poverty have been exhausting against that situation and the art lovers in the absence of government have been taken the rudder of art, science and culture of this ancient region.

In civilized societies, everything is in their high position and radiuses each day and reflects more avant-garde. But in civilized and non-progressive societies, everything is measured by glasses of religious and traditions, of course never move forward, and goes back day by day. Afghanistan is one of the traditional and religious countries. Most of the people in this country are traditional and extremist. This is a biggest problem against the improvements of art especially against theatre.

When in a community the ancient traditions are all the values of that society, and being up to date and universality is crime, and even be excommunicated art and artist, and In a community that, the theater exploded during the show and killed the followers of art and culture, and also cutting the neck of artist, what expect from prosperity and development of the art of theater and artists remain? In December 11, 2014 a deadly suicide bomber detonated explosives inside a French-funded school in Kabul during a play that condemns suicide attacks, leading to deaths and numerous injuries. The attack happened at Istiqlal High School, a school that includes a French cultural center, in the Afghanistan capital. Around 5 p.m., the theater at the school in central Kabul was packed for a performance of a play titled «Heartbeats: Silence after the Explosion». It abruptly ended about 30 minutes later with a very loud bang, a bright light, smoke and dust. One person was killed and 15 others injured in the bombing (CNN news).

In 2015 three Artist were kidnapped by Taliban regime in Ghazni province. After eight months of captivity, two of them were released, but unfortunately one of them that his name was Delshad Baba, has been so terribly killed! These two are the smaller cases during the years, 2014-2015 that happen in Kabul and Ghazni provinces. Just in capital of Afghanistan there are the civil society activists and artists but in the other provinces too hard to work as an artist. This is a big problem against the development of arts and culture in provinces. The performer of art and cultural in Afghanistan are living in a bad situation.

By the way, the artists are trying to encourage the people and the high ranking of government to support theatre arts. Because it necessary for a peace full society. Because of that the Kabul University and the National Theatre held 8 National Festivals in Kabul by financial supports of interior and foreign organizations since 2004 – 1014.

History says that the theatre art was born in gatherings, happiness meetings and ceremonies. Now one of the reason for the improvement of theater and cinema are festivals which made in different countries to thank their artists. There weren't any festivals In Afghanistan until 2004. After struggling department of theater and cinema

with collaboration of foreign countries the first afghan national festival was organized in Kabul by the help of Goethe institute and Dramatic art center. But the artists are optimist for the future of theater in Afghanistan. Because soon or later people will understand that the theatre's art is like the teacher of a community. They will understand that without arts a society never succeed.

All the world artists have suggestion for all community to put the theatre subject in curriculums of their schools subjects. Because theatre and drama has lots of benefit for Physical, Emotional, Social and Cognitive Development that I have to mention students. Research reveals the positive impact of theatre and drama on a student's Physical, Emotional, Social and Cognitive Development.

1. **Self-Confidence:** taking risks in class and performing for an audience teach students to trust their ideas and abilities. The confidence gained in drama applies to school, career, and life.

2. **Imagination:** Making creative choices, thinking of new ideas, and interpreting familiar material in new ways are essential to drama, «Imagination is more important than knowledge».

3. **Empathy:** Acting roles from different situation, time periods, and cultures promotes compassion and tolerance for others' feelings and viewpoints.

4. **Cooperation/ Collaboration:** theatre combines the creative ideas and abilities of its participants. This cooperative process includes discussing, negotiating, and performing.

5. **Concentration:** playing, practicing, and performing develop a sustained focus of mind, body, and voice, which also helps in other school subjects and life.

6. **Communication Skills:** Drama enhances verbal and nonverbal expression of ideas. It improves voice projection, articulation of words, fluency with language, persuasive speech. Listening and observation skills develop by playing drama games, being an audience, rehearse, and performing.

7. **Problem Solving:** students learn how to communicate the how, what, where, and why to the audience. Improvisation fosters quick-thinking solution, which leads to greater adaptability in life.

8. **Fun:** Drama brings play, humor, and laughter to learning; this improves and reduces stress.

9. **Emotional Outlet:** Pretend play and drama games allow students to express a range of emotions. Aggression and tension are released in a safe, controlled environment, reducing antisocial behaviors.

10. **Relaxation:** Many drama activities reduce stress by releasing mental, physical, and emotional tension.

11. **Self-Discipline:** the process moving from ideas to action to the performances teaches the value of practice and perseverance. Drama games and creative movement improve self-control.

12. **Trust:** the social interaction and risk taking in drama develop trust in self, others, and the process.

13. **Physical Fitness:** Movement in drama improves flexibility, coordination, balance, and control.

14. **Memory:** Rehearsing and performing words, movements, and cues strengthen this skill like a muscle.

15. **Social Awareness:** legends, myths, poems, stories, and plays used in drama teach students about social issues and conflicts from cultures, past and present, all over the world.

16. **Aesthetic Appreciation:** participating in and viewing theatre raise appreciation for the art form. It's important to raise a generation that understands, values, and supports theatre's place in society.

References

1. Mahdi Doagoi. Rise and Fall of Theater in Afghanistan. – 1991.
2. Mohammad Azim Hussainzadah. The situation of Afghan Theater.
3. Assadullah Tajzai. Theatre in Afghanistan From Yesterday Till Today. – 2011.
4. Basom J. Drama Education Network. – 2005. - www.DramaEd.net
- 5 CNN, Journal: <http://edition.cnn.com/2014/12/11/world/asia/afghanistan-french-school-attack/>

РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЛИТВЫ

*Баемирова Айгерим,
магистрант КазНУИ*

Научный руководитель – Мухтарова Г.С.

В период с 21 по 31 марта 2016 года, мы прошли научную стажировку в Клайпедском университете, в Литве. Я немного расскажу о постановках, которые нам удалось посмотреть и о выставке. Мы посетили кукольный театр Клайпеды с маленькими литовцами. Был аншлаги. Художественная трактовка постановки была воспроизведена из подручных средств, которые можно найти в любом магазине. Кукольный театр готовит юного зрителя к более зрелым постановкам. Дети реагировали очень эмоционально, сопереживая каждому действию персонажей. Кукольный театр образовали выпускники-актеры Клайпедского университета, так как на тот момент в Клайпедде не было подобного театра. В их репертуаре есть спектакли, как для детей, так и для взрослых. Сам театр камерный, оснащен профессиональным световым оборудованием, зрительный зал составлен из длинных скамеек и подушек.

Как вы видите на рисунке 1, само действие происходит на круглом столе, который периодически движется, взаимодействуя со светом и реквизитами.



Рисунок 1. Сцена кукольного театра

Также в день театра мы смогли попасть на премьеру спектакля 3 курса театрального факультета. Первое, что нас удивило, это то, что зрительный зал находился на сцене, сужая сценическое пространство. Спектакль был на литовском языке, и, если говорить о сюжете, было несколько линий. Мы переговорили с режиссером этой постановки, и он нам немного рассказал о концепции спектакля - «о проблемах современного социума». Как таковой декорации (в нашем понимании) не было, но была игра со светом и расстановкой со стульями. Большой упор и оценка делались на актеров. Игра студентов 3 курса вызвала бурю эмоции, и постановка прошла на одном дыхании. подача спектакля очень схожа с нашим алматинским театром «Артишок». По моему мнению, это соответствует нашему времени.



Рисунок 2. Сцена из спектакля студентов 3 курса театрального факультета

По окончании постановки преподавательский состав поздравил актеров и режиссера с премьерой, и было видно, как они искренне переживают и

поддерживают своих студентов. Мы заметили, что на постановку пришли жители и гости города. Они активно проявляли интерес к игре актеров и к постановке в целом. Так как это был день театра и премьеры спектакля, зрители шли по коридору, торжественно освещенному снизу прожекторами, и все это создавало интригу и атмосферу праздника.

В тот день мы познакомились с известным литовским режиссером Валентиносом Масальским, который организовал нам встречу- представление с его студентами 1 курса. Ребята показали полноценную работу-постановку то, что они создали вместе с Валентиносом за полгода. Мы немного поговорили о том, как он работает с актерами-студентами. По мнению режиссера, первая постановка, где студенты задействованы, выбор костюма осуществляется таким образом, чтобы зрителя и актера ничего не отвлекло, поэтому цвет костюмов черный и были видны только лицо и кисти рук. Этот перформанс, который мы лицезрели, состоял из разных эмоциональных моментов. Валентинос сказал, что театр всегда утрирован и чем лучше актер врет, в первую очередь самому себе, то тогда случается успех. Он верит, что в театре должен быть всегда намек на идею и знаки, чтобы разбудить фантазию у зрителя. В театральном искусстве, как и в любом другом виде искусства, если только вы не делаете китч, то мы, художники должны использовать максимум 3 материала и не более 3 цветовых решения. И само решение сценографии не должно быть обыденным-бытовым - это неинтересно ни зрителю, ни актеру. Прямая трактовка, по его словам, - это сверх вульгарно.



Рисунок 3. Сцена из спектакля студентов 1 курса театрального факультета

Литовские постановки, по моему мнению, очень современные и креативны. В них есть свобода мысли и они не боятся рисковать и экспериментировать. Например, режиссер Валентинос рассказал, что в этом году они устраивают театральный фестиваль в Литве, приедут студенты

театральных факультетов из стран Европейского союза и в течение месяца они будут устраивать экспериментальные перформансы на любых точках города - на площадях, в магазинах, в парках и т.д.

Помимо театральной жизни Литвы мы познакомились с художественной стороной. Посетили открытие персональной выставки Жаннеты Джасайтуте в Фабрике Культуры. Сейчас в европейском пространстве искусство говорит о социальных проблемах. И эта выставка не прошла мимо, изначально это был проект иллюстрации книги ее друга, затем художник развил концепцию до экспозиционного формата (рисунки 4-5). Сама экспозиция не традиционна, она как живой организм вызывает у посетителя обратную реакцию. Это достигается с помощью света, музыки, фуршета и даже через образ художника. Жаннета на каждую свою выставку создает платье со своим авторским принтом (рисунок 6). Особый упор делается на философию и большое внимание уделяется деталям.



Рисунки 4,5. Персональная выставка Жаннеты Джасайтуте



Рисунок 6. Жаннета Джасайтуте

10 дней это мало, но мы смогли открыть себе глаза на европейское «искусство жить». Мы выявили, что наше творчество, вне зависимости, какое направление мы выбираем, должно вызывать эмоции у зрителя. Также нужно делать упор на психологию и перед каждым проектом проводить исследование. Позиционировать себя, как профессионала и являться таковым (от внешнего вида до внутреннего содержания, не считая работы). Быть готовым к изменениям и быть открытым к взаимодействию с цивилизованным прогрессивным, быстроменяющимся миром.

Каждый человек, с которым мы подружились, является личностью. Они страстно любят свою работу, и как сказала заведующая «Klaipeda Technology Training School» Раса Уселиэне: «Не важно, где ты находишься и какая система, важен сам человек. Один может изменить мир к лучшему».

ЛИТВАДАГЫ КИІМ ДИЗАЙН БІЛІМІ

*Ескожина Лаура, Кусмолдаева Меруерт,
магистранты КазНУИ*

Ғылыми жетекшісі – Солтанбаева Г.Ш.

Литва мемлекетінде жеңіл өнеркәсіп жақсы дамыған-өндіріс тұрғысынан азық-түлік және мұнай салаларынан кейін үшінші орында тұр. Литвада 67-ден астам компания бар, өнер кәсібінде 18 мыңға жуық қызметкерлер жұмыс жасайды. Тоқыма өнеркәсіптік өнімдері сату үлесі жағынан жалпы шамамен 10 % -ды құрайды .

Литвада мекендеген елді қамтамасыз ету мақсатында, тігіншілер мен дизайнерлердің арнайы мектептері бар. Сондай мекемелердің бірі Klaipeda Dressmaking and Service Business School болып табылады, яғни Клайпедадағы тігін тігу және қызмет бизнес мектебі деп аталады. Осы Клайпедадағы тігу қызмет бизнес мектебі 1969 жылы құрылды. Мектеп қаланың қақ жүрегінде

орналасқан. Бастапқыда мектеп тек тігіншілерді дайындау үшін құрылды. Жоғары мектеп түлектері кейінірек оқуды бітіргенде, тігін фабрикаларында жұмыс істеуге болатындай мүмкіндіктері бар.



Шамамен он жыл бұрын еңбек нарығында өзгерістерге байланысты, мектепте интерьер, шаштараздар, гүл сататындар, тігін бизнес, бизнес қызмет көрсетушілер, операторлар, кассирлер, бухгалтерлер, шағын бизнес, компьютерлік дизайндарынан бастап, жаңа оқу бағдарламаларын ұсына бастады. Мектеп халық жағдайына байланысты үнемі жаңа кәсіптік бағдарламаларды үйренуге, оқушыларды дайындау үстінде. Қазіргі уақытта, жыл сайын 700-ге жуық студент оқиды, және 60-тан астам мұғалім мектепте жұмыс істейді.

Қазіргі уақытта, мектеп екі деңгейде оқытуды қамтамасыз етеді - базалық білімі бар студенттер үшін және жоғары мектеп сертификаты бар. Білім алумен қатар, бастауыш мектепті бітіріп келгендерге жоғары мектепте сертификат алуға болады. Клайпеда да тігу және қызмет Бизнес мектебі көзделген жоғары сапалы стандарттарын және жоғары білім растайтын гимназиялық мәртебесіне ие болды.

Есту мүмкіндігі шектеулі немесе инвалид студенттер интерьер декораторы саласында оқуға болады, сондықтан Клайпеда да тігу және қызмет Бизнес мектебі, барлық адамдар үшін тең мүмкіндіктерін ұсынады.



Мектепте үздіксіз білім беру бағдарламаларын жүзеге асыруда. Ересектерге шаштараздар мен флористикалық кәсіптік білім курстары да арналған. Түлектер компьютерлік бағдарламаларды және олардың құрылысын қабылдау, оның ішінде әр түрлі киім өндірісінің құпияларын біліп, тігін бөлімі оқу бағдарламаларын үйрену және оқыту бағдарламасы бойынша жасай аласыз

2000 жылы Клайпеда тігу және қызмет Бизнес мектебі Леонардо да Винчи мен Коменский атындағы жобалық іс-шараларға белсенді қатысты. Осы бағдарламаларға қатыса отырып, мұғалімдер мен мектеп оқушылары шетелдік серіктес мектептерінің тәжірибесін алды. Мектеп сондай-ақ агенттік қабылдау ретінде әрекет етеді. Мектеп ЮНЕСКО Қауымдасқан мектептері мүшесі болып табылады. 2009 жылы мектеп жобасының «Клайпеда тігу және қызмет Бизнес мектебі тоқыма өндірісін практикалық оқу орталығы» қаржыландыруды марапатына ие болды.



Осыған орай Қазақстандағы дизайн мамандығында оқитын студенттер мен оқушылар Литвадағы дизайнерлермен жұмыс атқаруға болады, және жас мамандарды оқуға шақыру үстінде. Себебі жас мамандарды дайындайтын оқуға деген тігін машиналардың түр-түрімен бар, компьютерлік бағдарламалары, эскиздік жобаларды үйрететін мамандардың бірі Rasa Useliene «Head of Dressmarking Department» +370 46 484825 нөмері арқылы хабарласа аласыздар немесе барып көріп қайтушыларға адрес «Puodziu st.10, 92127 Klaipeda, Lithuania»

Әдебиеттер

1. Маркетинг және конъюктурасы Ұлттық орталығы: брошюра
2. Клайпеда тігу және қызмет. Business School ресми сайты [Электрондық ресурс] – Қол жеткізу режимі: <http://www.kspvm.lm.lt/en/>

СЕКЦИЯ 1 РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ

ГЕНЕЗИС И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КАЗАХСКОЙ СЦЕНОГРАФИИ

*Каржаубаева Сангуль Камаловна,
доктор искусствоведения, профессор КазНАИ им. Т.Жургенова, член
Союза художников РК*

Со времени формирования казахского театра, в годы социокультурных трансформаций, переходные периоды, время расцвета идеологии соцреализма и время крушения этой системы, накопился материал о сценографии казахского театра, который, как показало время, также играет немаловажную роль в культуре Казахстана. Постигание уникальных особенностей становления сценографии (как инновационного художественного феномена для Казахстана начала XX века вида искусства), за вековой путь ее развития формировавшегося в единстве с духовными приоритетами и культурными преобразованиями общества, потребовало выхода на новый уровень теоретических построений. Поскольку, именно в этом виде искусства, как нам представляется, наиболее полно отразился уникальный опыт мобилизации казахской культурой своих потенциальных возможностей, объективное рассмотрение которых возможно лишь сквозь призму мировоззренчески-смысловых, социокультурных и духовно-нравственных приоритетов казахского народа.

Так, при онтологическом подходе к анализу феноменов художественной культуры и искусства, синтезирующих в себе различные этнокультурные традиции и культурно-цивилизационные миры, исследовательским полем предстает сфера соприкосновения и неразрывности сознания и предметного мира человеческого бытия, то есть поле восприятия между «сознанием» и «миром» - проникновение в культурные смыслы «себя-в-себе-самих-показывающих» феноменов. По Хайдеггеру, сущность человеческого бытия состоит в том, что оно никогда не есть, но всегда «имеет быть», то есть постоянно предстает себе как своя собственная возможность. В культурологическом обращении этот постулат выступает как требование *историчности* в подходе к феноменам культуры и искусства через проведение экзистенциальной аналитики Dasein.

Наряду с тем, что структура и основания развития традиционной казахской культуры определялись не только ее собственными, внутренними истоками и исторически сформировавшимися особенностями хозяйственно-экономического и социально-политического уклада жизни насельников Великой Степи, они претерпевали кардинальные перемены, вызванные широким вовлечением в традиционную систему кочевой культуры

урбанизированной культуры Запада и оседло-земледельческих цивилизаций Востока.

Вместе с этим, в исследовании вопроса об интеграции европейской цивилизации с духовно-онтологическими устоями традиционной культуры казахского народа следует также учитывать, что взаимодействие на территории Евразии художественной культуры Востока и Запада претерпело длительную эволюцию и отличалось своими особенностями в каждом регионе и на каждом историческом этапе. Так если в предшествующие века воздействие культурных миров Запада и Востока на казахскую культуру было эпизодичным и частичным: на уровне восприятия и усвоения отдельных элементов культурных традиций, искусства и художественно-эстетических ценностей, то, уже начиная с середины девятнадцатого столетия, воздействие западной культуры приобретает систематический, глобальный характер. Европейская культура, сложившаяся как тип в Новое время, в процессе формирования классических жанров профессионального творчества, воспринимается и осваивается уже в значении структурно-системной целостности, включая не только искусство, но и другие составляющие культуры (со всеми ее способами выражения, механизмами и формами общественного функционирования). Одним из результатов этого процесса стало освоение «новых» для традиционной казахской культуры видов искусства.

Своеобразие исторического развития, выдвинувшего Казахстан в течение всего нескольких десятилетий XX века в ряды развитых стран, было обусловлено жадным и стремительным усвоением всех достижений мировой науки, техники, культуры; творческим восприятием и применением к особым историческим условиям собственного государственного и социокультурного строительства «нового» опыта политического, социального, экономического и художественного развития, которым казахское искусство воспользовалось для того, чтобы в минимальный по историческим меркам срок осуществить свое становление в соответствии с мировыми стандартами. Именно эта способность своевременно и творчески использовать художественный опыт соседних стран помогла казахской культуре проделать гигантский скачок и достичь больших высот в значительно более короткие сроки, чем удалось бы это сделать, оставаясь в границах собственных культурных традиций. Адаптировавшись к новым социально-экономическим, идеологическим и политическим условиям, национальная традиция вдохнула свой созидательно-творческий потенциал, особенности жизнепонимания и эстетические ценности и в область сценографии.

Обращаясь к первоначальному этапу казахской сценографии, годам ее становления, можно заметить, что эта тенденция проявилась, казалось бы, в определенной нивелировке «своего» культурного поля за счет внедрения «чужого» опыта. С другой стороны, главное в этом процессе все же заключалось в том, что на всех этапах освоения «иногo» реализовывалась уникальная способность традиционной казахской культуры к восприятию

нового и иного как «своего», как развития заложенных в ней самой интеллектуально-творческих и духовных потенций.

Освоение казахской культурой новых ценностей и приоритетов подтверждало важнейшую истину о том, что подлинное самосознание нации, ее духовная деколонизация связана не с отрицанием других культур или заимствованием их достижений, а с открытием в своей собственной национальной культуре онтологически укорененных в ней общечеловеческих ценностей. Чрезвычайная пластичность казахской традиционной культуры, присущая ей высокая степень адаптивности к новым видам искусства и художественной практики, закономерно приводила к утверждению нового вида искусства как органичной части целостного художественного процесса.

Широкий спектр вопросов, связанных с генезисом сценографии казахского театра закономерно выводит также к необходимости ее осмысления в контексте известной концепции В.Березкина об эволюционной смене художественно-изобразительной системы оформления спектаклей мирового театра. Принимая во внимание, что практика является по отношению к познанию не «внешним фактором», а его «имманентной составной частью», отметим, что именно практика казахского народного театра является исходной точкой познания и способом существования и динамичного развития сценографии современного казахского театра. Следовательно, рассмотрение казахского народного творчества сквозь призму известной концепции, как своеобразной матрицы, может прояснить и существо нашего вопроса.

Забегая вперед, отметим, что эволюция сценографии казахского театра, как, оказалось, отразила всю сложность и многогранность всего мирового театрального процесса. С той разницей, что основные этапы ее развития были пройдены в более сжатый временной период. На казахской почве многовековая история театрально-декорационного искусства оказалась спрессована в несколько десятилетий, и совершенно естественно, что при этом ход ее эволюции не во всем совпал с магистральным направлением и особенностями эволюции искусства сценографии мирового театра.

Хорошо известно, что особым предметом сценографии народного театра, как первой в истории мирового театра системы оформления спектакля, была актерская *игра*. Поэтому доминантная функция сценографии заключалась в непосредственном ее участии в актерской *игре*. Ведь игровое начало в театрализованном действии как виде искусства - онтологически укоренено, неустранимо, поскольку *игра* и *искусство* неразсторжимы в принципе. Более того, в истории мировой культуры случалось и так, что в отдельных социокультурных областях *игра* существовала только в сфере художественного и только как *искусство*.

Обращаясь в этой связи к истории отечественного художественного творчества, следует подчеркнуть, что казахское народное театральное искусство обнаруживает целый ряд сценических приемов, которые можно отнести к первичным элементам *игровой* сценографии. Например, театрализованные выступления носителей музыкальной и устно-поэтической

традиции *сал* и *сері* изобиловали такого рода приемами, присущи были они и для народных комедиантов *қу* (*қуақы*). (К слову сказать, еще Алькей Маргулан, в своих исследованиях, посвященных творческой деятельности носителей музыкальной и устно-поэтической традиции *сал* и *сері*, особо останавливался на описании их костюмов. Он писал, что даже в повседневной жизни костюмы народных актеров отличались необыкновенной красочностью, пышностью и даже вычурностью. Если же такую одежду начинали носить аульчане, то *сал* оставлял ее, и шил себе одежду из еще более дорогой и яркой ткани, или же из грубого войлока или необработанной кожи, но обязательно с подкладкой из дорогостоящей, красивой, малодоступной основной массе народа ткани). Безусловно, что зрелищная сторона разыгрываемых степными актерами перформансов, как правило, обеспечивалась высокой степенью их творческого потенциала, выдумки и фантазии. Но нельзя отрицать и того, что яркие, необычных фасонов, маскарадные одеяния, преследовавшие цель поразить воображение зрителей, выделиться из их среды, были рассчитаны на эффект *театрального зрелища*. (Теоретические разработки этой проблемы в значительной степени зависят от разделяемой теоретиками концепции человека и общества. А более глубокое осмысление типологических характеристик культурных миров Запада и Востока в соответствии с принципами деконструкции логоцентристской парадигмы помогло бы выявить и по-новому осмыслить многообразие исторического опыта – различие и сходство ментальных структур оседло-земледельческой, городской и номадической культуры).

Элементы *игровой* (*предсценография*) сценографии присутствовали и в первых постановках профессионального казахского театра в двадцатых годах прошлого столетия. Вероятно, именно это обстоятельство генетически предопределило закономерность и быстроту освоения казахским театром «новой» для него системы оформления спектакля – декорационного искусства, и объясняет тот факт, что в реальной истории отечественного театра, обозначенные характеристики сценографии являются весьма условными, тем более, что элемент *игрового* оформления никогда полностью не сходил со сцены казахского театра, продолжая сохраняться и уже сегодня обретая значение важнейшего элемента в творчестве художников и режиссеров.

Особым предметом художественного познания следующей за *игровой* системой оформления театрального действия стала, окружающая человека сфера материального мира, охватываемая широким понятием - *среда*. Репрезентация места действия стала доминантной функцией новой системы, осуществлять которую сам актер не мог, поскольку, пользуясь терминологией М.Кагана, она была «выделена» из его исполнительского искусства. Это способствовало дальнейшей дифференциации театральных специальностей, а декорационное искусство полностью освободилось от *игрового* элемента и достигло своей типологической чистоты: театральность *игровой* сценографии, заложенная самой природой этого вида творчества, оказалась вытеснена изобразительностью. Главной задачей театрального художника стало

воспроизведение конкретного, узнаваемого места действия (как правило, требовалось лишь точное следование ремарками драматурга).

Однако, уже к середине прошлого столетия в системе оформления спектакля стали проявляться принципиально новые качества, так или иначе интерпретируемого художником места действия. Сценография вновь становится неразделимым компонентом всего разворачивающегося на сцене действия и неразрывна с актерским исполнением, но теперь на новом, качественно отличном от синкретизма народного театра уровне сценического синтеза.

Современная сценография казахского театра синтезировала и сделала игровыми на сцене и живопись, и скульптуру, и графику, и архитектуру. Привнесенные на сцену они приобрели «игровое» качество, поскольку суть сценографии – содержится и проявляется в ее принципиально функциональном начале, как *играющей* вместе с актером и раскрывающейся в ходе и в процессе действия спектакля (в модусе «здесь-и-сейчас-бытия»). Ведь театр всегда был и останется *игрой*. Говоря словами Б. Брехта: «Все, что стоит на сцене, должно играть, а тому, что не играет, нет места на сцене».

Сценография Казахстана прошла большой и сложный путь. Уже сегодня о театрально-декорационном наследии Казахстана можно говорить как о целостном и значительном феномене (Творческое наследие художников казахского театра это отдельная и совершенно блистательная страница в нашей истории). Можно с уверенностью утверждать также, что как художественное явление, функционально решающее задачи отображения бытия и интерпретации драматургического произведения в художественных образах - искусство визуализации *художественного образа спектакля* в практике казахского театра прошлого столетия, безусловно, сыграло свою значительную роль.

Современную казахскую сценографию характеризуют устремленность к многообразию и расширению спектра изобразительных приемов. В целом, сложность концептуальных стратегий и структуры современной сценографии определяется мировоззренческим и концептуальным уровнем размышлений художника и тех задач, которыми он задается, вопросами, которые он ставит перед собой. Являясь способом художественного выражения драматургического текста и режиссерской идеи, современная сценография стремится не к линейному производству означаемых, а к исчерпывающему раскрытию драматургического материала. В сценографическом видении спектакля художник-постановщик стремится выйти за пределы «естественных» качеств реальности и приблизиться к личностному сознанию. Эта цель достигается благодаря герменевтическому характеру его искусства. Спектакль как произведение театрального искусства – это место встречи личностей: личности написавшей пьесу (драматург), личностей, осуществивших постановку спектакля (режиссер, композитор, сценограф, балетмейстер и др.), и личностей, воспринимающих его. Причем сама встреча возможна только потому, что *создателям* удалось *создать* такое произведение, которое,

становясь объектом восприятия, не обязательно совпадает с воспринимающим его субъектом (зрителем), а побуждает его к новому прочтению образа мира.

И ещё. Театральное искусство любого народа имеет свое специфическое поле деятельности, основанное на устойчивых культурных традициях. Радиус его действия нередко превышает рамки театральных законов и направлений, выплескивает идеи и сюжеты, способные четко обозначить национальный менталитет целого народа. Проникновение в глубинные смыслы культуры каждого народа значимо и в плане восстановления великой и вечной цепочки прошлого, Настоящего и Будущего. В этом контексте обращает на себя внимание близкое этимологическое сходство названия народного театра у многих народов, указывающее на давнее культурное взаимодействие Востока и Запада. Так, например, известно, что в эпоху эллинизма наименование греческого площадного театра «о маскарос», как и сам этот театр, распространился на Восток и Запад от Македонии. Многие века в Италии комедиантов называли «масхера», в Испании «маскара», в Византии, Армении, Турции – «масхара», в Марокко «масрах». Вполне вероятно, что и в казахский язык слово «маскара» вошло именно в этот период, ведь казахское «маскара» означает - стать посмешищем. Как видим, сохранился не только первоначальный смысл и значение, но и его сатирический, комический оттенок. В этой связи, мы берем на себя смелость сделать предположение, что и слово «сахна» - «сцена», также вошло в казахский язык в эллинистический период и образовано от древнегреческого слова «схэне» (skene).

СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ В КАЗАХСТАНЕ

*Омарова Жанна Нурхалыковна,
Магистр, старший преподаватель КазНУИ*

Особенностью театрального искусства, как прошлого, так и современного, является рассмотрение действительности одновременно с разных позиций и точек зрения, добиваясь при этом целостности ее художественного восприятия, как родовом качестве этого вида искусства. Одновременно практика современной сценографии Казахстана убедительно доказала, что природа художественного обобщения этого вида искусства неразрывно связана со специфическими качествами художественного образа спектакля, выраженном в нем пафосом и иллюзией реальности. Именно сценография, всем имеющимся у нее набором выразительных средств, сообщает достоверность самому искусному из вымыслов, изошренно фантастическому, придает необходимую поэтику самым усложненным символично-метафорическим построениям образов на сцене.

Каждый сценограф в своей работе решает проблемы места действия и сценического пространства. Он, так или иначе, решает задачи глобального характера по стилизации и детализации определенной пьесы, где предлагает

определенную интерпретацию драматургического материала, равно как и создания пространственно-предметной среды для игры актеров в конкретном спектакле. Сценограф устанавливает некие взаимоотношения между реальностью данных ему сценических условий и образным миром декораций. Его дело – практическое разрешение этих проблем и противоречий в создаваемых им спектаклях. Приемы, средства, принципы, подходы к решению этой задачи существуют самые различные. Их диктует время, индивидуальность и школа художника, поэтика пьесы, творческие принципы театра, особенности игры данной труппы, личности конкретного режиссера, изучения творчества художников, особенности драматургии, и ее трактовки в сценографии на данном этапе развития, изучение комплексов приемов и технологий.

Реальное положение сценографии в Казахстане характеризуется:

В оформлении спектакля появляется подвижность, динамичность, активная ритмика в театральных приемах, что не характерно для постсоветского периода;

Активным использование новых технологий: световое и видео проектирование, 3D проектирование, спец.эффекты и т.д.;

Часто применяемый прием в сценографии (в отличие от спектаклей советского периода) - использование всего пространства сцены, от авансцены до арьерсцены. Это значительно повлияло на идею и трактовку самого спектакля, тем самым вызвав повышенный интерес у зрителей, возможность проникнуться и сопереживать увиденному;

Художник-постановщик в современном театре все больше внимания уделяет одежде сцены, декорациям, спец. эффектам, при этом зачастую не уделяя особого значения костюму персонажей. Иногда костюм не соответствует напрямую достоверным историческим источникам, но этот подход приемлем, особенно сейчас, более актуален, современен, так как с достоверной передачей костюмов и обилием технических возможностей в театре, костюм персонажей, особенно исторических спектаклей, выбивается из проекта постановки.

В отличие от советского периода в пространственном решении драматического спектакля сегодня наступил качественно новый этап в сценографии, не похожий на предыдущие годы. Условность, неприемлемая или почти неприемлемая в других видах искусства, предопределена самой природой театра, стала его спецификой. Современная сценография уже не просто оформляет сцену, но стремится создать среду драматической ситуации, определить смысл спектакля и высветить режиссерскую концепцию. Изменение языка и функций сценографии связано не только с эволюцией театрального искусства и его визуальной эстетики, но и с трансформацией проблемы интерпретации текста и его сценического воплощения.

На сегодняшний день репертуар театров Казахстана очень разнообразен. Это вызвано многими факторами. Один из них – отсутствие цензуры, идеологического давления. Происходящие общественные, социальные

изменения также позитивно повлияли на формирование репертуарного содержания. Другой фактор заключается в том, что происходит «подпитка» новыми кадрами, в театры приходят новые молодые художники, которые идут в ногу со временем, что, безусловно, влияет на разнообразие спектаклей и жанровых предпочтений.

В современной сценографии особенностью композиционного решения в оформлении спектакля становится подвижность, динамичность, активная ритмика в театральных приемах, что не характерно для постсоветского периода. Также изменились приемы оформления спектакля, т. к. традиционный подход сменяется технологичными, то почти во всех театрах стало использоваться световое и видео проектирование. 3D проектирование, спец. эффекты, стали неотъемлемой частью современной жизни сценографического искусства. Информационные технологии, которые применяются в современной сценографии, позволили развить новую визуальную культуру театральных постановок, дополнив эмоциональную сторону традиционной живописной техники создания эскизов более подробными профессиональными характеристиками: вариативностью, пространственной композицией, точным масштабом, обилием фактур и спец. эффектов.

Современная сценография Казахстана не стоит на месте, она, особенно сейчас, находится в постоянном развитии. Художники театра, создавая новые сценические приемы выражения в спектаклях, соответствующие современным задачам сценографии Казахстана, приобретают новый масштаб и звучание, потому что спектакли становятся яркие по форме выражения и исполнению, запоминающиеся по смысловому содержанию.

Литература

1. Омарова Ж. Н. Современная сценография Казахстана (1993-2015 года) // Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук. – Астана: КазНУИ, 2015. – с.82-85.

САХНАЛЫҚ КӨРІНІСТІ КӨРКЕМ-ГРАФИКАЛЫҚ ҚҰРАЛМЕН АШУ

*Байбосын Мұхтар Қайратұлы,
ҚазҰӨУ магистранты*

Мәдениет пен рухани дамудың көптеген түрлері бар - сәндік-қолданбалы өнер, сәулет, театр, опера мен балет, киноматография, поэзия, проза, музыкалық әлем. Олардың ішінде ерекшелігі бар өнер - бейнелеу өнері. Бейнелеу өнерінің тарихы ежелгі заманнан келе жатып, қазіргі заманына дейін өрлеп дамуда. Көптеген жанр мен бағыты бар бұл өнердің түрі жүздеген ғасырдан өзгеріп келе жатқанын бәрімізге мәлім. Міне, әлі де сурет өнері жылдан-жылға жаңарып көркейіп келе жатыр.

Театр – мәдениеттің алтын бесігі, көркемөнердің қара шаңырағы. Ежелгі заманда театр өнері Еуропа, Азия елдерінде негізін қалаған. Атап өтсек,

Жапония «Но» театры – өзіндік керемет ғажайып бетперделерімен ерекшеленген, ал Ежелгі Рим қаласы өзінің амфитеатрымен елген танымал. Театр сиқырлығы, әрине – ойнап жүрген дарынды ұлы актердың образында, ақын, драматург, сценарий авторы мен қоюшы режиссердың ерен еңбектерінде, әдемі жарық түсіруінің маманда. Театр сиқырлығы және оның көркі тағы неде? Әрине – театр сахнасында, оның ішінде – сахна және декорация безендіруінің әдісінде. Өйткені, көрермен, қойылым басталмай тұрып, сахнаға назар аударғанда, алдымен сахнаның маңдайын, онан кейін, шымылдық ашылған соң, қойылымның декорациясын көреді. Демек, театр сахнасының жалпы безендіруіне еріксіз көз түседі деген тұжырым. Сахна көрінісі мен кейіпкерлерді сомдап көркемдейтін әрине суретші, декоратор-сәндеуші, гример, т.с.с. Мұндағы атқарылатын компоненттер сан алуан, атап өтсек:

- Театр тарихы
- Сахнаның арнаулы құрал-жабдықтары
- Тұстану, композиция
- Арнайы сурет пен арнайы кескіндеме
- Графика әдістері
- Сахнаны әшекейлеу көркемдік тәсілдер, т.б.

Театр декорациясы, сахна безендіру өнері – декорация, костюм, әр түрлі жарықтар мен қойылымдық техника арқылы спектакльдің бейнелі де көркем образын жасау өнері. Театр декорациясы о-ның даму тарихы театр, драматургия, бейнелеу өнерінің өсіп өркендеу жолымен тығыз байланысты. Сахна безендіру өнерінің элементтері (костюм, маска т.б.) ежелгі халық ойын-сауықтарынан бой көрсетті. V ғасырда ежелгі грек театрының сценалары, ежелгі Рим театрының шымылдықтары суреттермен безендірілді. Ежелгі дәуірдегі жылжымалы (симультанды) декорация иринңипі (бүкіл оқиға желісін тұтас бейнелеу) орта ғасырдағы еуроп. Театр декорациясы өнеріне негіз болды. Осы кезеңде Азия елдерінің (Қытай, Жапония, т.б.) театр сахналары шарттылықпен символика түрде көркемделді. XV - XVI ғасырлардың басында Театр декорациясы өнеріне әйгілі суретшілер Брунелески, Мантенья, Леонардо да Винчи, Рафаэль және перспективалы декорацияның негізін салушылар Браманте, Б.Перуцци (Италия) елеулі үлес қосты. XVI ғасырлардың аяғы мен XVII ғасырлардың басында театрға ауыстырмалы декорация енді; түрлі механизмдер қолданыла бастады. Бұл өдіс декорацияны қорермендердің көз алдында ауыстыру мүмкіндігін туғызды. Театр декорациясы өнері жүйесін жетілдіру барысындағы ізденістер (итальяндық Дж. Адеотти) кулисаны өмірге әкелді. Бұл жүйе кейіннен бүкіл Еуропаға тарады. Қайта өркендеу дәуіріндегі Лондон қалалық театрларында, түпкі сахна алаңын жасаулау өнерінің жаңа типі қолға алынды. Ресейде кулисы декорация алғаш 1672 ж. қолданылды. Классицизм дәуірінде турақты декорация, XVII ғасырда кима перспективалы декорация, ал XVIII ғасырда декорация павильондары пайдаланылды.

1758 ж. Жапонияның Кабуки театрында айналмалы сахна іске қосылды. Ұлы француз төңкерісі Театр декорациясы өнерінің дамуына зор ықпал жасады. Мәселен, шебер театр машинистері Париждің «Бульвар театрлары» сахнасында

кеме апаты, өрт көрінісі секілді күрделі көріністерді еркін қорсете алу дәрежесіне жетті. XIX ғасырлардың 1-жартысында Ресейдегі «реси романтизм» мектебінің бастаушысы А.Роллер болды.

1870 - 80 ж. Мейнинген театры шеберлері Театр декорациясы өнерін одан әрі дамыта түсті.

1870 жылдардың аяғында Э.Золя «әлеуметтік ортаны дәл бейнелеу» мәселесін көтерді.

XIX ғасырдың аяғында орыс суретшілері В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, К.А. Коровии, В.А. Серов. М.А. Врубель қондырғылы кескіндемінің композициялық әдістерін қолдану арқылы спектакльдің біртұтас поэзиялық бейнесін жасау ұстанымын тұжырымдады. Мәскеу Коркем театрының реалистік реформасы дүниежүз. Театр декорациясы өнерінің ілгері дамуына әсер етті. Театр декорациясы өнерінің өркендеуіне «Өнер әлемі» оқилдері А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, Н.К. Рерих және А.Я. Головин мол үлес қосты. Режиссер Г.Крэг (Ұлыбритания) пен А. Аппиа (Швейцария) XX ғасырдың басында «философиялық театр» идеясын алға тартты. 1900 жылдары В.Э. Мейерхольд та осы идеяның ықпалында болды. XX ғасырда Театр декорациясы өнерінің сахналық техникасы (полимерлік материалдарды, фото мен кино проекцияларды және күрделі жарық беру құралдарын, т.б. пайдалану) күрт өсті.

1960 жылдары «сахнадан тыс» декорация мен сахна аренаға (КСРО-да 1920 жылдың аяғында-ақ Мейерхольд пен Н.П. Охлопков қолданған) көп көңіл бөлінді.

1970 жылдары халық өнері үлгілері (ғұрыптық маскалар, костюмдер) кенінен пайдаланыла бастады. XX ғасырда Театр декорациясы өнері шет елдерде де кен өріс алды.

1920 жылдары Ж.Бенуа, И.Головин, Б.М. Кустодиев, Н.П. Крымов, В.А. Симов, Ф.Ф.Федоровский кескіндемелік декорация дәстүрінде, ал Г.Веснин, Л.М.Лисипкий, Л.С.Попова, ағайынды Стенбергтер конструктивизм бағытында жұмыс істеді.

1930 жылдары Театр декорациясы өнерінде, өсіресе көлемді-кеністікті декорацияларда кескіндеме кеңінен қолданылды, спектакльдің бейнелі шешімі психологиялық және поэзиялық (Н.П. Акимов, Н.И. Альтман, Б.И. Волков, Н.А. Шифрин) бояуға толы болды. Қондырғылы өнер шеберлері П.В.Вильямс, П.П.Кончаловский, Ю.И.Пименов, В.А.Фаворский, К.Ф.Юон театр декорациясы өнері саласында елеулі еңбек етті.

1950 жылдары А.Ф.Боеулаев, А.П.Васильев, С.Б.Вирсаладзе, Э.Г.Чтенберг, И.Г.Сумбаташвили, В.Г.Папорин сахналық жарқын түр ізденуімен ерекше кезге түсті. Қазақ театрының алғашқы спектакльдерінде, негізінен, ұлттық этнографиялық және тұрмыс-салттық бояу басым болды. Құлахмет Қожықов алғашқылардың бірі болып қазақ Театр декорациясы өнерінің дамуына үлкен үлес қосты. Қазақ Театр декорациясы өнерінде реалистік бағыттын қалыптасуына Э.В. Чарномский, В.В. Голубович, И.Б. Бальхозин көп еңбек сіңірді. Кейінгі жылдары А.А. Ненашев, Сахи Романов,

Г. Ысмайылова, Д. Сүлеев, А. А. Карагодин, т. б. суретшілер шығармашылығынан Театр декорациясы өнері басты орын алды [1].



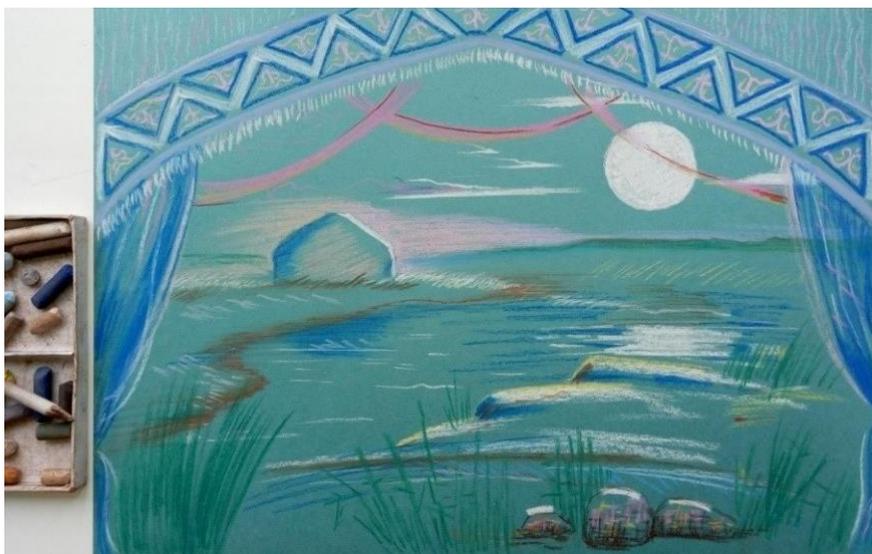
1 сурет. «Біржан – Сара» операсының сахналық көрінісі. Астана-опера, 2014 ж.

Сараптай отырып, көркем қойылымдардың тақырыптары әртүрлі болғандықтан, олардың безендіруі де алуан түрлі болса керек. Мәселен, еліміздің «Біржан – Сара» операсының сахна көрінісі ерекше назар аударытатынын байқаймыз (1 сурет). Төр жақтағы суреттелген перделер сюжеттің қайталанбас ажары, колориттік ортасы, мағыналы акцент секілді. Түстік-колористік шешімі қызғылт-сары аралас небір жылы лебін бізге жеткізеді. Сахнаның жалпы көрінісі – қазақ даласының сұлу табиғаты мен әшекейлі киіз үйдің іші [1].

Театр сахнасын безендіру мен арнайы сурет – біртұтас сценографиялық дайындық категориясы десек болады. Сахналық образ бен айналасын біркелкі синтезбен біріктіру үшін көптеген суреттемелік, нобайлық эскиздеу жұмыстар жүргізіледі. Атап өтсек, графикалық құралдармен алғашқы ізденіс сұлбалар салынады. Суретші қойылымның тақырыбына, кезеңді сюжеттерге сәйкес әртүрлі арнайы суреттемелерді орындайды. Мұндағы техникалық ерекшеліктерді де ескерсе керек: қандай декорация, қай кезде, қалай ауысу керек.

Сурет салу – шексіз дарын, нағыз ләззәт, мөлдір махаббат, шынайы көзқарас, терең философиялық ұғым, рухани тазалық, мейірімділік, білгірлік, ғылыми зерттеу, физика-математикалық есептеу, конструктивтік-инновациялық ой-өріс, айналаға сымбаттылықпен қарау, байқаушылық, өткір зейін, өз ұлтының тарихын жете білу, эстетикалық тәрбие, өмірге

сүйіспеншілікпен қарау, уақытты босқа өлтірмеу, уақытты аяу. Сурет салудың жасы кіші немесе үлкен деп қарамастан, қызығушылығы азаймайды. Кішкентай бүлдіршіннен бастап қарт қарияға дейін қаламын тастамай, бейнелеуге деген ынтасы тоқтамайды. Суретші ақын секілді бүкіл ішкі дүниесін, жиналған шерін қағаз бетіне тарқатады. Ол – философиялық мағынадан құралған әрекет, дүниеге көзқарасын ұсынған бетпе-бет әңгіме, көрермен мен автордың арасындағы диалог деп айтқымыз келеді. Тіпті сол автордың «Мынау мен», «Осы шығарма жайлы не айтқың келеді» деген ұсынысы ұлы ұранға айналмақ.

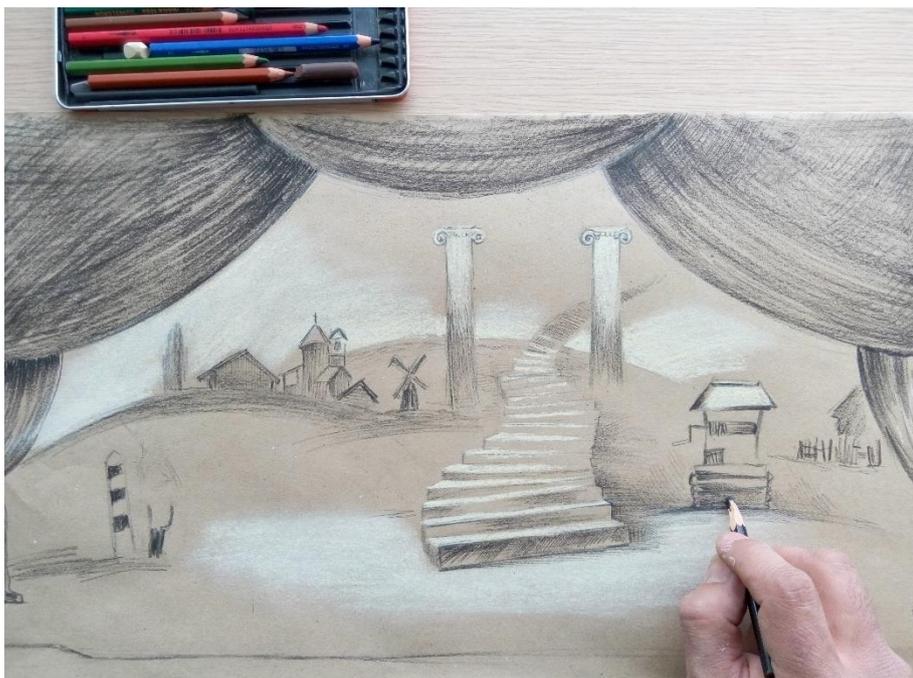


2 сурет. «Абай» спектакльне эскиз. М.Байбосын, настель, 2016 ж.

Сценография саласындағы көрнекті және бағалы жобаның идеясын жүзеге қалай асыруға болады? Креативтік суретті тапсырыс берушіге қалай ұсынуға болады? Оның сапасы мен құндылығы, қолданған құралдары және орындау жолдары, әрине, қиял-ой мен ізденіс үдерістері қандай? Арнайы суретті алдымен неден бастағаны жөн? Осы сұрақтардың барлығына қолыңызда ұстап отырған мына көрнекі басылымнан оқып білуіңізге мүмкіндік бар.

Сахна суретшісі үнемі жобалау мәселелерін мүлтіксіз шешуге тырысады, ал арнайы сурет – сол мақсатына жетуіне амалының бірі. Эскиз салу әдісін игере отырып, дизайнер белсенді, мәнерлі және көңілге қонымды қоршаған ортаның шексіз байлығын, сонымен бірге адамды да таниды. Сол сияқты, өзінің орындаушылық жолында көркемдік, ғылыми, инновациялық идеяларын тұрақтандырады. Сахнаны сөйлету үшін шұғыл шабыт керек. Алайда, ол шабыт аз болар; сценографиялық жоба кәсіби сапалы деңгейге жету үшін – көптеген практикалық жаттығулар мен кезең-сатылы жұмыс қажет екені рас. Бастауыш сценограф ізденіс ретінде бірнеше жеңіл нобай тастайды (форматы А-4, А-5). Ол – идея. Ол – идеядан кейінгі бастауыш қадам. Сол қадам нық болуға сан түрлі графикалық форэскиздер ықпалын тигізеді. Демек, жоғары оқу орындарында сценографтарды дайындайтын кафедралар бар, ал олардың ішінде кәсіби Арнайы сурет пен Арнайы кескіндеме пәндер жүргізілуде. Бұл

пәндер II курста – негізгі кәсіби пәндерге айналады: нақты сценография бағытындағы тақырып беріліп, оны графика түрінде шешілетін үдеріс.



3 сурет. «Ревизор» спектакльнің сахналық көрініс. М.Байбосын, көмір, бор, 2016 ж.

Студенттер театр және кейіпкер образын бірден клаузура түрінде бейнелеп орындайды. Клаузура – графиканың креативті түрі, оның мақсаты: идеяны әрі дамыту итермелеу және бейне барлық жағынан да тартымды, қажетті болу керек, сонымен қатар клаузура кез келген құрал-жабдықтармен орындалады. Елордамыздағы мәдениет пен өнер орталығының бірі – Қазақ Ұлттық өнер университетімізде Сценография мамандығында жыл сайын талапкерлер көбеюде. Жас мамандарды Қазақстанның белгілі сценографы, ұстаз – Серікжан Балтаев оқытып, көптеген тәжірибеге баулиды. Оның жетекшілігімен студенттер бірнеше спектакль көріністерін, салтанатты жазықтықтарын сомдап жарқыратқан. Бұның барлығы, сөзсіз, ұстаздың шәкіртке деген қолтаңбалық аманаты, өмірінде қажет болатын нұсқауы, эстетикалық талғамы мен практикалық ілім: графикалық ізденістер, нобайлар, эскиздеу жұмысы, макеттеу, материалмен жұмыс істеу, практикум, театр тарихын оқу, көркем әдебиетті жете білу [2].

Болашақ сценографқа тән қасиеттер осы болар. Осы шығармашылық жолын таңдағандарға тек ғана сәттілік тілегім келеді. Қарындаш ұстауымен қатар эстетикалық-моральдық болмыстарын өз бойына сіндіру қажет, деп ойлаймыз. Нәтижеде болашақ сурет салушы, болашақ сценограф жан-жақты, сондай-ақ, қоғамымыздағы бағыттарының әртүрлі саласынан хабары бар болғай.

Әдебиеттер

1. Қазақстан энциклопедиясы. - Алматы: Аруна, 2007.

2. Байбосын М. К. Академиялық суреттегі қосымша тапсырмалар: Оқу-әдістемелік құрал. – Астана: ҚазҰӨУ, 2015. – 35 бет.,ил.

МАСКА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Омарова Азина,

магистрант КазНУИ

Научный руководитель – Солтанбаева Г.Ш.

Современный театральный грим подразумевает под собой использование классического грима для создания образов актера на сцене. В качестве изобразительных средств в современном классическом театре принято использовать непосредственно сценический грим, парики, бороды, при необходимости – различные накладные элементы грима. Во всем этом разнообразии маска является довольно редким сопровождающим элементом в классических постановках.

Между тем, в ситуации со спектаклем с быстрой сменой действий и трансформацией героя необходима быстрая смена грима. В условиях спектакля это не всегда возможно, и в этом случае зачастую выразительность грима приносится в жертву быстрой смене действия. В таких случаях перемены во внешности героя носят формальный, символический характер, зачастую эти изменения выражаются сменой костюма или всего лишь нескольких его деталей.



Рисунок 1. Постановка «Турандот» лондонском Royal Opera

Актуальным решением при создании грима для подобных спектаклей могло бы стать использование маски или полумаски при создании образа. Маска, с одной стороны, требует больше усилий гримера при ее создании, но с другой – экономит время и усилия непосредственно во время самого действия,

что в конечном итоге гораздо ценнее для спектакля. Маска способна передать контрастные образы, которых невозможно добиться при быстрой смене грима, а современные материалы могут сделать маску пластичной и полностью передающей очертания лица актера.

Некоторые современные театры не отказались от использования масок на сцене и в наши дни. Маски прекрасно вписываются как в современные экспериментальные постановки, так и в классические спектакли. Например, лондонский Royal Opera по сей день использует маски в нашумевшей по всему миру постановке «Турандот» (рисунок 1).

Однако в современном театре для использования масок могут быть разные причины. Для удобства различия типов масок и их назначения, мы предлагаем следующую классификацию современных масок. Первый случай – это маска по сценарию, когда в пьесе или либретто в образе героя изначально задумано использование маски. Примером может послужить знаменитый спектакль «Призрак оперы», в основу которого лег роман Гастона Леру. Главный герой произведения Леру - «ангел музыки» Эрик, вынужден скрывать свое врожденное уродство под маской. Вышедший в 1910 году роман получил успех лишь в 1925 году после экранизации студией Universal с мастером перевоплощений Лоном Чейни в главной роли. И Призрак, блестяще сыгранный Чейни, и маска, которую актер изготовил для роли сам, до сих пор считаются непревзойденными. Для создания маски он шел на настоящие жертвы. В «Призраке оперы» актер растягивал себе ноздри и вздергивал нос спрятанными под гримом проволочными скобками, вызывающими постоянную боль и кровотечения (рисунок 2).



Рисунок 2. Лон Чейни «Призрак оперы» (1925 год)

В последующих экранизациях грим трансформировался, исходя из новых технических возможностей и замысла режиссеров. В версии 1989 года, когда Призрак появляется на экране в полном гриме, на лице актера Роберта Энглунда

наложено три слоя грима: грим изуродованного лица Призрака, поверх которого наложен пластический грим (носовой протез и куски кожи), поверх которого наложен слой косметического грима [1].



Рисунок 3. Роберт Энглунд (1989 год)

Театральная постановка «Призрак Оперы» - мюзикл Эндрю Ллойда Уэббера, признана самым выдающимся шоу века. Его премьера состоялась в Вест-Энде в 1986 году и на Бродвее в 1988 году. По сей день мюзикл проходит по всему миру с огромным успехом, а исполнитель главной роли на сцене традиционно скрывается под легкой полумаской. В изготовлении полумаски используются новые технологии и материалы, удобные в обращении и менее трудозатратные. При этом они не причиняют неудобства актеру, и самое главное, облегчают работу художникам по гриму.



Рисунок 4. Призрак Оперы из одноименного мюзикла Эндрю Ллойда Уэббера на сцене и в кино

10 декабря 2004 года на экраны кинотеатров вышел фильм «Призрак Оперы». Как и в мюзикле лицо главного героя было закрыто полумаской (рисунок 4).

В традиционных спектаклях маски обусловлены самим жанром. К примеру, в японском театре Ноо, который зародился в XIV веке и сразу завоевал статус элитного искусства для самураев и высшей аристократии сёгуната Токугава. Искусство Ноо фундаментально практически не менялось с тех пор, тем не менее, оно живет во времени, претерпевая мелкие изменения в позы актеров, персонажи и маски в том числе. Однако не все актеры Ноо играют в масках. Обычно главное действующее лицо - ситэ, выступает в маске, а его партнер - ваки, без нее. Спутники главного действующего лица - ситэ-дзурэ, надевают маски, если это женские персонажи. Если ситэ изображает реалистический персонаж, актер обычно маски не надевает. Ношение маски предназначалось для следующих типажей: мальчиков, юношей, духов умерших, воинов, стариков, старух, богов, девушек, демонов, полуживотных, пернатых и т.д. Всего же в современном театре Ноо около 200 видов масок, изготавливают их из особого легкого дерева, затем раскрашивают и покрывают лаком. До XVII века маски вырезались самими актёрами, монахами или скульпторами, а начиная с XVII века их изготовлением занимаются целые династии мастеров, мастерство передается в семьях из поколения в поколение. Все эти традиции сохраняются и в наши дни [2].

Отдельно стоит сказать о масках статистов в миманс. Часто они используются намеренно для создания общего фона и погружения в атмосферу, как в упомянутой нами опере «Турандот». Особую мистическую атмосферу маски создают и в различных модернистских и постмодернистских постановках в современных театрах.

Следующая категория масок в современном театре, которой мы посвящаем свое исследование, несет не только художественный, но и практический смысл. Замена традиционного театрального грима на маску, как уже было сказано выше, может быть продиктовано условиями спектакля и необходимостью быстрой смены образов на сцене.

Например, в балетной постановке «Лебединое озеро» приме необходимо перевоплощаться из Одетты в Одиллию и обратно из картины в картину. При этом смена образа заключается в смене элементов костюма и части грима – наложении ярко-красной помады для образа Одиллии. Предлагается использовать полумаску для создания образа черного и белого лебедя. Преимущества использования полумаски – в быстрой смене образов, а также в экономии времени при наложении грима: маска изготавливается один раз и может быть использована в нескольких постановках.

Технически возможно использовать нескольких типов масок: из силикона, пенолатекса и современный метод ее создания с помощью 3 D ручки. Силикон отличается своей пластичностью и реалистичностью структуры. Он может принимать различную форму и передавать малейшие детали. Однако в процессе носки он довольно тяжел и неудобен, особенно для актеров балета.

При носке в течение нескольких часов он может создавать дискомфорт, а также сковывать движения актера. «В последнее время участились случаи аллергической реакции на латекс и некоторые марки протезного силикона, — рассказывает чешский художник по гриму Йозеф Рарах. — Многие начинающие гримеры забывают о «человеческом факторе», что часто приводит к очень серьезным последствиям. Кроме этого, далеко не каждый актер может работать в сложном пластическом гриме. Этот вопрос зависит далеко не только от уровня его дарования. У лицедея не должно быть аллергии, излишнего выделения пота, плюс он должен быть довольно вынослив. Все это я знаю по собственному опыту, так как мне частенько приходится работать в сложном гриме и костюмах» [3].

Пенولاتекс по-прежнему остается самым популярным материалом для качественного специального грима. Пенولاتекс, обладая всеми преимуществами силикона, к тому же гораздо легче его и не вызывает аллергических реакций.

Использование 3D ручки для создания объемных элементов грима – новое технологическое веяние. 3D ручка проста в использовании и позволяет быстро создавать нужные объемные детали, без необходимости использовать дополнительные слепки и применять сушку. Изготовление полумаски с помощью 3D ручки – наименее трудоемкий вариант, однако требует определенной подготовки и сноровки гримера в использовании технологии.

Какой бы способ изготовления полумаски для создания образа не выбирается, внесение маски в спектакль сделает его ярче и поможет вернуть незаслуженно забытый символ театра на сцену.

Литература

1. Сайт Кинопоиск [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.kinopoisk.ru/>
2. Особенности костюмов и масок театра Ноо [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/>
3. Ллойд Б. Рождение образа: пластический грим [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://mediavision-mag.ru>

ГРИМ ӨНЕРІНІҢ ШЕБЕРЛЕРІ

*Мухатаева Ақерке,
ҚазҰӨУ студенті*

Ғылыми жетекшісі - т.ғ.к., проф. Солтанбаева Г.Ш.

Грим (фр. grime – бояну) – арнаулы бояулардың, пластикалық және қылжапсырмалардың көмегімен актердің сырт тұлғасын, әсіресе, бет бейнесін өзгерту өнері. Театрда пьесаның және оның образдарының идеялық-көркемдік ерекшеліктеріне, актердің түпкі ойына, режиссерлік шешім мен стильге, т.б.

сәйкес қолданады. Кинодағы гримнің өз ерекшелігі бар. Ол операторлық техника жағдайына, киноның түсіне (ақ-қара, түрлі түсті), кинотаспаның жарық беру ерекшелігіне бейімделеді [1].

Грим өнері кем дегенде 6000 жылды қамтиды. Оны әсіресе Мысыр перғауындары сәтті пайдаланатын және гримнің көмегімен олар мықты әрі қорқынышты билеушілерінің кейпіне енетін. Мыңжылдықтар өте келе, заманауи ойын-сауық индустриясын, шоу-бизнесті және театрды сапалы макияжсыз немесе гримсіз елестету қиын. Сол себепті қазіргі таңда кәсіби визажист және гримерлер өзекті орын алып келеді [2].

Грим тарихына толығырақ тоқталатын болсақ, ол ежелгі жоралар мен ойындардан, салт дәстүрлерден бастау алады. Орта ғасыр актерлері (клоундар, жонглерлер, және т.б) өсімдіктердің шырындарымен беттерін бояған. Грим реализм дәуірінде гулденген. Алғашында гримді жауынгерлер кімнің қай тайпаға тиесілі екенін ажырату үшін қолданды. Макияж тарихы ежелгі Египет заманынан басталған. Оған Нефертитиде әр түрлі бояулардың толық жиынтығы болғаны дәлел. Ежелгі Грекияда көз бен қасты бояу, шашты ағарту, бетті ағарту және оған қызыл рең беру, дәстүрлі макияж болып есптелген. Бұл сән Римде де байқалған. Еуропада косметиканы тек әйелдер ғана емес еркектер де қолданған.

Ресейде косметика XVIII ғасырдың ортасында пайда болды. Бірақ орыс әйелдері бұдан ертерек кездің өзінде бояна бастаған. Мысалы арнайы ағартқыштың орнына бетке ұнды, қызғылт рең беру үшін қызылшаны, қастарын бояу үшін көмір мен күйені қолданған. I Петр кезінде орыс әйелдері Еуропадан қалыспады. Бұдан кейін косметика өндіру қарқынды дамып келді, жаңа құралдар ойлап табылды, сұлулық нарықтық кеңейе бастады.

XVIII ғасырдың ортасынан бастап Ресейге Еуропалық сән үлгілерімен қатар оның салт-дәстүрі де келді. XX ғасырда декоративтік косметикалар халық арасында кеңінен қолданыла бастады. Кейін бұл кәсіби жұмысқа айнала бастайды. Соның арқасында әр түрлі визажист, стилист, шаштаразшы, гример сияқты мамандықтар пайда бола бастады.

Гримнің гүлденуіне реализм театрының дамуы итермеледі. Театр актерлері гримді тек әдемі кейіп таныту үшін ғана емес, сонымен қатар алыста отырған көрермендерге де анығырақ көріну үшін пайдаланған. Театрладық гримнің пайда болған нақты мерзімін атау мүмкін емес. Кейбір жорамалдарға сүйенетін болсақ ол б.з.д 6-шы ғасырда гректердің театрында пайда болған. Грек театрының актерлері жүздеріне қорғасыннан жасалған ақ маска киетін. Мұндай маскалар Рим және Италия театрларында гримнің қолданылуына әкеп соқтырды. XVIII ғасырда Еуропа актерлері де күңгірттенген сахнада анық көріну үшін жүздеріне қорғасын әктігін, ал қызғылт рең беру үшін сынап сульфидін пайдаланды [3].

Киноның пайда болуы мен дамуы грим техникасының өзгертті. 20-30-шы, тіпті 40-шы жылдардағы киноэкрандарда театралдық гримнің элементтерін байқауға болады. Бірақ киноиндустрияның қарқынды дамуының нәтижесінде, 50-ші жылдарда пайда болған түрлі түсті пленкалар гримнің мүлдем өзгеше қолданылуын талап еткізді. Талап бойынша грим актердің бетінде мүлдем

байқалмауы тиіс, сондай-ақ табиғи көрінетіндей болу керек еді. Бұл өндірістік технологияларда фильм түсіру үшін қажетті жоғары сапалы бояулардың дамуына әкелді [4].

Гримнің революциялық материалы - резеңке немесе басқа сөзбен айтқанда көбіктелген латекс 1929 жылы Ұлыбританияда ойлап табылды. Кейінірек мұндай материалдың, яғни, жамаулардың қатарына тері құрылымына көбірек ұқсас силикон пайдаланылды. Соңғы жылдары камера мен жарықтандыру құрылғылардың жетілгендігіне байланысты, силиконнан жасалған жамаулар көбірек қолданылады. Себебі қазіргі киноиндустрияның мақсаты-толық реализм әсеріне қол жеткізу.

Дик Смитті гримнің «Өкіл әкесі» деп атайды. Ол «Өкіл әкесі» фильмі үшін Марлон Брандоны әйгілі кейіпкерге айналдырды. Бірақ Смит қорқынышты жанрдағы фильмдердегі жұмыстарымен көбірек танымал. Әлі күнге дейін жасанды қан үшін Смиттің формуласы қолданылып келеді. Дик Смиттің ең танымал жұмыстары – «Өкіл әкесі» фильміндегі Марлон Брандо және «Жың періні қуу» фильміндегі Линда Блэр үшін жасалған гримдері, сонымен қатар басқа да «Таксист», «Амадей», «Күзетші» сияқты фильмдердің кейіпкерлері үшін жасалған гримдері танымал. NBC-де жұмыс істеу үшін шақыру алған Дик Смит, 1945 жылы телевидениедегі бірінші гример болды. 2012 жылы американдық киноакадемия кино өнерінің дамуына ат салысқаны үшін Смитті «Оскар» жүлдесімен марапаттады. Ал өзінің алғашқы «Алтын адам (Золотой рыцарь)» премиясын 1985 жылы «Амадей» фильмі үшін алған.



1 сурет. Дик Смит жасаған грим («Жың періні қуу (Изгоняющий дьявола)» фильмі)

Бүгінгі таңда Голливудтың ондығына кірген гримерлер өздерін Смит мектебінің ізбасарлары, Смиттің шәкірттеріміз деп есептейді. Сол гримерлердің ішіндегі көрнекті өкілдерінің бірі Рик Бейкер. Ол Майкл Джексонның «Триллер» және «Елестер (Призраки)» атты клиптерінің жұмысына қатысып, 1980 жылдардың басында құрылған «Ең үздік әрлеу

(Лучший грим)» номинациясында «Оскар» жүлдесінің бірінші иегері атанды. Сонымен қатар «Ұлу (Вой)», «Гремлиндар 2», «Қоңырау» сияқты фильмдеріне жасалған гримдері үшін «Сатурн» жүлдесімен номинацияға ие болды. Ең әйгілі жұмыстарының ішінде «Қара киімдегі адамдар (Люди в черном)». Екінші бөліміндегі өзге ғаламшардан келген инопланетяндардың бейнесін Бейкер өзі ойлап тапқан десек те болады.



2 сурет. Рик Бейкердің «Триллер» клипіне ат салысқан еңбегі

«Франкенштейн» - 1931 жылы классикалық қорқыныш жанрындағы фильм. Ол «Universal» студиясындағы ең табысты фильмнің біріне айналды. Франкенштейнның әсерлі гримі үшін жиналған материалдар мен костюмі бірге шамамен 24 килограмм болады.



3 сурет. Джек Пирс және Франкенштейн бейнесі

Талантты актер Карлофф пен Джек Пирс екеуі бірігіп жасаған бейне, ХХ ғасырдың ең танымал құбыжықтарының бірі болды. Джек Пирс бұл жұмысы үшін арнайы ежелгі анатомияны, өнерді зерттеді. Джек Пирстің арқасында біз көптеген әйгілі голливудтық құбыжықтарды көре аламыз. Оның атақты жұмыстарының ішінде «Қасқыр бейнесіндегі адам», «Қара мысық» фильмдері үшін жасалған гримдер, және де әрине ең бірінші «Мумия» фильмдегі Имхотептің бейнесі.

Бұл айтылған суретшілермен қатар жан түршігерлік қорқынышты құбыжықтар бейнесін жасаған Крис Уоллас, Мишель Берк, Стэн Уинстон сияқты басқа да голливудтік талантты гримерлер бар.

КСРО да пластикалық гримнің дамуы 1930-шы жылдан басталады. Латекс туралы алғашқы деректер Р.Д Раугулдың «Новые приемы грима как средство обогащения выразительности актера» атты мақаласында алғаш айтылған. Пластикалық грим саласындағы көптеген зерттеулер суретші – гример В.Г. Яковлев жетекшілік еткен «Мосфильм» шеберханасында жүргізілді. Бұл жұмыстың табысты нәтижелері кеңестік киноиндустрияда пластикалық гримді кеңінен пайдалануға мүмкіндік берді.

Гремиславский Яков Иванович (1864-1941 жж.) - грим өнерінің реформаторы. Ол Мәскеуде алғашында Кіші театрда, кейін МХАТта - Мәскеу көркем театрында, суретші-гример қызметін атқарған. Оның жұмыстары реалистік мектептің эталонына айналды. Кеңес Одағы ыдырағаннан кейін «Мосфильмдегі» пластикалық грим цехы құлдырау үстінде еді. Осылайша нарықта Пётр Горшенин, Плесовский Андрей, Михаил Нестеров сияқты тәуелсіз шеберлердің студиялары пайда болды.

Ресейлік кинематографиядағы басты оқиғалардың бірі 2013 жылдың қаңтар айының соңында халыққа жарияланды.



4 сурет. В. Высоцкий рөлінде ойнаған С.Безруков

Актер Сергей Безруков «Высоцкий. Спасибо, что живой» фильмінде басты рөлді Сергей өзі ойнағанын мойындады. Сонымен қатар пластикалық грим арқасында Высоцкийге айналып жатқан фотосуреттерді көрсетті. Бұл бейнені жасаудағы еңбек сіңірген суретші-гримерлер Татьяна Мелькомова және Петр Горшенин. Бұған дейін жеткізілген мәліметтерге қарағанда максималды ұқсастыққа жету үшін тоғыз ай ішінде жасалған силикондық маска актердің жүзіне қиын тәсілмен кигізілді. Ал гримнің өзі күнделікті алты сағат уақытты қамтитын. 4,5 сағат ішінде актердің бетіне 18 қабат әр түрлі жамаулар жабыстырылып, бояулар жағылатын. Ал гримді бетінен алып тастауға 1,5 сағат уақыт кететін. Компьютерлік «арнайы әсерлер» бойынша жұмыстарды атқарған суретшілер саны 250 адам [5].

Заманауи кинематографияларда әсер беруші технологиялардың көмегімен көп нәрсе ойлап шығарып көрсетуге болады. Ал қателіктерді компьютерлік өңдеу көмегімен оңай түзетуге болады. Мұндай сандық дәуірге кино саласы жақында ғана қол жеткізді. Осыдан тек бірнеше онжылдықтар бұрын фильмдегі кейіпкер бейнесіндегі спецэффекттер гримнің, әр түрлі жапсырмалардың көмегімен жүзеге асты. Қазіргі таңда грим шеберлері екінші орынға кетіп, технология мен әр түрлі графикаларға жол бергенімен, актерлердің тірі мимикасын ештеңе алмастыра алмайды. Театр саласындағы ұлы шеберлердің бекерден айтпаған сөзі бар; «Грим - сахналық қойылымдардың ажырамас бөлігі».

Әдебиеттер

1. Шалимова Л. А. Эстетика грима в цветовой компоненте театрального искусства // Мир науки, культуры, образования. - № 6 (43) .- 2013. - С.477-479.
2. Сорокина Т.А. Культура и история макияжа: сборник МГУКИ. Кафедра теории и истории культуры. - М.: МГУКИ, 2004. - с.41-46.
3. Кукушкина И. Меня лица как перчатки. - DARKER. - №10, октябрь 2015 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/menjaja-lica-kak-perchatki>
4. Максимова М.Н. Искусство грима в русской театральной культуре конца XIX - первой трети XX вв. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/iskusstvo-grima-v-russkoi-teatralnoi-kulture-kontsa-xix-pervoi-treti-xx-vv#ixzz40xcTEkCq>.
5. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.uznayvse.ru/zvezdyi/sergey-bezrukov-priznalsya-chto-syigral-vyisotskogo-i-pokazal-kak-emu-delali-grim-45873.html>

ТЕАТР И Я

Ахмедина Алия,

студентка КазНУИ

Научный руководитель – Омарова Ж.Н.

Наверное, каждый из вас, побывав в театре, получает особое чувство внутри себя. Театр учит нас многому. Учит любить, быть смелее, радоваться жизни и многому другому. Театр воспитывает нас, смотря игру актеров мы словно проникаемся в ту атмосферу, в ту эпоху, которую они нам создают на сцене.

За что люди любят театр, за что так ценят его мастеров? Они любят и ценят, отвечал первый комедиограф человечества, за правдивые речи за добрый совет и за то, что разумнее и лучше делаю граждан родной земли. «Настоящий театр, - писал Шаляпин, - не только индивидуальное творчество, а и коллективное действие, требующее полной гармонии всех частей» [1].

Читатель в одиночестве, наедине с заветной книгой, может пережить волнующие, счастливые мгновения. А театр не оставляет своего зрителя в одиночестве. В театре все зиждется на активном эмоциональном взаимодействии тех, кто создает в этот вечер на сцене художественное произведение, и тех, для кого оно создается. Зритель приходит на театральное представление не как сторонний наблюдатель. Он не может не выражать своего отношения к тому, что происходит на сцене. Взрыв одобрительных аплодисментов, веселый смех, напряженная, ничем не нарушаемая тишина вздох облегчения, безмолвное негодование — в богатейшем многообразии проявляется зрительское соучастие в процессе сценического действия. В театре возникает праздничная атмосфера, когда такое соучастие, такое сопереживание достигают самого высокого накала... Человек обращается к театру как к отражению своей совести, души своей - он узнает в театре самого себя, свое время и жизнь свою. Театр открывает перед ним удивительные возможности духовно-нравственного самопознания. Как писал великий немецкий драматург Фридрих Шиллер «театр располагает самой проторенной дорогой к уму и сердцу» человека [2].

Лично для меня театр - это волшебный мир. В котором происходят чудеса на сцене. Смотря игру актеров, я словно проникаюсь в ту атмосферу, в ту эпоху, которую они нам создают на сцене. Но самое главное в театре - это работа режиссера и сценографа. Благодаря сценографу, мы видим красивые декорации на сцене. Поверьте, быть сценографом гораздо сложнее, чем вы думаете. Нужно удержать зрителя во время спектакля. Сделать грандиозный финал. Сценограф - это такой человек он и режиссер, он и актер, он и бухгалтер, он и художник по костюму, он и рабочий на цеху, где создаются декорации. Это универсальный человек. Одной рукой он может создать на сцене сказку. После которой зрители аплодируют стоя. И в этот момент сценограф получает большое наслаждение от того, что многим понравился спектакль. Это значит, что работа была сделано на отлично. Это победа для всей команды в театре. Потому что громкие аплодисменты от зрителей - это большая радость для каждого. Сценограф также может оформить любой праздник со вкусом. Он также работает со многими звездами на сцене.

Для меня также большим вдохновением могут служить зарубежные концертные сцены. Но здесь огромную благодарность нужно сказать

художнику по свету. Благодаря его световым эффектам, мы получаем настоящее шоу, которое охватывает нас. И это не передать словами. Сценограф и художник по свету - это два тандема и в театре, и в кино, и на концертных сценах. Без них невозможно любая пьеса или концерты. Вместе они могут создать нечто уникальное. Также сценограф может быть соавтором спектакля. Это сложный, но очень интересный процесс. Сценограф до тончайшей детали продумывает все. Начиная от декораций и заканчивая одеждой актеров. Режиссеры часто советуются со сценографом. И поэтому сценографа можно назвать соавтором спектакля. Один раз на одной опере меня удивили декорации. Насколько все продумано четко. Игра актеров была отличной. Декорации менялись несколько раз. Костюмы были богатые. Сюжет был очень трогательный. Я видела ощущения многих зрителей, некоторые смеялись, некоторые волновались за героев, другие в конце плакали. И я поняла, как сложно удержать зрителя. И это большая похвала всему коллективу, который трудился и днем, и ночью, чтобы постараться удивить зрителей. Честно - сюжет меня очень затронул. И после таких постановок у зрителя есть стимул пойти на еще одну постановку. Сама аура, царящая в театре, когда многие женщины в красивых нарядах, а мужчины в смокингах, напоминает торжественный прием или бал. Словно мы побывали в восемнадцатом веке. И мне нравится это аура – аура праздника. Поэтому я люблю театр. Я думаю со мной согласятся многие любители театра. Театр будет жить всегда. И будет созывать новых зрителей на свои постановки. И будет удивлять все больше и больше. Своими декорациями, костюмами, игрой актеров и многим другим. Мы - будущее поколение театра и театр нуждается в нас. Я думаю у нас все получится. Нужно верить в лучшее и стремиться вперед! Так говорили наши преподаватели. И я уважаю их, за те знания, которые они нам дают. Их вера в нас. Именно вера вдохновляет каждого из нас. И, когда я делаю макет, я представляю словно мои декорации в макете сейчас на сцене театра. И я образно представляю, как это будет смотреться на сцене. Этот процесс очень сильно увлекает. Ты перечитываешь пьесу и находишь мизансцены. Представляешь актеров, которые двигаются на сцене. Это все больше и больше вдохновляет. И чувствуешь, что остановить тебя сложно.

Хотелось бы закончить статью словами испанского поэта Гарсиа Лорка: «Театр - это школа слез и смеха, свободная трибуна, с которой люди могут обличать устаревшую или ложную мораль и объяснять на живых примерах вечные законы человеческого сердца и человеческого чувства» [3].

Я считаю, что люди обращаются к театру, как к отражению своей совести, души своей - они узнают в театре самого себя, свое время и жизнь свою. И советую всем посещать театр, потому что театр открывает перед нами удивительные возможности духовно-нравственного самопознания.

Литература

1. Бакун Д.Н. Афоризмы. Собрание мудрости всех времен и народов. – М.: АСТ, Астрель, 2011. – 688 с.

2. Великие мысли великих людей. – М.: Харвест, 2008. – 512 с.
3. Зубков В.Н. Мудрость тысячелетий от А до Я. Великие мысли и афоризмы великих людей – М.: Астрель, 2009. – 861 с.

СЕКЦИЯ 2
ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО – ПУТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ
РАЗВИТИЯ

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ БИ АНСАМБЛДЕРІНІҢ
ҚАЛЫПТАСТЫРУДАҒЫ БАЛЕТМЕЙСТЕР ДӘУРЕН
ТАСТАНБЕКОВИЧ ӘБІРОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҮЛЕСІ

Мустапаева Талшын,
Т.Жүргенов атындағы ұлттық
өнер академиясының магистранты, Алматы қаласы

XX ғасырдың 30-шы жылдары Кеңестер Одағы көлемінде би ансамбльдерінің шығармашылық ұжымдары құрыла бастады, әрі мұндай жаңалықтар республиканың мәдени өмірінің жаңаша түр алуына ықпал етпей қоймады.

Би ансамбльдері туралы сөз болса, әркімнің де ойында бұлардың бір-бірінен ерекшеліктері неде?, - деген сұрақ туындауы заңдылық. Бұған кез-келген ансамбльдің ешкімге ұқсамайтын, өз бетінше бірегей болуға деген қағидалық ұстанымы, әрі ансамбль репертуары негіз болып табылғанды.

Осындай ұжымдардың өнері және олардың ерекшелігі туралы би өнерін зерттеуші, ғалым-педагог Н.И.Эльяш өз пікірін «Ансамбль – балет өнеріндегі жаңа жанр. Оны біздің заман тудырды. Халық би ансамблі ең демократияшыл өнер. Оның кейіпкерлері дүниежүзінің қарапайым халқына жақын», - деп білдірген екен [1, 47].

Жалпы, ән-би ансамблідегеніміз – музыкалық және хореографиялық өнердің бірнеше түрінен, вокалдық-орындаушылық (хор, ансамбль, соло), аспаптық музыка (оркестр немесе халық аспаптар ансамблі, фортепьяно, т.б.), жеке және көпшілік билері, көркемсөз оқу (тақпақ пен диалогтар) сияқты орындаушылар тобынан құралған ұжым [2, 91].

Қазақстанда 50-60 жылдары әртүрлі өнер ұжымдары пайда бола бастады, әрі олардың саны біртіндеп өсті.

Еліміздегі алғашқы ән-би ансамбльдеріне 1955 жылы 5 тамызда Украин ССР-нің еңбек сіңірген артисі, режиссер-хореограф Л.Д. Чернышеваның басшылығымен құрылған Қазақ КСР Мемлекеттік ән-би ансамблі (қазіргі аты – «Салтанат»), 1969 жылы 26 қазанда режиссер Елеусізовтің «Дала әуені» атты концерттік бағдарламамен тұңғыш рет сахна шымылдығын ашқан Мемлекеттік «Гүлдер» эстрадалық жастар ансамблі.

Бұл ансамбльдердің өмірге келуі Қазақстанның мәдени өміріндегі үлкен оқиға болды.

Уақыт өткен сайын мұндай ұжымдар саны өсті, әсіресе, 70-80 жылдары жалпы республика көлемінде белсенді түрде қарқын алды.

Кез-келген істің тұтқасын сол саланың білгір мамандары, кәсіби шеберлері ұстайтыны заңдылық болса, осындай жаңаша түр алған ұжымдардың би репертуарын қалыптастыруға қазақтың тұңғыш балетмейстері Дәурен Тастанбекұлы Әбіровтің сіңірген мол еңбегі, қалдырған қолтаңбасы бар.

Ол 1989 жылы Қазақ КСР Мемлекеттік ән-би ансамблінің төрт солисіне арнап, күйші Темірбек күйіне қазақ биінің «іліп-алма» қимылы негізінде қазақ жігіттерінің сылқым-сырбаздығына, серілігіне негізделген «Сылқыма» (алғашқы атауы «Кербез») биін қойды. Би орташа жылдамдықта, бірдей, әрі мәнерлі қимылдармен орындалады. Қойылымда балетмейстер жай қимылдардан қиын, күрделі құрылымдар құрып, өзінің шеберлігін көрсетсе, бүгінгі таңда «Классикалық би ансамблі», «Алтынай» және «Салтанат» мемлекеттік би ансамбльдерінің репертуарларындағы көптеген би номерлеріндегі билер – өңделген ұлттық фольклорлық билердің алғашқы сахналық билермен үйлесіп, қазіргі заманауи қазақ билерінің негізін құрауында балетмейстердің кәсіби білімінің нәтижесі бар.

Дәурен Тастанбекұлы ХХ ғасырдың 60-80-жылдарында республика бойынша барлық облыстарда 18 халық ансамблінің өмірге келуіне мұрындық болды. Жергілікті жерлердегі осындай ұжымдар құрамын жұмысшылар, ауыл еңбеккерлері, интеллигенция, жастар, мектеп мен оқушылар құрады. Олардың қазақ этнографиялық билерін сахналауға, дамытуға үлес қосуында, репертуарлық, орындаушылық жағынан өсіп-жетілуіне Дәурен Тастанбекұлы мол үлес қосып, 90-жылдарға дейін республика көлемінде құрылған кәсіби би ансамбльдеріне, облыстардағы көркемөнерпаздар ұжымдарына балетмейстер, ұстаз, тәрбиеші ретінде өзіндік қолтаңбасын қалдырды.

Мысалы, 1957 жылы қазан төңкерісінің 40 жылдығына орай Мәскеу фестиваліне дайындалушы студенттер мен жастарға жетекшілік жасау үшін Дәурен Әбіров Қызылордаға шақырылса [3], Қызылорда облысындағы «Сыр сұлуы» көркемөнерпаздар ансамблі 1962 жылы КСРО Бүкілодақтық Халық Шаруашылығы Көрмесінде Ұлы Октябрьдің 50 жылдығына арналған мерекелік концерттен кейін Үлкен алтын медальмен марапатталған [4, 72].

Ал, «Қаламқас» (Семей облысы) ансамблі 1973 жылы Чехословакияда өткізілген халық билері фестивалінде балетмейстер Д.Әбіровтің өңдеуінде қойылған «Қоян-бүркіт» биін орындап, жүлделі орынға қол жеткізді [2, 404-405].

Д.Әбіров кәсіби би ансамбльдеріне халық билері «Тепең-көк», «Садақ биі» (1954), «Былқылдақ» (1954), «Балдыз» (Құрманғаның «Қызыл қайын» күйіне), «Алтын-бау» (1958), «Тыңдағы той» (1964), «Аққу қыздар» (1956), «Ұтыс биі» (1985), «Алтынай» (1985), «Келіншек», «Балбырауын» (1985), «Қоштасу» (1985), «Қара жорға» (1987), «Сылқыма» (1989), төрт (1984) «Қоян-Бүркіт», «Айжан қыз», «Аққу», Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясы репертуарындағы «Көбелек» күйіне қойылған «Көбелек» (1956), «Көкпар» (1953), жеке орындаушыларға арнап «Ортеке», «Бақташы», «Айгөлек», «Қыздар-ай» (1957) және т.б. көптеген билерді сахнаға шығарды.

Ал, Көркемөнерпаздар ансамбльдерінің репертуарында «Би желісі», «Жезтырнақ», «Мерген», «Балдыз», «Киіз басу»; көпшілік билер «Күрішшілер биі», «Жайлауда», «Кетпеншілер», «Бақташы», «Майданда», «Жезқазған жастары», «Жігіттер», «Алтын масақ», «Киіз басу», «Лезгинка», «Қара құлақ», «Қаз-қатар», «Ұтыс би», «Балбырауын», «Қоян-бүркіт», «Жастар биі», «Балықшылар биі», «Май вальсі», «Той», «Көктем мейрамы», «Башқұрт биі», «Орыс биі», «Айжан-қыз» атты жеке және көпшілік орындаудағы билері бар [5,176-177].

Д.Т.Әбіровтің балетмейстерлік шеберлігі тек Қазақстан, Кеңестер Одағы шеңберінен тыс шетелдерге танылды. 1980-82 жылдары КСРО Мәдениет министрлігінің бұйрығымен Йемен Араб Республикасында халықтық фольклоры негізінде құрған алғашқы кәсіби би ансамблі, көп ұзамай АҚШ, Англия, Франция елдерінде ұтымды жетістіктерге қол жеткізген [6].

Бүгінде қазақ биі төрткүл дүниеге танылды, әрі дүниежүзі халықтарының билерінен ешбір кем еместігін дәлелдеді. Бұл жетістікте Дәурен Тастанбекұлының өзіндік үлесі шексіз.

Қазіргі таңда әлем сахналарында қазақ биін танытатын зор мүмкіндіктерге жол ашылды. Бұған дәлел АҚШ, Қытай, Жапония, Франция, Түркия және т.б. елдердің сахналарында ұлттық биіміздің айшықты өрнегімен таңғалдырып жүрген таланттар ішінде көптеген әлем халықтарының билерін меңгерген «Салтанат», «Алтынай», «Гүлдер», «Наз», Қазақстан Республикасының мемлекеттік академиялық би театры және т.б. елімізге және одан да тысқары елдерге кеңінен танылған би ұжымдары жеткілікті.

Қорытындылай келе, балетмейстердің ұстазы Р.Захаровтың сөзімен айтқанда Дәурен Тастанбекұлы – балетмейстер – ойлаушы, балетмейстер – қоюшы, балетмейстер – репетитор, балетмейстер – өңдеуші, балетмейстер – жетекші және биші екенін тағы бір мойындадық. Олай болса, Дәурен Тастанбекұлының табиғатында осы қасиеттердің бәрі өзара үйлесімділік тауып, қазақ хореографиясы сахнасын байытқан.

Әдебиеттер

1. Эльяш И. Балет народов СССР. - Москва: Знание, 1977 – 47 б.
2. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. – Алматы: Аруна Ltd, 2005. – 91 б.
3. Хангелдин С. Сәнді саздың сардары //Сыр бойы. – 2014. – 12 сәуір.
4. Әбіров Д. Қазақ билерінің тарихы: Оқу құралы.–Алматы: ИздатМаркет, 2006. - 72 б.
5. Айтқалиева Қ. Балетмейстер Дәурен Әбіровтің шығармашылық мұрасы. – Алматы, 2007. – 176-177 б.
6. Екі кеңес маманы және Йемен ұлттық өнері туралы әңгіме // Ас-саура (Йемен газеті).– 1980. – №1.

AFRICAN RITUAL MASKS

Amantayeva Aigerim Dulatovna,

9 grade student of №66 school-lyceum

Research supervisor - Zhukenova Zh. D., PhD in Art criticism

In Africa, masks are an essential feature of the traditional rituals and art. They are made from different materials – tree, bones, metal – often combined with skin, hair, wool, feathers, vegetable fiber, teeth, horns, shells, beads. The great impact that wearing masks has on the viewers' psyche is due to the secret identity of its wearer. Africans believe that masks represent spirits - the soul of a deceased ancestor or the spirit of an element, such as water or forest.

Just like in other continents, African mask rituals emerged in ancient times and have survived to our day. Masks are used in the most crucial African rituals: magical rainmaking ceremonies, sowing, planting and first-fruits ceremonies, ritual of initiation of adolescents to adulthood, voodoo manipulation rituals, funerals and wakes. In all these rituals the main role is played by ancestral spirits – dead relatives who gained supernatural powers.

Among African masks, we can distinguish zoomorphic masks, mostly used to perform dances representing animal movements such as birds. At times, the animal features are modified to resemble the features of a human face. This type of mask is strongly represented by the peoples of Senufo, Bambara and Dogon.

For many centuries the Dogon tribe has been living in the remote area of Bandiagara Plateau, Africa. Until the 1930s this district, located south of the Niger River, was considered one of the most isolated in Africa. The Dogon is one of the few tribes that still live according to the traditions and ancient beliefs of their ancestors. The myths of the Dogon say that god Ama, who lives in the sky, one day took a large piece of clay and dropped it. The clay spun around and turned into a square, each of its corners pointing to one of the cardinal points. Gradually, the square was transformed into a woman's body – the mother of Earth.



Picture 1. Masks of Kore(Baman tribe's) and Kifvebe (katoshi)

Kore is the highest level in the hierarchy of the six secret religious associations, and it plays a fundamental role in the social and religious life of the Baman. Only

after passing the initiation process you could become a member of the secret societies. The initiation into the Kore community lasted seven years and ended with a long and painful ritual, depicting the death and resurrection, symbolizing the sacred knowledge of Koryo about death – which does not mean suffering or end of something, but the union with God and the entrance into an endless cycle of reincarnation.

In addition to that, Kore is the god of rain, plants and fertility; he attacks the sky and opens it to the rain. At the end of the dry season the Kore community conducted, in the sacred grove of the village, special rituals of rainmaking using complex symbolism of fire, water, sky, thunder and fertility.

Kifvebe masks have been used to perform the function of maintaining public order. The members of this community wear masks in investiture and funerals ceremonies for chiefs-designate, initiation rites and other important events related to war, public initiatives or punishment of transgressors.

The Kifvebe masks represent the spirits of the ancestors Katotoshi, combining the features of men, women and various animals. Although the masks can be worn only by men, there are male and female Kifvebe masks. Male masks are characterized by the presence of a sagittal crest, and the higher the crest, the higher the rank and the magical power of its wearer. Female masks don't have a crest. In some areas of the country, the height of the crest does not represent ranking.

This mask refers to a Baule tribe dance ritual, the Goli ceremony, dating back to 1900, and which was borrowed from the Wan tribes. This particular type of disk masks were used in special Goli ceremonies called «Kple- kple». They are mostly round, flat, highly stylized and expressive. They combine the features of a human face with the face of a buffalo. Black, white and red colors symbolize blood, strength and power. The Goli ceremony had a recreational function and it was practiced for the burials of the important members of the tribe. Despite its connection with the supernatural, the Goli ritual served as intermediary ritual between the living and the spirits.



Picture 2. Masks of Goli (Baule tribe's) and Bete (Gle)

Celebrating the joy of peace, ritual Goli dancers would sing, dance and drink palm wine. The Goli procession would begin with four groups of dancers wearing different masks depicting teenagers. There were four different types of masks: «Goli

Glin», the Father's mask, depicting a buffalo; «Kpwan», the Mother's mask with a woman's face; «Kple- kple», a disc-shaped horned mask; and «Kpwan kple» - a horned mask with a human face, representing the daughter of «Goli Glin». All these masks would dance in pairs, male with female. Although some of the characters portrayed women, only men could wear masks. Goli masks were worn with a special dress made from fresh palm fibers and antelope skin.

The aim of of this Gle ritual mask was to prepare the warriors of the tribes to battle. Such masks were supposed to give viewers a sense of fear. A set of mask and dance costume completed with accessories could weigh more than forty pounds; therefore the dancer had to be physically trained in order to withstand the whole ritual to the end. The mask is equipped with teeth, symbolizing protection and forming a sort of bumper, which is typical in Bete masks.

Later this type of masks were worn by the dancers of the Bete tribes participating in the funeral rites of significant members of the tribe, as well as major holidays ceremonies or to celebrate the meeting of different villages.

Ndunga people Woyo masks serve as social control and its wearers are to some extent secret police representatives. These masks are worn in case of social conflicts, funerals, chief investiture ceremonies, as well as during religious rituals.



Picture 3. Masks of Ngunga (Woyo nation's) and Bobo (MaLI)

Only the members of a secret society called Bakama can wear masks. The Ndunga represent specific characters, revealing their essence through their appearance and behavior.

The Bobo tribe live in the north-west of Burkina Faso and Mali. According to the Bobo tribe cosmogonic myth of creation, the supreme god of Wuro, after creating the world, disappeared, leaving it in a state of perfect balance. But humans keep on destabilizing it with their daily activities such as the cultivation of land. Before disappearing, Wuro delegated a part of himself to help people. Embodied in masks or in other ritual objects, he helps people to restore the sacred balance. Thus, prosperity and abundance in the Bobo community are restored and preserved through the masks used in ceremonies and dance rituals.

According to Guy le Moal, ethnologist and expert on Bobo tribes culture and art, wooden masks represent the collective property of its peoples. They are carefully guarded by the chiefs of the clans, even when they are not used. Each mask bears the imprint of ancestral property and therefore it has its own history and personality, it's like a biography telling the social, economic and political history of its tribe.

All masks are an emanation of spiritual beings, which by definition has no particular form. The true nature of the mask is not reflected in its physical and external appearance.

The main role of masks is the initiation rites of young men, as well as burials and funerals of the significant members of the tribe.

Practicing the art of making masks and the knowledge over the importance of geometric patterns are reserved to men. This information is passed on to young men during sacred initiation ceremonies in which young people are taught the principles of social and moral values.

Dating back to the 17th century, the rich and prosperous Kuba Kingdom – famous for its handicrafts – united many ethnic populations in the Western areas of the province of Kasai to the modern Democratic Republic of the Congo.

This mask, called Mulenga, is a regional variant of the royal Kuba mask, produced only in the northern part of the kingdom. The luxurious decoration and the shape of the mask are closely linked to the symbols of wealth and leadership status.

Most of the masks surface is covered in cowrie shells – used as currency until the 20th century – and colored beads, a high-valued imported good. Stylized elephant's trunk – considered the strongest of animals and representing the ultimate symbol of power – symbolizes the wealth accumulated by the Kuba Kings in the 18th and 19th centuries through their control over the ivory trade. Two items on the sides symbolize the tusks. Leafless leopard fur on the front of the mask is a symbol of high rank. A proper mask structure is made of wood and palm fibers. The mask did not have holes for the eyes, therefore its wearers would dance as if blindfolded. The mask was used at the funerals of the highest-ranking aristocrats and to welcome illustrious guests visiting the village.



Picture 4. Masks of Mukenga (Kingdom of Kuba) and Mdedike (IGBO)

In IGBO tribal mask with huge menacing teeth are called «Mbedike». They embody the spirits representing courage, cruelty and aggression; as well they possess healing properties. In various villages they are given a variety of additional names, such as «Ogbu Abu», which means «Leopard-killer». The bearer of such mask is a chosen member of the tribe, already in his middle age but who has always distinguished himself for his fearlessness in hunting or in battle. This natural strength, enhanced by the magical spirits of the masks, made it possible for him to protect the tribe from the mysterious and evil forces lurking in the woods.

When the mask «Mbedike» appeared at the tribe meetings, it became the main feature of dance rituals.

Bibliography

1. AFRIKA - Afrique Noire - Africa Hagen. - Allemagne Folkwang Verlag, FUHRMANN Ernst, 1922.
2. Negerplastik Carl Einstein, 1910.
3. Mask and sculpture of Africa. -_An. Gromyco.

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР: ПРОБЛЕМЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ

Сырымбаева Айша Аманбаевна,

*магистрант кафедры «Оперного дирижирования и симфонического
дирижирования» КазНУИ*

Научный руководитель – профессор, кандидат искусствоведения
Егинбаева Т.Ж.

Дирижирование как вид музыкальной деятельности имеет место в симфоническом, оперно-симфоническом, камерном и др. оркестрах. В каждом конкретном случае дирижирование имеет свои особенности. В данной статье хотелось бы осветить проблемы дирижирования в музыкально-драматическом театре.

Любой оркестр не мыслим без дирижера, и возможности его осуществляются исключительно через его фигуру. Если обратиться к истории вопроса, то можно привести пример, что в 1920-х годах в Москве был создан «Персимфанс» — большой оркестр без дирижера, исполнявший современный репертуар. «...Приехавший на гастроли в Москву Отто Клемперер услышал оркестр и, оценив высокое качество исполнителей, заметил: «Этому прекрасному оркестру недостает только хорошего дирижера». В самом деле, все, чего мог достичь «Персимфанс», — это поддерживать точный ансамбль, баланс звучания, оттенки, фразировку... Однако подлинное исполнительское дыхание, непринужденность, неповторимость были недостижимы. Все это возможно лишь при участии единого руководителя, способного вдохнуть жизнь в исполнение, сделать его творчески непосредственным. Эксперимент с

«Персимфансом» ясно показал, что без дирижера в оркестре не обойтись...» [4, с.5].

Система театральных знаков, записанных в партитуре, преобразуется дирижером в действенный мир театра. Это преобразование осуществляется как при помощи обозначенных в жесте темпо-ритма, фразировки, артикуляции, штрихов, так и с помощью энергетического напряжения. Таким образом, дирижер во время спектакля становится проводником и воссоздателем целостной театральной концепции в музыке.

Музыка, написанная к спектаклям, включает в себя ряд проблем для дирижера. Она часто изменчива, нежели музыка в других жанрах, и отличается гибкостью в темпах. Есть и другие осложняющие факторы, в числе которых работа с нестандартным составом оркестра. В драматической музыке дирижер должен учитывать, как задумки композитора – созданный им характер того или иного персонажа, атмосферу всего действия, – так и видение режиссера постановки. Нередко они могут не совпадать друг с другом. В этом случае именно дирижер должен найти компромисс: угодить режиссеру без ущерба для музыки.

Одной из проблем для дирижера, как уже сказано выше, является состав оркестра. Обычно в драматических театрах работают с очень маленьким составом музыкантов. Во-первых, потому, что большой состав оркестра может заглушить реплики или пение актеров, которые зачастую не подготовлены к исполнению с оркестром; во-вторых, большинство театров малы в размере (в сравнении с оперными театрами) и попросту не вмещают в себя полноценный симфонический оркестр. В таких театрах не предусмотрены ямы для артистов оркестра, по этой причине возникает проблема и с рассадкой музыкантов. Но все же главная из них это – распределение партий, т.е. голосов партитуры. К примеру, «Летучая мышь» Йогана Штрауса написана для двойного состава симфонического оркестра, в котором каждый духовой инструмент – это отдельная сольная партия, нить всего музыкального полотна, несущая свою определенную роль. Но так как дирижеру приходится работать с имеющимся составом, перед ним стоит задача: распределить голоса так, чтоб при этом не терялись целостность произведения, его звучание и стиль. Например, если в оркестре отсутствует труба, ее партию может исполнить либо валторна, либо тромбон, а иногда даже кларнет. Поэтому выбор той или иной оркестровки в каждом конкретном случае зависит от занятости инструмента в произведении, а самое главное от его характера, ведь каждый инструмент имеет свой неповторимый тембр.

Иногда актеру бывает сложно интонировать во время исполнения. Тогда, если тема солиста не выписана у какого-либо инструмента, требуется включить эту партию в партитуру оркестра, что тоже бывает сложно выполнимо, т.к. каждый инструмент занят своей партией. В этом случае, как показывает практика (на примере муз.-драм. театра г. Астаны, И. Штраус, «Летучая мышь», I акт, №1, Allegretto: конец вступления Адель дублирует фортепиано), лучше всего использовать клавишный инструмент, либо одну солирующую скрипку.

Безусловно, самая важная задача дирижера – это контроль над всем процессом во время исполнения, поскольку в его руках оказывается темпо-ритм спектакля. Контроль не только непосредственно над музыкантами коллектива, но и действием на сцене. Актеры часто импровизируют, поэтому реплики для вступления оркестра бывают не точными. Дабы не допустить ошибки дирижер должен досконально знать весь спектакль, проникнуться им и вести оркестр в заданном режиссером и актерами тоне.

Как уже говорилось, в этом жанре могут быть допустимы темповые отклонения от оригинала произведения. Исполнителю, вжившемуся в свою роль, часто уже бывает сложно контролировать свое пение, т.к. и во время музыкального эпизода его игра продолжается. Все его мысли поглощены мыслями и эмоциями своего персонажа, поэтому, процесс пения контролируют лишь чувства. От музыкантов требуется большая гибкость и чуткость. И в первую очередь это необходимо дирижеру. Именно от техники мануала зависит весь результат.

Процесс музыкально-драматического действия зависит не только от игры актера. Ведь оркестр не просто «бездушный сопроводитель» артиста, это – единый живой организм во главе с дирижером. Музыцируя, дирижер при помощи звуков выявляет конкретную жизнь персонажей вместе с исполнителем роли.

Процесс музицирования не должен прерываться никогда. Очень часто после многократного повторения одного и того же спектакля теряется именно этот импульс стремления к постоянному поиску. Это проблема многих театров, как драматических, так и оперных, попавших под «власть привычек». Такое значительно снижает результат. На наш взгляд, с этим недугом надо бороться постоянно и решительно, не позволяя артистам допускать подобной слабости. «...Дирижеру необходимо быть убежденным в правильности своей концепции и не заражаться тем звучанием, которое предлагает оркестр. Он должен совершенно точно представить в процессе домашней подготовки, что и как будет звучать, и добиваться от оркестра соответствия своему представлению... Дирижер без воли – не дирижер», – справедливо заметил К. Кондрашин [2, с.8-9].

Важное место в музыкально-драматическом спектакле занимает работа с танцевальными сценами. Здесь темповые неточности не допустимы. Танец исполнителей в значительной степени зависит от метроритма музыки. Поэтому, главным действующим лицом в оркестре (после дирижера) выступает группа ударных инструментов. В драматических театрах чаще это не группа, а лишь один человек за ударной установкой, которому нужно совмещать игру и на многих других инструментах в зависимости от произведения. Во время исполнения танца актерам сложно уследить за движениями рук дирижера, весь контроль лежит на слухе. По этой причине, основная задача дирижера сохранить изначальный ритм, не позволяя оркестру ускорять, либо замедлять темп.

Рассадка оркестрантов представляет собой задачу не последней по значимости, которая одинаково важна как для самих музыкантов, так и для режиссера и актеров. Если нет оркестровой ямы, перед режиссером встает вопрос: куда посадить оркестр? Иногда оркестр сидит на сцене, как бы становясь частью самого действия. В таком случае бывает так, что музыкантов рассаживают в разных частях сцены, что затрудняет выполнения ансамблевых задач. При такой рассадке дирижер может быть не доступен взору музыкантов. В этих случаях используется небольшая хитрость: дирижер становится так, чтобы его видел ударник, а тот в свою очередь отбивает первый такт, в заданном дирижером темпе, и берет на себя роль ведущего.

В других случаях оркестр сажают на балкон в зале, что отрицательно влияет на заполнения зала, т.к. теряются зрительские места. Так дирижера может быть хорошо видно, но не исчезает проблема ансамбля. Сидя в разных частях балкона, сложно слышать друг друга и играть вместе, даже при дирижере. Поэтому, ансамбль добывается множеством репетиций, что отнимает больше сил и времени.

Бывает также обратная сторона этой проблемы – рассадка в очень узком пространстве. Для экономии места можно сократить количество ударных инструментов до малого барабана и подвесной тарелки, что при правильной инструментовке вполне возможно. Также можно сократить и состав струнных инструментов. Конечно же, при этом теряется полнота звучания, но при необходимости приходится к такому прибегать.

При посадке музыкантов в оркестровой яме – самое подходящее и удобное расположение оркестра, и для артистов оркестра, и для артистов театра, – дирижер должен быть виден в двух плоскостях: чуть выше сцены (для актеров) и чуть ниже сцены (для оркестра). В этом случае можно использовать левую руку для актеров в их плоскости, а правую – в плоскости ниже, для оркестра.

Основная задача оркестра в театре это – сопровождение, т.е. аккомпанемент. Разницы в работе над партитурой аккомпанемента с оркестровым произведением в процессе технологического изучения, т.е. в усвоении материала, по существу нет. «...Здесь не приходится вырабатывать собственную концепцию. Это зависит целиком от солиста, и вы должны ему подчиниться...» [2, 97 с.]. Эти слова К. Кондрашина очень верны, но больше относятся к концертным выступлениям. В театре же дирижер всегда ведет работу с солистами во время репетиций, говоря свои пожелания и предложения. Но уже во время спектакля дирижер обязан вести оркестр за солистом. В аккомпанементе у дирижеров чаще всего используется техника опережения. Особенность звукоизвлечения оркестра в том, что он всегда чуть позади дирижерской руки. В оркестровых произведениях это почти не заметно. Но т.к. звукоизвлечение солиста более активно, есть вероятность расхождения его с оркестром во время исполнения. Именно поэтому очень важно применять эту технику дирижирования, что требует от дирижера определенного мастерства.

Таким образом, рассмотрев проблемы дирижирования в музыкально-драматическом театре, следует выделить такие факторы как драматургия музыкально-драматического спектакля, состав оркестра, рассадка музыкантов, индивидуальный подход к каждому солисту, а также личность дирижера и его волевые качества, профессиональное мастерство.

Литература

1. Козюренко Ю.И. Основы звукорежиссуры в театре: учебное пособие для театр. учеб. заведений. – М.: Искусство, 1975. – 248 с.
2. Кондрашин К.П. Мир дирижера: технология вдохновения. – Л.: Музыка, 1976. – 192 с.
3. Марголин Л.М. Музыка в театрализованном представлении – М.: Советская Россия, 1981.
4. Мусин И.А. Язык дирижерского жеста – М.: Музыка, 2006. – 232 с. с ил.
5. Хайкин Б.Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи / Б.Э. Хайкин, Е.А. Грошева. – М.: Сов. композитор, 1984. – 264 с. с ил.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР КАК ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В КОНЦЕРТЕ №2 ДЛЯ ТРОМБОНА С ОРКЕСТРОМ «ДОН КИХОТ» ЯНА САНДСТРЁМА

Булатов Фархад Булатович,

магистрант кафедры музыковедения КазНУИ

Научный руководитель – Кузбакова Гульнара Жанабергеновна,
кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ

Эстетика авангардного искусства предполагает использование принципиально новых художественных средств, которые, в свою очередь, не только оцениваются как инновации в сфере культуры, но и занимает экстремальные позиции в сфере академической традиции [1].

К подобным явлениям можно и отнести использование различных эффектов, смешение которых ранее не представлялось нормой в искусстве, а также контаминацию различных по природе жанров. В качестве примера достаточно вспомнить Концерт для пишущей машинки с оркестром Лероя Андерсона [2] или скандальный реди-мейд Маресля Дюшана «Фонтан», ставший важной вехой изменений, произошедших в эстетике XX века [3]. В подобных примерах можно наблюдать радикальный отход от традиции и конкуренцию с ней.

В мировой музыкальной истории широко известны случаи, когда исполнитель становился вдохновителем и также первым исполнителем сочинения написанного композитором. Такие творческие союзы как – Д.

Шостакович – Д. Ойстрах, Г. Кремер – А. Пьярт, К. Сариахо, М. Селиверстов. В Казахстане А. Бестибаев – К. Ахметов, Е. Рахмадиев – А. Мусаходжаева.

Опыт мировой премьеры первого тромбонного концерта «Motorbike concerto» («Мотоциклетный Концерт» в декабре 1989) является не единственным знаковым событием для данного духового инструмента. Так, в 1994 году Ян Сандстрём и Кристиан Линдберг воплотили идею концерта, в создании которого использовались новаторские приёмы синтеза технических приёмов и основанного на книгах Мигеля де Сервантеса о Дон Кихоте.

Второй концерт состоит из шести частей, где каждое из названий является вариацией одной и той же темы: *To walk where the bold man makes a halt*. Поскольку очевидно, что данное выражение является идиоматическим, можно привести несколько вариантов перевода по смыслу: «Идти дальше, чем даже самые храбрые (дерзкие) идут», либо более близкий перевод – «Выходить за пределы дозволенного».

Важно отметить, что концерт написан в весьма свободной манере на основе литературного источника – романа Сервантеса, поэтому это во многом субъективное осмысление и передача композитором слепой влюбленности, смелости и богатства воображения Дон Кихота, которым впечатляет роман. В образе Дон Кихота процесс композиции в некоторых аспектах стал комическим урегулированием вопроса ограничительных норм, препятствий и манифестов в сфере современного искусства для самого Яна Сандстрёма. Это находит отражение в том, что в пределах одного произведения он использует множество различных композиторских техник, более того, задействованы техники восточных религий и театральных принципов.

Все, что происходит в концерте для тромбона имеет символическое значение, которое часто выходит за пределы музыкальной интерпретации – по большей части в виде чистых идей, но и также в виде явно физических воплощений из книги. Например, как в 3-й части концерта, где прекрасная Зорида тайно посылает сообщение в тюрьму, где сидят рабы [4]. Только на четвертый раз сообщение достигает раба, в которого она влюблена; в самом сообщении заключена молитва. Большинство других символов в произведении либо в достаточной мере ясны по соответствующим названиям частей, либо абстрактны в контексте произведения и не требуют специальной интерпретации.

«Дон Кихот» был заказан Яну Сандстёму Кристианом Линдбергом и Камерным Оркестром Северной Ботнии в 1993 году.

«Дон Кихот» Концерт №2 для тромбона с оркестром – написанный композитором Яном Сандстёмом специально для Кристиана Линдберга – представляет собой своеобразную моно-оперу-концерт, где сам исполнитель является носителем начал: солиста, соревнующегося с оркестром, драматического актера в моно-спектакле и оперного певца. Заимствованным от оперы элементом здесь представляется вокальное начало, но фактически это не арии и не ариозо по своей жанровой природе, также имеют место монологи и театральные элементы без аккомпанемента, что приписывает концерту «Дон

Кихот» и драматическое начало, в основе которого лежит сценическое диалогическое воплощение.

В каждой части присутствуют театральные действия, монологи, речитативы и ариозные темы, которые исполняет солист-тромбонист. Таким образом, в новой форме создаются одновременно лирическое, драматическое и комическое начала, присущие образу Дон Кихота изначально. Автор не противоречит Сервантесу, а своеобразно дополняет его. На протяжении всего произведения фактического искажения в содержании не наблюдается, образ трактуется с позиции, аналогичной Сервантесу, но только в самом конце концерта автор дополняет его сценой самоубийства и своеобразного вознесения героя.



Рисунок 1.



Рисунок 2.



Рисунок 3

В данном произведении довольно много элементов указывает на театральность; так, сами ноты содержат рисунки, напоминающие эскизы театральных костюмов (рисунки 1, 2, 3). Также немаловажным является оформление партитуры, и фактически отдельно представлена партитура телодвижений исполнителя, которая выражается авторскими ремарками или планом передвижения по сцене во время игры.

Кроме того, некоторая роль отведена и визуальному оформлению произведения. Справа представлен титульный лист концерта (рисунок 4).

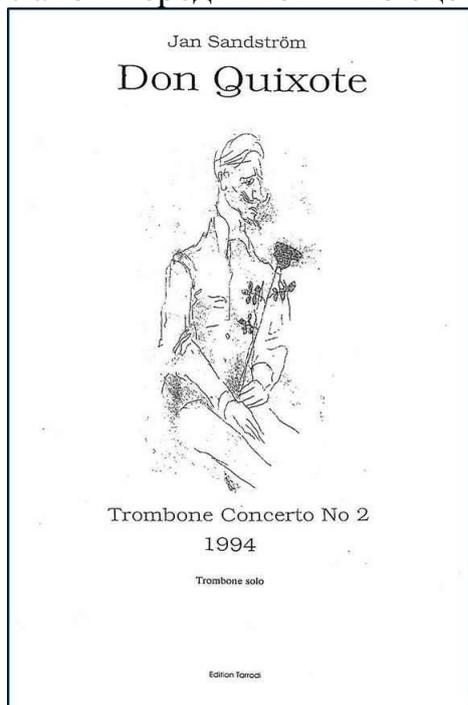


Рисунок 4. Титульный лист концерта

Как было уже сказано ранее, концерт представляет собой смешение различных жанров искусства: музыка, театральная драма и опера. Каждая идея и символ произведения, основываясь на данном синтезе, но, не преподносится зрителю в своём непосредственном виде, а имеет определённый подтекст и содержание. Ярким примером подобного подхода может служить использование кулисы инструмента в образе меча Дон Кихота. В символике романа меч и копьё трактуется как орудие воли героя. Авангардистская тенденция творчества Линдберга как тромбониста использующего кулису как меч, интерпретируется автором в своеобразном понимании данного элемента. Литературный источник трактуется им весьма свободно, центральное место занимает собственная рефлексия на образ Дон Кихота. В подтверждение этого следует привести ремарку во второй части «Шутливая битва композитора со своими собственными ветряными мельницами» [5]: поиск композиторских техник и художественных средств проводится автором постоянно, что в лирической форме указано в программе первой части: «Идти дальше, чем даже самые храбрые идут». Как мы можем заметить, наблюдается своеобразный диалог Линдберга и Сандстрёма с искусством в целом, где элемент конструкции тромбона – главного инструмента в жизни музыканта – трактуется как символ движения за пределы традиционных схем искусства в поисках новых форм выражения. Это наблюдается в рамках смешения музыкального начала и его сценического воплощения.

Подобные явления объясняют сложность отнесения концерта к какому-либо определенному жанру. Концерт «Дон Кихот» – это яркий пример синтетического жанра, в котором происходит смешение театрального искусства и сольного концерта в целях создания неоднозначной интерпретации мотивного плана сюжета произведения. Реализуясь минимум в двух жанрах искусства, структурные компоненты произведения имеют особый подтекст, что несомненно относит концерт «Дон Кихот» к авангардистскому методу синтеза и активного взаимодействия различных техник выражения.

Рисунок 5. Отрывок из партитуры концерта «Дон Кихот»

Отрывки из концерта наглядно демонстрирует обозначенное смешение жанров (рисунки 5 и 6). Так, исполнитель на тромбоне становится одновременно и певцом.

Тем не менее, в каждом элементе присутствует намеренное искажение. Так, если музыкант поет вокалом, то явное искажение служит в данном случае определённой художественной цели. Как сам солист утверждал в интервью, для создания комического и драматического нужно быть плохим певцом. Если нужно играть, то с альтерированным строем, используя четверть тона. Монологи – только громкие (фортиссимо) или тихие (пианисимо).

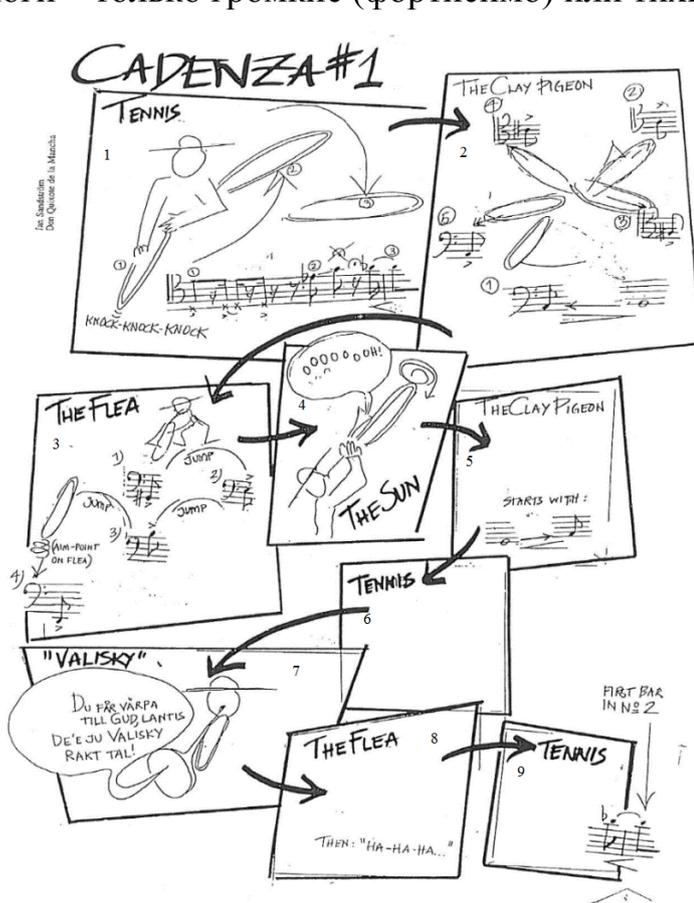


Рисунок 6. Cadenza #1 с театральными эффектами

Особенности наблюдаются на всех уровнях реализации сюжета: в композиторской технике, в исполнительских приемах, а также в театральном эффектах. Представлен сложный современный язык в партитуре телодвижений (рисунок 6).

Композитор максимально использует весь потенциал инструмента, что, безусловно, отражается положительно на художественной составляющей концерта. Наблюдается не только большой набор технических средств и театральных элементов, но и эффективная их контаминация.

Композитор определённо выходит за рамки концерта для солирующего инструмента в своём типичном представлении. Солист-инструменталист в произведении «Дон Кихот» одновременно выступает как актер и певец. Стоит отметить, что каждый прием оправдывает себя в художественной передаче

образа. Кроме того, все исполнительские и композиторские приёмы и техники, продиктованные целью создать многоуровневое синтетическое произведение, несут определённую функцию и работают на создание образа. Как и отмечено в программе к концерту: подобное строгое подчинение единому образу всех техник (как сценических, так и музыкальных) является урегулированием вопроса ограничительных правил, когда для композитора представляется важным следование тому или иному правилу или стилю создания произведения.

Итак, структурные элементы концерта «Дон Кихот» наглядно демонстрируют синтез искусств – музыкального и драматического начал – что в целом подчинено авангардной природе произведения. Тромбон как ведущий инструмент произведения выступает и в принципиально новой роли, а именно в качестве атрибута сценического действия. Итогом влияния художественного произведения Кристиана Линдберга на тромбонный мир можно считать расширение репертуара и рамок функционирования инструмента.

Литература

1. Nicholls D. Avant-garde and experimental music // The Cambridge history of American music – Cambridge, 1998. – С. 518
2. Концерт для пишущей машинки [Электронный ресурс] - Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Андерсон,_Лерой
3. Кругликов В. Марсель Дюшан и его «Фонтан» [Электронный ресурс] - Режим доступа: http://adindex.ru/publication/gallery/2011/04/19/64460.phtml?fb_action_ids=509240255819780&fb_action_types=og.likes&fb_source=other_multiline&action_object_map
4. Мигель де Сервантес Сааведра. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Часть 1. — ЭКСМО-Пресс, 2014.
5. Ян Сандстрём. Дон Кихот. Концерт для тромбона №2. – Edition Tarrodi, 1994.

К ВОПРОСУ ИСТОРИИ КАЗАХСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ОБРАБОТКИ

*Толепберген Гульдана Болаткызы,
магистрант кафедры музыковедения КазНУИ*

Научный руководитель – Кузбакова Гульнара Жанабергеновна,
кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ

Обработки народной музыки занимают важное место в творчестве казахстанских композиторов. Получив распространение в начальный период формирования казахской фортепианной школы, они являются актуальными по

сей день. В своем развитии обработки в фортепианной музыке казахстанских композиторов прошли несколько важных этапов:

Первый этап (1920-50-е гг.) связан с именами основоположников композиторской школы – А.Затаевича, А.Жубанова, Е.Брусиловского, Д.Мацуцина, Б.Ерзаковича, А.Гуревича [1].

На втором этапе (50-70-е годы XX века) обработки народного материала стали проявляться в других областях инструментальной музыки (скрипичной, хоровой и др.). В фортепианной музыке к заметным произведениям в этом жанре относятся произведения Г.Жубановой («Қараңғы түнде» на стихи Абая, «Япурай», «Қараторғай», «Татьянанң хаты» на стихи Абая, шесть обработок казахских народных песен), Е. Рахмадиева (две пьесы для фортепиано), К. Кужамьярова («Айнулям», «Балихан-яр») и др. [1].

В следующем этапе развития к обработкам, как отмечает А.Досаева, обращаются М.Сагатов, Б.Аманжолов, А.Исакова (транскрипция для 2-х фортепиано «Қосалқа»), Б.Баяхунов («Дайрабай»). Указанные композиторы используют разнообразные фактурные приемы, более смело пользуются тембровыми и регистровыми возможностями инструмента [1].

В 1990-2000 годы казахстанские композиторы продолжают работать в этой области, опираясь на опыт предшественников, в то же время стараясь привнести что-то новое. Обработки и транскрипции казахских народных произведений нашли свое отражение в творчестве композиторов К.Дюсекеева, Б.Дальденбаева, А.Бестыбаева, Д.Останьковича, А.Толукпаева, А.Абдинурова и др. [2].

Хотелось бы остановиться на композиторах, обратившихся первыми к жанру обработки.

Произведения **А.Затаевича** являются первыми обработками народных мелодий, которые прочно вошли в педагогический и исполнительский репертуар пианистов. А.Затаевич (1869-1936) – ученый-фольклорист и композитор, фигура яркая, многогранная. Его роль в музыкальном искусстве Казахстана не ограничивается записями народных песен и кюев, хотя они и по сей день представляют источник вдохновения для многих казахстанских авторов. «А.Затаевич понимал, как важно для приобщения к пианистической культуре людей, ранее от нее далеких, создать произведения, в которых близкий казахам интонационный, ладовый и ритмический материал переосмысливался бы в жанрах фортепианной музыки. Поэтому он применял различные средства обработки фольклора», – отмечает в своей статье А.Сапожникова. Наряду со скупой фактурой, используемой и в гомофонно-гармоническом складе, и в полифонии, он обращался к богатой подголосочности, контрастным противосложениям, сочетающимся с виртуозными фигурациями по всей клавиатуре, что придавало изложению яркую концертность и приближало его к рахманиновскому [3].

Благодаря тонкому ощущению выразительных возможностей рояля, как отмечает А.Сапожникова, А.Затаевич сумел во всех случаях избежать вязкости и обеспечить мелодии звуковой простор и господствующее положение. Для

этого он либо удваивал мелодию, либо «...ритмически выделял из окружения, используя артикуляционные, динамические и регистровые контрасты между разными планами по вертикали» [3, с.13].

В 1925-30 гг. А.Затаевичем были изданы пять серий «Казахские песни в форме миниатюр на народные темы», в которые вошли семьдесят пять пьес; в 1931 г. – первый выпуск «Песен Казахстана», включающий двадцать пьес. Для своих обработок композитор выбирает наиболее яркие, на его взгляд, в мелодическом отношении казахские традиционные песни и кюи. Среди них: «Қараторғай», «Қызыл бидай», «Жайдарман», «Қосбасар», «Қарғам-ау», «Айда, былпылым», «Айнамкөз» и многие другие.

Таким образом, исключительное значение имеет тот факт, что А.Затаевич заложил в республике основы нового, национального фортепианного репертуара.

Не менее яркой фигурой, стоявшей у истоков зарождения и оставившей след в казахском фортепианном искусстве, явился выдающийся композитор, ученый и общественный деятель **Ахмет Жубанов**.

За годы насыщенной музыкально-общественной, композиторской, педагогической и научной деятельности А.Жубановым сделано очень много. Трудно назвать область музыкальной культуры Казахстана тех лет, в которую он не внес бы своего творческого вклада, порой на долгие годы вперед определив пути ее развития. Он занимался собиранием и расшифровкой образцов казахского народного творчества – песен и кюев, – изучением жизни и творчества выдающихся деятелей традиционной музыкальной культуры Казахстана. Его научные труды, как, например, «Музыка казахского народа до Великой Октябрьской социалистической революции», «Первые шаги в музыке», «Курмангазы — жизнь и творчество», «Струны столетий», «Соловьи столетий», — заложили фундамент современного музыкознания в Казахстане. «Автор многочисленных произведений в самых различных жанрах - от обработок народных песен до оперы – он был среди тех, кто осуществлял миссию исторического масштаба, искал пути синтеза национальных и европейских традиций, того пути, который стал одним из ведущих в мировой музыкальной культуре XX века» [4].

А.Жубанов был одним из первых, кто задался целью привнести в фортепианную музыку богатейший опыт домбровой традиции. Домбровая музыка поражала европейских музыкантов художественным совершенством ее образцов и громадными отличиями от европейской на всех уровнях, начиная с тембра и фактуры, кончая своеобразием принципов развития. Жубановские «Танцы» были ориентированы в первую очередь на «офортепянивание» домбровой фактуры. Как пишет Д.Камалиева «Это задача труднейшая, если учесть, что основной прием игры на домбре - репетиционное изложение - на фортепиано не является естественным и удобноисполнимым, и механический его перенос не сулит ничего хорошего. Никакой виртуоз-пианист не добьется той скорости и непрерывности репетиционного потока, который естествен на домбре для многих хороших исполнителей, и самое главное, – длительное

репетиционное изложение на фортепиано звучит грубо, резко и весьма приближенно может передать звучание домбровой фактуры, наполненной воздухом, неуловимыми динамическими нюансами» [4].

Композитор отобрал для своих танцев в качестве тематической основы популярнейшие домбровые кюи, являющие собой классику народной музыки, это кюи Курмангазы «Қызыл қайын», «Саранжап», «Ақсақ қулан», Даулеткерей «Жайлау», «Қыз Ақ- желен», «Ақжелен» Узака [1].



Рисунок 1. А.Жубанов «Казахские танцы», «Ақсақ құлан»

Рассмотрев обработки домбровых кюев композиторов Казахстана 1960-1980 годов, следует отметить, что для этого периода характерно бережное отношение композиторов к материалу традиционной инструментальной музыки – кюям.

Кроме того, как показало исследование творчества композитора А.Жайыма (1983), жанр фортепианной обработки синтезируется не только с домбровыми кюями, но и с жанром тартыса – традиционного инструментального состязания. Так, им создан ансамбль для трех роялей «Кудаша думан», а также яркое произведение для пяти роялей – Рапсодия «Күй - шашу».

Таким образом, краткий экскурс в историю обработок в фортепианной музыке Казахстана показал, что в процессе эволюции можно обнаружить различные периоды. Начальный период характеризуется становлением, «пробами пера», связанными с поисками взаимодействия европейских и национальных традиций.

В целом, можно отметить, что к 1990-м годам - рубежным в истории национальной культуры – фортепианная музыка накопила огромное количество произведений, созданных в жанре обработки и транскрипции, которые отличаются большим разнообразием.

В фортепианных обработках и транскрипциях сложились общие закономерности жанра, типизировались определенные приемы «отображения» кюя и т.д. В то же время композиторы находят новые способы, приемы при обращении к национальному жанру, примером чему служат произведения последних десятилетий.

Литература

1. Досаева А.Ж. Становление и развитие казахской фортепианной музыки. - Алма-Ата, 1989. - 176 с.

2. Абдыкалыкова Г.Г. Обработки и транскрипции кюев в фортепианной музыке. Автореф. дис. ... магистра искусствоведческих наук. - Астана, 2013. - 18 с.
3. Сапожникова А. Фортепианные пьесы А.Затаевича: в сб. «Фортепианная музыка Казахстана». – Сост. А.Досаева. – Алма-Ата: Өнер,1987.
4. Камалиева Д. Особенности фортепианного изложения в «Казахских танцах» А. Жубанова и некоторые вопросы их исполнения: в сб. «Фортепианная музыка Казахстана». – Сост. А.Досаева. – Алма-Ата: Өнер,1987.
5. Затаевич А. 1000 песен казахского народа. - М.: Музгиз, 1963.

ТЕОРИЯ ВДОХНОВЕНИЯ

*Кахарманова Индира,
студентка КазНУИ*

Научный руководитель – доцент Сырбаева А.А.

Вдохновение, что же это такое?! На сегодняшний день существует множество интерпретаций значения этого слова. Например, одно из самых доступных определений для любого современного человека, данные из википедии: «Вдохновение - особое состояние человека, которое характеризуется, с одной стороны, высокой производительностью, с другой – огромным подъемом и напряжением сил человека. Является типичной чертой и составным элементом творчества».

Я избрала темой для своей статьи «Вдохновение», так как это неотъемлемая часть каждой творческой личности, в том числе и меня. Поэтому, в этой статье я попытаюсь составить более целостное представление о вдохновении, с точки зрения психологии и научной аналитики, показать ресурсы и рассмотреть современные возможности обретения.

В современном мире понимание закономерностей природы вдохновения, условий и техник его пробуждения, на мой взгляд, необходимо не только «творческим», но и всем, кто заинтересован в саморазвитии, кто ставит перед собой амбициозные цели и стремится найти наиболее эффективные ключи к успеху в различных сферах деятельности.

Одним из самых серьёзных препятствий высвобождению сокрытых свойств вдохновения является, как это не парадоксально звучит, сложившаяся в человеческой цивилизации техногенная культура, формирующая неверные стереотипы, ассоциации и установки. Ошибочно думать, что эти эфемерные вещи не имеют никакой власти над человечеством.

В последние десятилетия внимание учёных практиков все больше пророчивается в сторону понимания важности особых состояний, которые могут быть названы идеальными состояниями человеческого существования. Исследования показали, что такого рода состояния многократно усиливают

творческую интуицию, возможности управления памятью и информационными потоками. Но не менее важно и то, что эти состояния соотносятся с тайной развития целостности всего нашего существования. Проявления вдохновения выходят за рамки сформировавшейся научной парадигмы своими возможностями, бликами Божественного в находках исследователей и учёных, которые осмелились работать с ними.

До сих пор не сложились общий подход и единая терминология такого понятия как вдохновение. Изначально опыт вдохновения ассоциировался с влиянием на творца духовных сил, так называемой «волей Богов». Вклад в изучение проблематики вдохновения был сделан Абрахамом Маслоу, который предложил модель человеческого действия, характеризующегося качествами спонтанности, интегративности, гедонистичности, индивидуальности и творчества. По Маслоу, пиковое переживание – это эпизод, в котором «все силы личности чрезвычайно эффективно сливаются воедино, доставляя интенсивное удовольствие, когда человек обретает единство, преодолевая разорванность, больше открыт ощущениям, отличается неповторимостью, экспрессией и спонтанностью, более полно функционирует, обладает большими творческими способностями и большим чувством юмор, способен подняться над эго, более независим от своих низших потребностей». Важным вкладом стало эмпирически найденное в ходе исследований успешных личностей положение о существовании идеального композитного синдрома пиковых переживаний, что предполагает целостность всех его характеристик, Когда «отдельные характеристики отнюдь не являются отдельными, а переплетаются друг с другом, по-разному выражая одно и то же, имея одно и то же значение метаморфическом в смысле».

Маслоу был первым из исследователей, кто доказательно продемонстрировал комплексную связь между присущей человеку мотивацией и появлениями пиковых переживаний.

Близкую концепцию к пиковым переживаниям создал другой психолог – Михай Чиксентмихайи, который назвал эти исключительные моменты состоянием потока, используя метафору потока, чтобы описать ощущение лёгкости, с которой люди выполняет какое-то дело. В ходе многолетних исследований установил, что именно потоковые моменты люди считают лучшими в своей жизни. Спортсмены описывают эти моменты как второе дыхание, религиозные мистики как экстаз, а художники и музыканты как моменты эстетического восторга. Все они занимаются разными вещами, когда переживают поток, однако описание их переживаний удивительно схоже.

Потоковое состояние, как установил Чиксентмихайи, обязательно сопровождается следующими способностями: сосредоточенность; ясность целей; немедленное ощущение отдачи; полное погружение в работу, не требующее сильных усилий; чувство контроля над ситуацией; исчезновение восприятия себя. Ключ к потоковым состояниям – концентрация внимания. Как правило поток приходит, когда перед человеком стоят ясные цели, требующие определённой реакции. Легко испытать состояние потока, играя в такие игры

как шахматы, теннис или покер, потому что в этих играх есть цели и правила, благодаря которым игрок действует, не задаваясь вопросом, что ему надо делать и как. Виды деятельности, которые вызывают поток, Чиксентмихайи называет потоковыми, поскольку, занимаясь ими, велика вероятность испытать поток. Условием для возникновения потоковых состояний является тонкая грань, баланс между трудностями и простотой поставленной задачи. Если задача слишком сложна, то зарождается тревога. Если задача слишком проста, человек расслабляется, но затем ему становится скучно.

Ресурсы продуктивности сегодня связаны с хорошо организованным, управляемым воображением. Как практически во всех сферах человеческой жизни, ценным является не просто на воображение, а синтез управления и спонтанности воображения. С активизацией опыта пиковых переживаний в памяти клиентов и изучением позитивных последствий этого процесса, одним из первых, начал работать Эрик Ярлнес. Заинтересовавшись темой пиковых переживаний как спортивный журналист, он обнаружил, что беседы со спортсменами об их успехах перед решающими соревнованиями сами по себе многократно увеличивают вероятность будущей победы. Но при этом беседа должна быть подчинена определённым правилам, ключевым элементом должно стать содержание опыта пиковых переживаний спортсмена. Вот пример типичного пикового переживания в одном из интервью, проведенным Ярлнесом: «Это – будто прыжок сквозь преграду, бег в тоннеле со стенами из звонящей тишины, время замерло, я полностью владею всеми мышцами, мои ощущения яркие, пришло чувство радости и любви...». Все люди имеют опыт этих важных для развития личности переживаний. Отсюда следует задача пикового интервью – помочь людям восстановить воспоминание этого опыта.

Подход Ярлнеса созвучен с одной из первых психоаналитических техник, разработанных Альфредом Адлером, - восстановить яркие впечатления детства, работа с которым позволяет обнаружить идеал личностного развития. Этот идеал формируется довольно рано у детей, просвечивает во снах и забытых мечтах взрослого человека как своеобразный интегратор творческих сил и возможностей. Задача психоанализа найти и осознать потерянный идеал совершенства через работу со снами и детскими воспоминаниями

На сегодняшний день все больше развеиваются сомнения в том, что искусство и успешность людей – это вещи, взаимодополняющие друг друга. Сегодня, мы просто обязаны связать их вместе через такие понятия как талант, вдохновение. Искусство, на мой взгляд, является чрезвычайно важным настройщиком, учителям человеческой души. Оно обучает самому главному – состоянию вдохновения. Когда человек слушает по-настоящему гениальную, талантливую музыку, когда созерцает гениальные картины, на создание которых было потрачено много усилий, которые сами создавались в состоянии вдохновения, какого-то пика, победы, то это и его взлет, внутри себя он проживает те же самые состояния. Среди учёных, кто всерьёз стал изучать эту роль искусства, одним из первых был Карл Юнг. Благодаря его трудам язык искусства стал восприниматься как лекарство, необходимые для души

современного человека, как язык целостности, язык важной информации, которая должна восприниматься как руководство.

Состояние вдохновения дает позитивные эмоции, позволяет получать и плодотворные результаты. В состоянии вдохновения более целостно воспринимается мир, более глубоко и проникновенно, вовлекая интуиция. Удивительно, что интуитивные способности увеличиваются от таких вроде бы не нужных для современного человека вещей, уделять внимание которым не считается важным. Работав над данной статьей, я открыла для себя, то что вдохновение - это не нечто эфемерное, что-то, что должно снизойти на тебя по велению высших сил, а вполне реальное, достигаемое состояние и даже необходимое в жизни, которое невозможно без определённого вклада с нашей стороны. Я намерена применять полученные мною знания в ходе исследования психологии вдохновения на практике не только в своих творческих начинаниях, но и во всех сферах жизни. Так как, вдохновение – ключевой ресурс на пути к успешности, самореализации, оно дает в руки его обладателей множество возможностей, о которых большинство людей и не подозревают. Не только успех, но и удовольствие, повышения качества жизни, привлекательность, харизма – это далеко не полный список даров вдохновения. Думаю, переосмысление мира через призму вдохновения, может открыть безграничные возможности человеческого подсознания, что поможет индивидам выйти на новый уровень своего развития и создать нечто, что раньше казалось недостижимым.

Литература

1. Бенсон Г., Проктор У. Как стать гением. – М.: ЭКСМО, 2004.
2. Бердяев Н.А. Творчество и объективация. - Минск: Экономпресс, 2000.
3. Лук А.Н. Психология творчества. – М.: Наука, 1978.
4. Маслоу А. Психология бытия. – М.: Рефл- Бук, 1997.
5. Чиксентмихайи М. В поисках потока: Психология увлеченности повседневной жизнью. - СПб: Издательство Basic Books, 2003.
6. Элькин В. М. Театр цвета и мелодия ваших страстей. Цветовая психология и психотерапии шедеврами искусства. Гармонизация цветовых программ жизни и ваши тайные способности. – М.: Петрополис, 2013.
7. Ярлнес Э. Терапевтическая сила пиковых переживаний: воплощение старых идеи Маслоу // Телесная психотерапия. [Переведено с англ.] - М., 2009.

СЕКЦИЯ 3 СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ВИЗУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

ПРИНЦИП ГЕНЕРАТИВНОГО МЕТОДА В СОВРЕМЕННОМ ВИЗУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

*Бежина Инна Дмитриевна,
студентка КазНАИ имени Т.Жургенева*

Метод, лежащий в основе генеративного искусства, возник ещё до появления персональных компьютеров. Так, в начале девятнадцатого века, ректор Эдинбургского университета Дэвид Брюстер, придумал калейдоскоп. Калейдоскоп, к тому же являлся побочным продуктом исследований поляризации света, и на тот момент Брюстер не предполагал, что это станет, чуть ли не самым знаменитым его изобретением. Цветные, блестящие кусочки стекла были не просто красивой картинкой, но и поражали строгой геометрией узоров. Отсутствие вероятности повторений, степень случайности слишком велика, чтобы увидеть один и тот же узор дважды. Узоры калейдоскопа, являются примером генеративного метода.

Университетский преподаватель и художник Филип Галантер в 2003 году написал работу «Что такое генеративное искусство», из чего следует определение данного рода искусства: «Понятие «Генеративный арт» относится к любой художественной практике, где художник создаёт процесс, например набор языковых правил, машину или какое-либо другое процедурное устройство, которое затем запускается в действие с определённым уровнем автономии и которое в итоге и создаёт - целиком или частично - произведение искусства». Подразумевается создание каких-либо эстетически привлекательных образов с минимальным участием человека, здесь «художником» оказываются алгоритм и случайность.

Также Галантер в своей работе утверждает, что «генеративное искусство настолько же старо, как и само искусство». Действительно, на сегодняшний день генеративные методы плотно ассоциируются с высокими компьютерными технологиями, хотя это и не вполне верно. Мысль о случайности и непредсказуемости результата творческого процесса, пришла в голову английскому музыканту Уильяму Хейсу ещё в 1751 году. Он предложил новый метод сочинения музыки, и дал ему сатирическое пояснение: «Искусство сочинять музыку исключительно новым методом, пригодным для самых захудалых музыкантов». Метод состоял в том, что надо было обмакнуть щётку в чернила, и движением пальцев разбрызгать чернила на нотную бумагу. Полученные кляксы обозначали положение ноты на нотной линейке. После такого творческого процесса, «сочинение» было готово. Также стоит отметить весьма популярное явление, в западной Европе восемнадцатого века. «Musikalisches Würfelspiel» (нем.) – музыкальная игра в кости. Благодаря

самому распространённому прототипу генератору чисел – игральному кубику, производили сочинение «рандомных» музыкальных произведений. Изготовители игры утверждали, что любой желающий мог написать менуэт, вальс или марш, без изучения музыкальной грамоты. Способ заключался в том, чтобы компоновать готовые, заранее написанные музыкальные отрывки в порядке, определяемом посредством бросания игральной кости. Тем самым, даже с шестигранным кубиком количество возможных комбинаций возрастает. Авторами подобных игр были знаменитые композиторы. Так, в 1757 году Кирнбергом было издано «Руководство к сочинению полонезов и менуэтов с помощью игральных костей». Позднее, в 1793 году было опубликовано «Руководство, как при помощи двух игральных костей сочинять вальсы в любом количестве, не имея ни малейшего представления о музыке и композиции», автор Моцарт. В настоящее время в современных направлениях существует понятие генеративная музыка, к нему Галантер относит электронную музыку и алгоритмическую композицию музыки.

Таким образом, ранние примеры генеративного искусства можно встретить задолго до изобретения первых думающих машин. В эпоху возрождения был изобретён гармограф - конструкция из двух маятников, соединенных ручкой или карандашом; в зависимости от фазы колебаний маятника карандаш оставлял определенный след на бумаге, который никогда не повторялся.

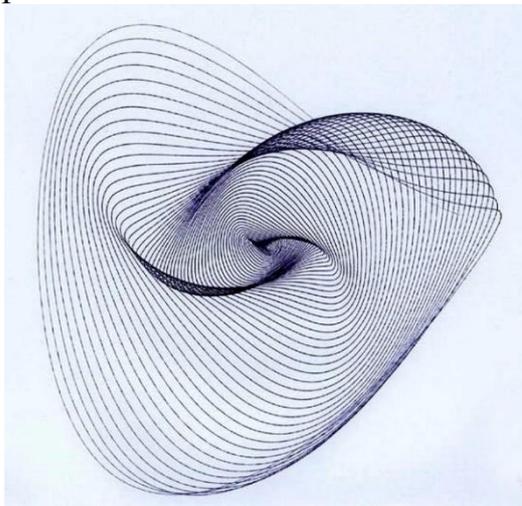


Рисунок 1. Работа, выполненная гармографом

Те же методы давно и очень активно применяются в компьютерной графике, где процветает генеративный арт. Для формирования фотореалистичных изображений, для визуализации горных пород, ландшафтов, огня, дыма и тому подобных эффектов, применяется шум Перлина. Шум Перлина - это функция, математический алгоритм по генерированию текстуры псевдослучайным методом. Набор случайных векторов, расположенных в определённых точках пространства и интерполированных функцией сглаживания между этими точками. Благодаря функции шума создаётся естественная асимметрия, без всего этого нынешняя компьютерная графика - что в кино, что в играх - была бы невозможна.

Следовательно, основываясь на ранних экспериментах с новыми техниками в искусстве, можно совершенно точно утверждать, что генеративное искусство не является чем-то новым, однако искусствоведы относят этот метод к новому термину «new media art», который всё чаще проникает в нашу повседневную жизнь.

Можно считать, что история «new media art» началась ещё с XX века, однако именно сейчас эта область наиболее стремительно развивается. Мы уже привыкли отождествлять искусство с кино, фотографией и музыкой. Но за последние десятилетия, области для выражения у художников, значительно разнообразились. Итак, new media art - это жанр, охватывающий произведения, созданные при помощи новых медиа технологий, включая цифровое искусство, компьютерную графику, виртуальное искусство, сетевое искусство, интерактивное искусство, компьютерную робототехнику. Именно новые технологии дали толчок к развитию генеративного метода, как отдельного направления. Выше написанные эксперименты по созданию автономных систем, показывают интерес художников к подобному жанру, ведь поиск новых форм художественного выражения всегда был естественным процессом развития искусства. В подтверждение этого факта является распространение фестивалей медиаискусства.

Фестивали позволяют глубже понять тенденции и узнать о новых инструментах, которые появились в new media art. Создается уникальное поле коммуникаций, в котором художники передают месседж через новые формы. Отдельно можно отметить канадский фестиваль Electra и австрийский Ars Electronica.

Современный яркий художник генеративного арта Александр Лысов утверждает - «вполне логично, что генеративное искусство воспринимается как искусство будущего, это просто следующее медиа, которое естественным путем поглощает предыдущие. Прямо сейчас идет процесс медленного поглощения генеративным искусством скульптуры за счет развития 3D печати и проекционных технологий».

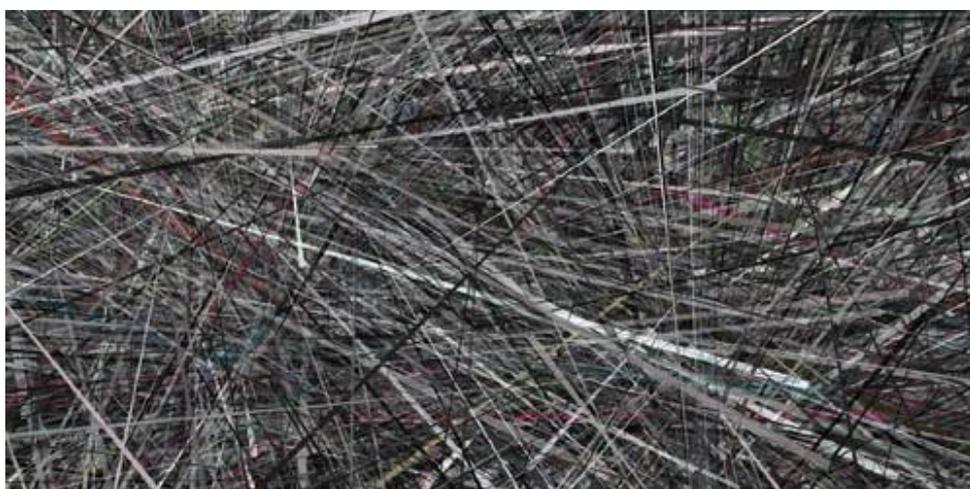


Рисунок 2. Генеративное искусство, А.Лысов

Таким образом, генеративный метод, основанный на факторе случайности и возникший в рамках музыкальных и художественных экспериментов, во второй половине двадцатого века оформился в самостоятельное художественное направление, предполагающее использование автономных систем в симбиозе с современными компьютерными технологиями, для создания произведений, неожиданных не только для зрителя, но и самого автора. Можно прогнозировать, что генеративный метод будет существовать не просто, как увлечение современных художников, а действительно станет новым самостоятельным художественным направлением.

Возможно, благодаря росту технических возможностей, в скором будущем, в художественной индустрии произойдут глубочайшие изменения. Можно вспомнить, например, изначальное непринятие фотографии как искусство в 19 веке, однако фотография полностью изменила изобразительное искусство и сейчас нам трудно представить современный мир без неё.

В вышеприведённых примерах заметно, «соучастие машины», более чем серьёзное её влияние алгоритма на конечное произведение. Например, смотря на современные произведения, полученные генеративным методом, можно сразу заметить их «идеальность» и повторяющиеся самоподобные фигуры. Вызывает ли это эмоциональный отклик у зрителя? Главным образом это зависит от него самого.

На сегодняшний день, генеративный арт - это искусство, которое требует серьёзной подготовки как со стороны художника, так и со стороны зрителя.

Вероятно, когда-нибудь определение «настоящее произведение искусства», в отношении генеративного арта, также будет большинством людей восприниматься всерьёз.

Литература

1. Philip Galanter. What is Generative Art? - 2003. - [Электронный ресурс] - Режим доступа: http://philipgalanter.com/downloads/ga2003_what_is_genart.pdf
2. Лукичев Р.В. Фактор случайности как принцип генеративного искусства. - 2013. - [Электронный ресурс] - Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/faktor-sluchaynosti-kak-printsip-generativnogo-iskusstva>
3. Савинова Е.А. Курируя искусство новых медиа. - [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-5-2012/yazyki/778.html>
4. Vltramarine. Генеративное искусство: интервью с Александром Лысовым. - 20.03.2013. - [Электронный ресурс] - Режим доступа: <http://archive.vltramarine.ru/blog/?p=107087>
5. Медведева Е.А. Влияние новых технологий на искусство. - 2014. - [Электронный ресурс] - Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-novyh-tehnologiy-na-iskusstvo>

6. [Электронный ресурс] - Режим доступа:
<http://www.computerra.ru/60281/generative-art/>
7. [Электронный ресурс] - Режим доступа:
<http://www.furfur.me/furfur/culture/culture/173741-gid-po-new-media-art>

ЭВОЛЮЦИЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РЕКЛАМНОГО ПЛАКАТА И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ В ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Мукашева Анель Салимгереевна,

магистрант Евразийского национального университета им.Л.Н.Гумилева
Научный руководитель: доцент, доктор PhD Хазбулатов А.Р.

Истоки зарождения рекламного плаката находят еще в Древней Греции и Риме. Это еще не рекламный плакат, надписи на стенах построек римлян свидетельствовали о значимых культурных событиях того времени - гладиаторских боях либо каких-то других событиях [1]. Кроме этого, вдоль торговых путей на хорошо заметных издали скалах финикийцы рисовали сообщения коммерческого характера, чтобы привлечь внимание потенциальных покупателей для своих товаров. Конечно, они очень далеки от современного рекламного плаката, но все это предшественники современного рекламного плаката, их можно назвать «прото-плакатами».

Ученые историки утверждают, что книготорговец англичанин Бартольд в 1482 г., для того, чтобы как можно больше людей узнали о новом издании «Геометрии» Эвклида, решил публично расположить информацию об этом на листе-плакате. Успешность идеи и привлечение внимания потенциальных покупателей была так велика и значима, что этот год вошел в историю как год рождения рекламного плаката [2]. К сожалению, образ плаката не сохранился. В литературе мы нашли другой рекламный плакат, который считается самым ранним – это рекламный плакат или графический лист, как они тогда назывались, был посвящен выходу рыцарского романа «Прекрасная Мелузина», выполненный в черно-белой графике. В подобном монохромном виде размером примерно 20x25 см создавались другие графические листы до XIX века. Они представляли собой многофигурные сложные композиции и требовали включенного внимательного зрительного внимания от смотрящих.

После изобретения печатного станка в 1450 году развитие рекламных плакатов явно ускоряется и начинает приобретать зримые черты их сегодняшнего состояния. Первые рекламные объявления были отпечатаны в виде листовок и, кроме того, что раздавались всем желающим бесплатно, также клеились на стены городских зданий. В XV веке уже широко распространены печатные афиши рекламного содержания [3, с. 18]. По мнению С.И.Чередниченко, несмотря на широкие возможности, рекламирование с помощью афиш в городах велось от случая к случаю, без определенной системы. Ученый обосновывает это недостаточными мощностями

примитивного печатного станка и отсутствием практики рекламной деятельности. На наш взгляд, не меньшую роль в такой ситуации играло и слабое развитие производства.

В 1796 г. Алоизом Зенефельдером в Германии изобретен новый способ печатания изображений, который заключался в следующем: на специальный камень химическим составом наносился рисунок, после этого камень покрывался краской. Этот камень был основой, с которой печатался нужный тираж на бумаге. Такой метод позволил принципиально удешевить тиражирование графических листов. Логично, что и размеры рекламного плаката изменились, стали крупноформатными, но пока еще черно-белыми или одноцветными.

Примерно в одно и то же время, в XIX веке в Германии появляется слово «das Plakat», в Англии «poster», во Франции - «affiche». Все они несли одну и ту же функцию - донести до людей информацию о каком-либо событии, которое запланировано, о новом товаре, о новой услуге. Если слово «das Plakat» произошло от слова «лист», то «poster» от слова «почта» родилось потому, что рекламные плакаты того времени в Англии вывешивались около почтовых станций как многолюдных мест.

Продолжив свою историю, появляется новое звено в рекламной деятельности - рекламное агентство. Прототипом рекламного агентства можно считать Адресное бюро Теофраста Ренодо, куда мог обратиться любой желающий, заплатить небольшую плату и получить широко растиражированное объявление, распространение которого также брало на себя бюро. Были сформированы также рекламные агентства, которые стали брать на себя проблемы заказчика-рекламодателя [3, с. 28].

В 1832 г. К.Я.Тромонин в России новым методом хромолитографии впервые отпечатал тираж 600 экземпляров плакатов к книге о князе Святославе, но, несмотря на это, автором метода считают Г.Энгельмана, который объявил о его создании в 1838 г. Спустя почти 30 лет после изобретения в 1865 г. бароном фон Рансонетом во Франции метода фотохромолитографии, значительно упростился процесс изготовления рекламных плакатов. Фотохромолитография основана на применении фотографического изображения и позволяет получать практически любые цвета за счет использования трех основных красок - синей, красной и желтой.

Можно говорить о том, что в это время культура изображения рекламных плакатов была достаточно высокой, а взаимодействие в XIX веке с актуальными художественными стилями, направлениями, по сути, поставило рекламный плакат в разряд объектов изобразительного искусства. Особенности рекламы конца XIX - начала XX века в контексте художественных стилей посвящены работы М. Аникста, Н.И. Бабуриной, Е. Черневича [4].

И.Л. Викентьев пишет о том, что рекламный плакат в современном его виде был сформирован Жюлем Шере [1]. Он был театральным декоратором и графиком, имел свою литографию в Париже, создал более 1000 плакатов

рекламного характера. Ему приписывают разработку основных принципов плаката, которые действуют и по сегодняшний день:

- броскость посредством яркости и контрастности;
- возможность восприятия изображения и текста «на ходу»;
- лаконичность;
- концентрация внимания на одной фигуре.

С возникновением новой формы – афишных тумб на улицах городов - в историю вошло имя еще одного художника - Тулуз-Лотрек. Непревзойденный автор рекламных плакатов парижских кабаре, был очень популярен, особенно значимым для истории стал его плакат 1889 г. «Мулен Руж» с изображением известной танцовщицей того времени Ла Гулю («Ненасытная»).

Талантливые работы рекламных художников активно использовали с конца XIX века стиль «le style moderne» или модерн, в основе которого утонченность, одухотворенность, изысканность. Модерн - стиль прежде всего дизайнерский, согласно которому форма в искусстве важнее содержания [1]. Из этого следовал определенный набор цветов, которые использовались в рекламных плакатах - блеклые, приглушенные; преобладание плавных, сложных линий; набор символов - причудливые цветы, морские редкости, волны. Модерн изначально направлен на привнесение искусства в частную жизнь человека, эстетизацию, украшение действительности и, в первую очередь, мира вещей, окружающих человека. Любое, самое прозаическое содержание (хоть кастрюля) может быть представлено в высокохудожественной форме. Источником же этой «новой формы» стали природа и женщина.

В этом стиле модерн были написаны рекламные плакаты спектаклей с участием Сары Бернар популярного в то время художника А. Муха. Он активно использовал в рекламном плакате романтический женский образ независимо от того имел этот образ к тому что рекламировалось отношение или нет. Еще одной интересной особенностью созданных им рекламных плакатов было то, что на них не было самих товаров или услуг, только позиция автора о том, что этот товар незаурядный, престижный, соответствующих духу времени. Альфонс Муха считается создателем жанра фирменного рекламного календаря [3]. Созданные им композиции и сегодня используют в рекламных плакатах современные авторы.

Известный художник того времени П. Боннар использовал в рекламном плакате художественный стиль «art nouveau» (арт-нуво), разновидности модерна, с характерными изогнутыми линиями и изощренными формами. На самом знаменитом его плакате «Французское шампанское» (1891 г.) создан игривый образ женщины. Еще одним ярким именем рекламного плаката является английский график О. Бердслей [4]. Его работы выполнены в черно-белом цвете тушью и пером.

Важным событием в истории рекламного плаката стал 1897 г. В Петербурге под эгидой «Общества поощрения художеств» открылась Международная выставка афиш, которая стала по сути официальным

признанием общества того, что рекламный плакат - это явление культуры и искусства. Выставка, оказавшая большое воздействие на становление изобразительной рекламы, собрала около 700 произведений из 13 стран. На выставку привезли 19 плакатов родоначальника жанра - Ж.Шере, 18 листов А.Мухи, были работы А.Тулуз-Лотрека, П.Боннара.

Использовали в рекламных плакатах стили традиционализм или «неорусский» художники И. Билибин, М. Бельский, Н. Вышеславцев, Н. Калмаков. В большинстве случаев традиционализм был стилизаторством [4, с. 43]. Основным принципом работы художника-стилизатора является следование букве оригинала, точности деталей. «Точностью деталей» отличалась и реклама, сделанная лучшими представителями «традиционалистского» направления, отражавшая информацию о светских мероприятиях.

В истории значимой стала работа В.Кандинского 1901 г., в которой сочетались стиль модерн с трансформацией плоскостных изображений в абстрактный узор.

Нужно отметить, что большинство дизайнеров использовали лишь отдельные элементы стиля модерн, соединяя в эклектике, как один из вариантов, причудливую линию модерна с чуждой ему яркой цветовой гаммой, некоторой вульгарностью образов.

Модерн использовался и в политических плакатах периода гражданской войны. Плакат стал еще более популярным, чем в предыдущий период своего развития, когда «после Первой мировой войны, в немецком Баухаусе, академии дизайна... создаются основы нового визуального языка, заложившие прочный фундамент в развитие современного плаката» [4, с. 174].

Почти все радикальные художественные стили в искусстве двадцатого века, такие как конструктивизм, футуризм, экспрессионизм, кубизм, конструктивизм, были использованы в рекламе, прежде всего в Европейских странах. Пауль Бромберг писал о взаимоотношении творчества и рекламы: «Комбинация искусства и рекламы, кажется, является компромиссом для обеих сторон. Искусство, в конце концов, идентифицировано с туманным, неприступным явлением; это такое сказочное государство, изолированное от каждодневной действительности. При создании рекламы напротив необходимо представить действительность в сжатой форме» [5].

В 20-30-е гг. XX века в рекламный плакат входит стиль авангард. В плакатах того времени в Европе и России сформировалась два направления: героическое и сатирическое. Представителями первого были Д.С. Моор, А.П. Апсит, Н.Н. Когоут, Н.М. Кочергин; сатирического плаката - художники В.В. Маяковский, В.Н. Дени, М.М. Черемных, В.В. Лебедев [6, с. 88]. Одним из самых известных и значимых является плакат «Ты записался добровольцем?» Д.С. Моора (1920 г.).

Ярким отражением использования конструктивизма в рекламном плакате были творческие работы фирмы «Реклам-конструкторы Маяковский-Родченко» [6, с. 89]. А.М.Родченко и В.В. Маяковский выпустили более 50

рекламных плакатов, оформили рекламные столбы представлявших собой объекты конструктивистского полиграфического искусства. Они были очень популярны и, по сути, стали отражением эпохи.

Рекламными плакатами называли в то время и огромные живописные панно на улицах и площадях, и рисованные от руки и размноженные по трафарету «Окна сатиры РОСТА», и напечатанные в газетах и журналах линогравюры с произведений графики, живописи и скульптуры. Все они вобрали в себя различные художественные приемы агитмассового искусства.

В годы Великой Отечественной войны на смену символическим, упрощенным пришли плакаты реалистические, эмоциональные, рисовавшие образ человека с яркой психологической характеристикой. Отзываясь на главные и характерные события времени, плакаты Великой Отечественной призывали к защите Родины. В жанре плакатного искусства в годы Великой Отечественной Войны работали многие художники: С. Адливанкин, В. Айвазян, П. Алякринский, А. Бубнов, Н. Ватолина, С. Герасимов, Н. Денисов, С. Зелихман, В. Иванов, А. Кокорекин, А. Кокорин, В. Корецкий, Кукрыниксы, А. Лаптев, В. Лебедев, П. Мальков, В. Нисский, В. Одинцов, Ю. Пименов, Б. Пророков, Г. Савицкий, П. Соколов-Скала, П. Шухмин, А. Щербаков, М. Теремных [6]. Как правило, плакаты того времени тиражировались вручную, при помощи трафарета, наиболее удачные переиздавались печатным способом. Эстетическая функция отошла на второй план, на первом – социальная значимость. Важно отметить, что плакаты военного времени являются не только оригинальными художественными произведениями, но и подлинно историческими документами.

Во второй половине XX века мирная жизнь дала импульс использованию чувственного образа в рекламном плакате. Начинается расцвет такого вида рекламного плаката как киноплакат в 50-60 гг. На плакате изображаются образы известных актрис, таких как Мэрилин Монро и Элизабет Тейлор.

Возникновение во второй половине XX века поп-арта перевернуло представление о рекламе в целом и рекламном плакате в частности. Поп-арт становится символом признания новой «популярной культуры» - культуры рекламы, отмечает в своих работах Т.М. Дридзе [7, с. 43].

В связи с социальной потребностью в крупноформатных листовых изданиях и, благодаря появлению офсетной печати, во второй половине XX в. плакат издается огромными тиражами и становится одним из самых популярных видов графического искусства, организуются международные конкурсы и выставки плаката. В среде профессионалов осознается специфика образного языка этого вида творчества, для которого характерными являются строгий отбор выразительных средств, синтез вербального и визуального начал в рекламном плакате. С этого времени реклама и графический дизайн пошли разными, но часто пересекающимися дорогами. «Если раньше стиль имел обыкновение быть тем, что могло быть идентифицировано в соответствии с его визуальными характеристиками, то теперь стиль превратился в способ мысли» [4].

В 70-е гг. в рекламном плакате стали активно использоваться фотографии и постепенно на смену творчеству единичных художников приходит творчество дизайнерских агентств. Фотомонтаж и коллаж с использованием геометрически выверенных визуальных конструкций стали использоваться в создании плаката так же, как и традиционные художественные средства.

Немаловажную роль сыграло в этом вхождение компьютера во все сферы жизни общества. Произошел переход от рисованных художниками рекламных плакатов на сделанные плакаты с помощью компьютерной графики.

Дальнейший импульс развитию рекламного плаката дало возникновение монополий в XX веке, небывалый рост объемов производства товаров и переход капитализма со свободной конкуренцией к соперничеству между гигантскими корпорациями. Произошли резкие изменения в экономике, культуре, которые изменили сам характер рекламного плаката.

Можно утверждать, что эстетическая сторона плаката все более подчинялась его социальной функции, непосредственным прагматическим задачам, которые определялись социальными особенностями.

Областью существования современного рекламного плаката XXI века являются, прежде всего, большие города с их сложной полистилистической, массовой культурой, перенасыщенной информацией. Рекламный плакат подвергся существенной трансформации. При этом он сохранил два своих основных компонента - эстетический и социальный.

Сегодня без рекламного плаката трудно представить облик современного города. Приобретают все большую популярность нестандартные виды и формы рекламного плаката. Так, рекламный ролик становится плакатом, развернутым во времени и действии, а плакат превращается в кадр из рекламного ролика. Одним из примеров использования новых технологий в плакате служат пахучие городские плакаты с рекламой Head & Shoulders - нажав на кнопку, встроенную в постер, можно ощутить новый аромат шампуня [8, с. 15]. Рекламный плакат задействует в свой образ элементы городской мебели, городских скверов, мегафасады. Если раньше изготовление рекламного плаката было авторским и индивидуальным, то сегодня практически каждая типография предлагает разработать рекламный плакат [9, с. 807]. Иными словами, рекламный плакат современности - это явление эстетической повседневности, окружающей человека.

Таким образом, история свидетельствует о том, что рекламный плакат со времени зарождения и развития, взаимодействуя с искусством, прошел самобытный путь художественного развития. Можно условно представить периодизацию этой эволюции в культурологическом контексте следующим образом:

- 1) Со времен Древней Греции и Рима до XV в. - протопериод, зарождение первых информационных сообщений на стенах городских застроек; рукописные информационные плакаты, графические листы монохромного вида.

2) 1450г. - до середины XIX в. - возникновение печатного рекламного плаката, а с открытием методов хромолитографии и фотохромолитографии – цветного рекламного плаката.

3) середина XIX в. до 1897 г. - становление рекламного плаката как жанра изобразительного искусства с использованием больших стилей того времени. Сформировался его специфический художественный язык и была задана та эстетическая высота, которая до сих пор остается образцом.

4) Конец XIX в. - середина XX в. - изменение изобразительных и выразительных форм художественного образа рекламного плаката, изменение художественной лексики плаката до минималистической, снижение эстетической ценности, но значительное повышение его социальной значимости.

5) Вторая половина XX в. - начало XXI в. - признание культуры рекламы, компьютеризация рекламного плаката; развитие многообразия форм, активное использование технологий. Рекламный плакат - специфическая часть культуры, тот вид искусства, с которым человек сталкивается повседневно.

В заключении отметим, что историки обращаются к рекламным плакатам прошлых лет как к историческому документу, часто более точному и достоверному, чем мемуары и воспоминания. В то же время сегодня от тех, кто занимается рекламой и подготовкой специалистов в области плаката, во многом зависит, сохранится ли плакат как искусство, будет ли он нести эстетическое насыщение в городскую визуальную среду, эстетически воспитывать личность или будет полностью поглощен рекламными технологиями.

Литература

1. Сальникова Е. В. Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы. - М., 2001. – 88 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. В. Самохина; общ. ред. и вступ. ст. В. Шестакова. - М., 2007. – 304 с.
3. Валовая М.Д. Азы древнейшего ремесла или 13 бесед о рекламе и маркетинге. - М.: Нива XXI в., 1994. – 109 с.
4. Реклама в старые добрые времена (конец XIX - начало XX века) / сост. и авт. текста Архангельская И.Д. - М., 2009. – 197 с.
5. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. - М: Слово, 2000. – 155 с.
6. Крылов И.В. Теория и практика рекламы в России. - М.: Центр, 1996. – 184 с.
7. Дридзе Т. М. Коммуникативные механизмы культуры и прогнозно - проектный подход к выработке стратегии развития городской среды // Город как социокультурное явление исторического процесса / Отв. ред. Э. В. Сайко. - М.: Институт социологии РАН, 1995. - 421 с.
8. Серебрянникова Н.Н. Формирование предметного образа наружной рекламы как элемента городской архитектуры // Фундаментальные

исследования. - 2004. - № 6 - С. 40-45 [Электронный ресурс] – Режим доступа www.rae.ru/fs/?section=content&op=show_art

9. Мажерина Е. Э. Роль дизайнера в процессе дизайн-проектирования современного рекламного плаката // Молодой ученый. - 2013. - №6. - С. 806-810

КВАЛИФИКАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ

*Асылханов Ермек Сабырович, д.п.н., профессор КазНУИ,
Енсебаев Тимур Маратович, старший преподаватель,
Калихин Аскар Тлеубердиевич, старший преподаватель,
ЕНУ имени Л.Н.Гумилева*

Казахстан вошел в Болонский образовательный процесс. Однако весь процесс образования проходит по пути с незначительными адаптационными явлениями к данной ситуации.

До сих пор в Казахстане превалирует метод единого государственного стандарта. На всей территории Казахстана более десятки вузов и филиалов готовят дизайнеров по единой образовательной программе. Так, например, в США более 90 архитектурных факультетов готовят специалистов по более 60-ти образовательным программам. У нас в Казахстане пора перейти в подготовке дизайнеров хотя бы с учетом региональных особенностей.

На сегодняшний день подготовка дизайнеров в Казахстане не имеет единой концепций. При создании концепции нужно учитывать требование дня и учитывать региональные особенности при подготовке дизайнеров. Немаловажное значение в данной ситуации имеет уровень не только научной, но и творческой направленности.

В данное время проблема в том, что Государственный стандарт, типовые учебные планы и программы не дают возможности внести дополнительные предметы необходимые для изучения будущих дизайнеров региона, увеличить или уменьшить отведенные часы на изучение предметов. Здесь камнем преткновения является блок социально-гуманитарных дисциплин, которые имеют статус неприкосновенности. Хотя предметы социально-гуманитарного блока непрофессияобразующие, но большой процент предметов СГД довольно ощутимо сказывается в качестве подготовки дизайнеров.

В связи соблюдением жестких требований стандарта, мы педагоги высшей школы в полной мере не можем применить в учебном процессе различные квалификации образовательной культуры...

Специальность дизайн - это творческая специальность со своей философией творчества. Дизайнер скорее всего философ красоты создающий вещи с учетом требований законов формообразования, с ссылкой на совершенство природных явлений (бионика) и соответствии эргономики. Здесь

функционируют свои специфические особенности обучения, восприятия мира, знания, освоения традиций и т.д.

Запечатление (импринтинг) является основной формой традиции как в искусстве, дизайне и у людей. Оно действует преимущественно в возрасте обучающем (6-25 лет), особенно в период доработки наследственных программ и освоения экологической ниши. К зрелому возрасту импринтинг значительно ослабевает, но совсем не исчезает. Специфика профессии дизайнера как можно удерживать импринтинг. Это возможно в том случае если дизайнер постоянно в творческом поиске... И гедоническое состояние творчества.

Студенты специальности дизайн через восприятие запечатлевают природные явления, увиденные вокруг предметы в дальнейшем путем переработки в сознании, в душе трансформировать в конкретную форму. У нас в Республике Казахстан большой «голод» общения с дизайнерским искусством. Отсутствуют выезды студентов, преподавателей в крупные дизайнерские центры дальнего зарубежья за исключением отдельных студентов, преподавателей выезжающих по своим каналам.

Другим важным механизмом образовательной преемственности в области дизайна является подражание. Поэтому в педагогическую деятельность нужно приглашать практиков дизайнеров, чтобы педагог своим творчеством мог развить данное педагогическое явление - подражание. Подражая своему педагогу, студент проявит большой интерес к освоению материала творчества. Так как оно делает возможной передачу образовательной и творческой информации не только от педагогов к студенту, но и в обратном направлении, и вообще по любому направлению. Поэтому одним из приемлемых методов в данном процессе являются выставки педагогов и принятие участия в различных творческо-дизайнерских конкурсах со своими творческими работами. Потеряна традиция ежегодная выставка творческих работ педагогов художественно-графических факультетов Казахстана в различных городах. А выставку педагогов-дизайнеров в Республиканском масштабе не помним. Возможно отдельные педагоги или группы педагогов или факультеты проводят подобные выставки, но в Республиканском масштабе такие мероприятия не проводились. В связи, с чем во всех учебных заведениях, где функционируют дизайнерские специальности обязательным нужны быть мероприятия как выставка преподавателей. Проводятся выставки дипломных работ в КазГАСА.

Как мы знаем, что различные ступени образовательной и воспитательной культуры особенно в дизайнерском направлении могут считаться стадиями постепенного развития, из которых каждая является продуктом прошлого и в свою очередь играет известную роль в формировании будущего.

Как мы знаем, есть следующие квалификации образовательной культуры: постфигуративная, кофигуративная и префигуративная. Известная истина, что в квалификации постфигуративной студенты учатся у своих педагогов, в кофигуративной квалификации студенты и педагоги учатся у своих сверстников и коллег, а в префигуративном педагоги учатся у своих студентов.

Сейчас у нас поддерживаются различные формы кофигуративного обучения, но преобладает еще постфигуративная форма образовательной культуры. Переход к кредитной технологии обучения предполагает все три вида классификации образовательной культуры, особенно в разделе «ofis-Haus». А в контактное время нам еще скорее можно придерживаться постфигуративной образовательной культуры.

На наш взгляд приближается время префигуративной культуры образования особенно у дизайнеров. Дизайн - это постоянно меняющая свое содержание, методы и материалы специальность. Дизайн служит социуму. В данное время в связи с ускоренным развитием общества приводит к тому, что на протяжении жизни одного поколения в данное время еще чаще появляются новые технологии, которые взрослые и педагоги вынуждены перенимать у подрастающего поколения. Это компьютерный дизайн: новые технологии проектирования появляются почти каждый год и даже каждый месяц.

В данное время педагоги Республики ставят перед собой все более глубокие вопросы, и дошли, в конце концов, до таких, на которые невозможно получить ответы ни в рамках собственной системы моделей, ни в системе моделей, существующей к данному моменту в обществе. Неслучайно в нормативных документах Министерства образования и науки нет ограничений для работы в экспериментальном режиме.

Поэтому образование отдельного человека складывается и растет в ходе взаимодействия личности с культурой сообщества. Чем разнообразнее в мире контакты личности особенно у будущих дизайнеров с культурой различных стран, тем богаче перспективы индивидуального содержания набора знаний. Главная роль в организации данных контактов принадлежит образовательным учреждениям способным вывести студентов за узкие рамки культуры своей ниши образования и подготовки дизайнеров. В данном направлении ситуация изменилась в лучшую сторону. Однако очень еще много как бюрократических, так и финансовых препятствий. Многие студенты и преподаватели в данной ситуации проблемы научно-творческих и образовательных контактов решают сами...

В Республике Казахстан все еще придерживаются традиционной системы образования постфигуративной (студент учится у своего педагога) системы. Она никак не может освободиться от логики, присущей этому этапу развития, что все люди одинаковы и должны освоить одни и те же совокупности знаний, умений и навыков. Вступление в новую префигуративную образовательную культурную эпоху в области дизайнерского образования выражается, возможно, в увеличении количества и разнообразия альтернативных образовательных стандартов, программ и систем, в которых основной ценностью является развития личности.

Проследить в данный момент развитие творческого кредо студентов дизайнеров не возможно в связи с тем, что отсутствует методика обучения в формате в мастерской мэтра. В связи, с чем надо внедрить на дизайнерских специальностях методы обучения в мастерской дизайнера-педагога. Тогда мы

можем проследить рост мастерства с педагогом с 1 до выпускного курса. Для этого должны полноценно функционировать творческие мастерские дизайнера-педагога для проведения кредит часов и ofic-Haus.

У нас в Казахстане в образовательной системе пока еще ведущую роль играют ценности сохранения и трансляции, порядка, размерности, предсказуемости образовательных результатов линейной системы. Ни как не можем избавиться от представлении жестокого принуждения обучающихся к учебной деятельности. Возможно - это объясняется тем, что мы еще полностью не перешли к кредитной системе обучения, где студент учится сам, а в линейной педагог учит и заставляет учиться студента. Образовательная практика высшей школы Республики, несмотря на продолжающиеся уже более 10 лет ее демократизировать, удерживает тип обучения, который, в сущности, можно назвать тоталитарным - это типовые стандарты для одной специальности для Вузов всей страны, типовые учебные планы и программы: где все студенты выполняют предписанным образом одни и те же задания, притом все без исключения по принуждению придерживаясь утилитарной мотивацией. Естественно у студентов начисто отсутствует гедоническое начало творчеству. Далее круг используемых источников имеет тенденцию сужаться до единных методических указаний и инструкций. За рубежом, особенно в высокоразвитых странах давно отказались от данных систем подготовки дизайнеров. Так, например, в США дизайнеров и архитекторов готовят в более 90 учебных заведениях и факультетах высших учебных заведений по более 60 программам.

На специальности дизайн эффективным методом управления образованием, на мой взгляд, является содействия, стимулирования успехов, обмен творческой информацией педагог-студент, студент-студент, студент-педагог. И конечно итоговые просмотры проектов не только коллективов педагогов, но и представителями дизайнерских фирм, базовых организаций с защитой авторами своих творческих работ. Это даст возможность уже в ходе учебного процесса внести коррективы в методы обучения дизайнеров по требованию сегодняшнего дня. Всем известная истина, что профессия дизайн очень динамична, остро и быстро реагирует эстетическим вкусам социума и общества.

На наш взгляд надо вернуться к вопросу пересмотра Государственного стандарта подготовки дизайнеров. Приблизить данный стандарт структурно и функционально к требованиям подготовки дизайнеров в Европе и обязательно оставить поле для учета региональных особенностей в подготовке специалистов.

Сейчас перед преподавателями стоят новые задачи, более сложные: мало вырастить специалиста, нужно подготовить его к работе в рыночных условиях. Современный специалист помимо классических инструментов: книга, кисти, краски, глина, чертежи должен владеть новыми высокими компьютерными технологиями. В связи с этим необходимо программы по истории и теории дизайна, компьютерным проектным технологиям и автоматизации проектирования привести в единую систему. Вот тогда можно говорить о

конкурентноспособности специалистов. Но главное, что надо добиваться от студентов уже сейчас - это культура труда, дисциплина мышления. Дисциплина особенно важна. Вдохновение ведь плохо поддается планированию. Его легко спугнуть суетой, вытеснить обыденными хлопотами. Поэтому нужно уметь концентрироваться. Организованность и культура труда спасают время и силы художника-дизайнера.

Далее перед педагогами специальности «Дизайн» стоят задачи, вместе с профессионализмом, обеспечивающим успех, надо решить проблему как нужно вести себя с заказчиками, работодателями. Решить эту задачу мы должны вместе с социологами и психологами путем разработки специальных курсов.

Цель вузов: подготовить студентов к решению тех сложных задач, которые встанут перед дизайнерами в XXI веке. Это освоение компьютерных дизайн-программ как инструмент к выполнению и подаче проектов. Изготовление макетов, часто действующих и решение сложных сценографических задач как дизайн городского пространства и крупномасштабных международных мероприятия КАДЕКС-2016, ЭКСПО-2017, Универсиада, которые запланировано проводить в нашей Республике.

СИНТЕЗ СВЕТА И МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.СКРЯБИНА

Тулегенова Зере Эрнстовна,

магистрант кафедры музыковедения КазНУИ

Научный руководитель – Кузбакова Гульнара Жанабергеновна,
кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ

Впервые в мире идею «видения» музыки изложил Луи Бертран Кастель. Несмотря на то, что идея была «пионерской», по сути своей, умозрительной и не имела непосредственного отношения к искусству, так как при использовании ее алгоритма «цвет-звук» было невозможно получить художественный результат, тем не менее, идеи Л.-Б.Кастеля «всколыхнули» художественную культуру Европы, заставили ее «замереть» в ожидании реальной возможности сделать музыку «видимой». В России проявляли пристальный интерес к идеям Л.-Б.Кастеля, хотя и понимали их практическую безысходность [1].

А.Н.Скрябиным был сделан следующий шаг на пути реального воплощения светомузыкального синтеза. В 1910 году он создал первое в мире оригинальное светомузыкальное произведение - «Прометей» (второе его название — «Поэма огня»). В партитуре этого симфонического сочинения, наряду с партиями обычных инструментов, есть необычная световая строка «Luce» (франц. «свет»), предназначенная для исполнения на некоем световом органе - «*tastiera per luce*». В световой строке «Luce» представлены изменения цветов, которые обозначены нотными знаками. Конкретных же указаний - что означают эти ноты - в партитуре нет. Отсюда возникла легенда о зашифрованности строки «Luce»[2].

Из статей и воспоминаний современников, по черновым наброскам Скрябина удалось восстановить наличие у него ряда нотных обозначений цветов: «с - красный, g - оранжевый, d - желтый и т.д.». Но в других подобного рода записях рядом с цветами эти же ноты записаны большими буквами, как обычно обозначают уже не просто ноты, а тональности (С - красный, G - оранжевый и т.д.) [1].

Все это внесло недоумение в ряды исследователей. Одни просто посчитали, что Скрябин в своих записях «с - красный, g - оранжевый и т.д.» следовал Кастелю. При этом, эти исследователи предлагали по этой схеме «звук - цвет», не обращая внимание на строку «Luce», «окрашивать» все звуки, все сложнейшие созвучия в самом музыкальном произведении. Подобным способом, например, предлагалось исполнить музыку Скрябина на одном из юбилейных концертов, посвященном 100-летию композитора в США [2].

Как отмечает И.Ванечкина, точно известно, что Скрябин негативно относился к идеям цвето-звукового «перевода» а la Кастель. Известно, что его друзья приносили ему какую-то книгу на английском языке о световом органе, судя по всему, его современника А.Римингтона, последователя Кастеля, но Скрябин отверг ее [1].

Итак, Скрябина никак нельзя считать последователем Л.-Б.Кастеля. Отсюда можно предположить, что в таблице «с - красный, g - оранжевый и т.д.» даны просто условные обозначения цветов в строке «Luce». Изучение архивных документов, похоже, подтверждает это. Скрябину как музыканту было удобно для обозначения цветов использовать ноты, нотные знаки. Хотя именно это и привело к большой неразберихе, ибо эти знаки путали с нотами самой музыки. Если бы Скрябин обозначил цвета в «Luce» другими знаками, то все было бы просто и не возникло бы легенды о «зашифрованности» строки «Luce». Так, например, никаких недоумений не вызывает строка «Luce» в произведении Р.Щедрина «Поэтория». В нем динамика цвета представлена цветными линиями, тянущимися вдоль звуковой партитуры. Другие композиторы часто обходились просто словесными описаниями цветов. Исследователь И.Ванечкина задается вопросом как все же быть тогда с теми записями Скрябина, где используются уже большие (заглавные) буквы: «С - красный, G - оранжевый и т.д.»? Какая же связь существует между его таблицей с маленькими буквами и таблицей с большими буквами? И почему они похожи? Чтобы разобраться во всем этом, нам придется обратиться к генезису светового замысла «Прометея»[1].

Обратимся вслед за автором к скрябиноведческой литературе, которая стала общим местом констатация особых философских интересов у великого композитора. При этом, одни оговаривают, что этой философией напрямую опосредовано все его творчество, и что сама его музыка есть своего рода «философия в звуках». Другие же склонны считать, что музыка его вполне самодостаточна, и понимание ее не нуждается в знании философских увлечений композитора. Налицо крайности оценок, а между ними - проблема. Предпринималось много попыток ее решения.

Из многих учений прошлого и современности композитор выбирал, впитывал те моменты, которые объясняли или оправдывали его обреченность на подвиг - единолично реализовать уникальную художественную акцию (он называл ее «Мистерия» с большой буквы), способную силой своего воздействия совершить коренное преобразование всего человечества. Здесь налицо понимание художника как некоего теурга, - то, что называли иначе художническим мессианством, орфеизмом (причудливое преломление идей Фихте, Ницше, его современников-символистов и модной в те годы теософии). Как бы то ни было, эти сверхзадачи требовали для своего решения привлечения соответствующих «сверхсредств». Отсюда родился замысел мистериального Всеискусства, органически объединившего возможности всех видов творчества (здесь сказались, конечно, и вагнеровские идеи «Gesamtkunstwerk»). Среди нетрадиционных средств, которые Скрябин решил привлечь, это так называемая «световая симфония», первая генеральная репетиция которой и была предпринята в «Прометее»[1].

Как показывает анализ И.Ванечкиной, в нотную запись «Luce» вынесены основные тона звучащих аккордов, смена которых трактовалась самим Скрябиным как смена тональностей. Таким образом, в световой строке «Luce» им осуществлялась цветовая визуализация тонального плана музыки «Прометей», причем при этой «визуализации» тонального плана Скрябин опирался на собственную систему цвето-тонального ассоциирования.

Система «цветного слуха» Скрябина выглядела следующим образом:

- C-dur — красный;
- G-dur — оранжевый;
- D-dur — желтый;
- A-dur — зеленый;
- E-dur — голубой;
- H-dur — синий, бледный;
- Fis-dur — синий;
- Des-dur — фиолетовый;
- As-dur — пурпурно-фиолетовый;
- Es-dur — стальные цвета;
- B-dur – с металлическим блеском;
- F-dur — красный.

Многие музыканты наделяют тональности определенными эмоциональными, смысловыми характеристиками. Так, у Скрябина, например, C-dur - это «простая», «земная» тональность, а Fis-dur - более «сложная», духовная тональность. Все мы наделяем определенными характеристиками и цвета. Для всех нас красный - это радостный, земной, а синий - спокойный, возвышенный цвет. Через общие свойства этих характеристик и происходят сопоставления цветов и тональностей типа «C-dur — красное и т.д.» [2].

Возникает вопрос: почему Скрябин пришел к идее цветовой визуализации тонального плана музыки? По мнению И.Ванечкиной существует следующая интересная версия. В лексиконе теософского словаря, как известно,

одним из базовых является понятие «ауры». Считается, что любой человек окружен неким бесплотным ореолом своего рода цветовой визуализации души, видимой только для посвященных. Будто бы эта аура у примитивных личностей простая (красного, серого, низменного цвета), а у духовных личностей - сложная (синего, чистого, возвышенного цвета). У самого Скрябина термин «аура» в контексте искусства не встречается. Но английский ученый Сирил Скотт, знавший о скрябинском интересе к теософии и сам близкий к ней, в своей работе «Философия модернизма» (1919 г.) делает очень тонкое замечание: аурой может обладать не только человек, но и продукты его творчества. И в качестве примера он приводит именно «прометеевскую» «Luce» [1].

На самом деле, при совместном анализе строения «Luce» и философской программы «Прометей» бросается в глаза то, что воплощению этой программы (низвержение Духа в Материю с последующим его возрождением) в равной мере подчинен и тональный план, и цветовая динамика в «Luce». В тональном плане это движение от «духовной» тональности (Fis) к «материальной» (C) с последующим восхождением опять к «духовной» (Fis). Отвечает, соответственно, этому и структура «Luce» - fis-as-b - духовные цвета (фиолетовый, пурпурный); c-d - материальные цвета (красный, желтый) и e-fis - духовные цвета (синий, фиолетовый) [2].

Таким образом, «Luce» и на самом деле можно считать материализованной «аурой» музыки «Прометей». Но если перевести это на обыденный язык, то и Скрябиным, и теософами здесь эксплуатируется элементарная цветовая символика, основанная на простейших ассоциациях («простота» красного теплого земного цвета и «сложность» синего холодного небесного цвета отмечается даже в восприятии детей и примитивных народов).

В общем, конечно, это личное право художника пользоваться в своем творчестве теми или иными цветовыми соответствиями. Но подобный, идущий от теософии, подход породил у Скрябина необоснованную уверенность в универсальности его «цветного слуха». Кроме того, этим теософским, «ауральным» объяснением «Luce» природы светомузыки существенно ограничивались функции света в синтетическом произведении. По существу, свет, как и у Кастеля, снова превращался в тривиальное синхронное повторение музыки.

У Кастеля дублировались цветом тона, отдельные ноты, звуки музыки. У Скрябина в «Прометее» дублировались цветом тональности (аккорды). Конечно, уровень синтеза здесь был уже не механистическим, а более художественным, но общей и в кастелевском, и в теософском подходе оставалась подчиненность цвета музыке. Цвет дублировал музыку. Говоря языком математики, музыка выступала как аргумент, а цвет - как его функция [2].

Скрябин как художник почувствовал ограниченность подобного подхода. Уже во время работы над «Прометеем» он говорил своему собеседнику Сабанееву, что ему уже не нужен «параллелизм» цвета и музыки. Кроме того, он стал думать о том, как ввести в прометеевскую «Luce» сложные визуальные

образы - какие-то «волны», «лучи», «облака», «молнии». Именно таким способом он хотел осуществлять светомузыкальный синтез (именно синтез, а не «перевод» музыки в свет) в будущем своем произведении «Предварительное действие», над которым уже начал работать после «Прометеев», но не успел закончить, ибо неожиданно умер в 1915 году [5].

Таким образом, И. Ванечкина отмечает, что теософское происхождение или, так сказать, «ауральный» генезис «Luce» в «Прометее» очевиден, но это есть факт преходящего значения, случайный для истории светомузыки и, в конечном итоге, для самого Скрябина, ибо в более важных послепромеевских замыслах он вообще отказался от идеи навязанной теософией цветового дублирования музыки, и, обращаясь уже к слухо-зрительному контрапункту, мечтал включить в световую партию не только цвет, но сложную пластику форм [1].

«Именно идея аудиовизуальной полифонии является главным вкладом Скрябина в развитие идеи светомузыки. И объяснять его творчество лишь с точки зрения теософии было бы нецелесообразно. Более того, в данном случае Скрябин изменил себе как теософу и, еще раз подчеркнем, руководствуясь своей гениальной интуицией художника, вернулся на магистральный путь синтетического искусства, что и позволило ему достичь вершин в развитии идей полифонического синтеза. Тех вершин, которые, увы, все еще остаются недостижимыми и для многих наших современников» [1, 3].

Более того, исследователь И. Ванечкина руководствуется мнением, что, рискуя навлечь гнев и нарекания, недоумение и упреки «безоглядных» скрябинистов, ей хочется поделиться следующей, казалось бы, на первый взгляд, парадоксальной мыслью. По мнению И. Ванечкиной, связь светомузыкального замысла Скрябина (конкретно, в «Прометее») - с «цветным слухом», с цвето-тональными соответствиями - это тоже случайный, не главный и столь же преходящий для него факт, вне зависимости от теософского толкования данных соответствий [3].

По мнению И. Ванечкиной необходимо обратить внимание на более важный момент синестетической образности в творчестве Скрябина, обусловленной неотвратимым и постоянным стремлением композитора воплощать идею света, ощущение света, огня, пламени в самой его музыке (о том свидетельствуют и названия его произведений: «Гирлянды», «К пламени», «Темное пламя», «Поэма огня»). Таким образом, главенствующей в скрябинском творчестве была световая синестезия. Скрябин сам подчеркивал и объяснял неоднократно в беседах с Сабаневым, каким образом он добивался эффекта «светоносности» своих гармоний путем усложнения структуры, состава аккордов (используя большие повышенные интервалы и т.д.). Этим же целям отвечало и своеобразие ритмической организации, фактуры, инструментовки, заставляющей музыковедов говорить о «невесомой полетности» как специфическом качестве музыки Скрябина [3].

«Невесомость», «полетность», «светоносность» - эти признаки из одного ряда. Музыка Скрябина уже и без света, в чисто метафорическом,

синестетическом смысле была своего рода «невидимой, воображаемой светомузыкой». Поэтому, как отмечает И.Ванечкина, музыковедческие описания любых скрябинских произведений, «Поэмы экстаза», например, (в которой, как известно, нет партии «Luce»), выглядят порою как рецензии на настоящий светомузыкальный концерт: «В эпизодах предельно утонченных, нежный фон производит впечатление смутно колышущейся туманной дымки. В момент появления активного волевого образа в этой дымке словно вспыхивают мириады разноцветных огней. Их вспышки и переливы бросают свой фантастический отблеск на самую тему, которая тоже начинает как бы светиться, окрашиваясь в разноцветные тона. Когда начинается большое нарастание, *crescendo*, блеск оркестровых переливов начинает мало по малу усиливаться, как будто все эти искорки и огоньки слились в одно огромное пламя. Но вот нарастание достигло высшей своей точки и оборвалось. И в то же мгновение гаснет ослепительный свет и только где-то вдали, в сиреновой дымке тумана сверкают огненные отблески потухшего пожара» (Данилевич Л.) .

Таким образом музыка Скрябина, по И.Ванечкиной, уже и без реального света как бы насыщена внутренним светом, синестетическим светом. Органична для этого «светоносного» звукового материала и особая «невесомая полетность» - присущая, как известно, самому свету в природе. Музыка Скрябина сама по себе уже была готова засветиться реальным невесомым светом - что и произошло в «Прометее», которому было суждено стать первым произведением «световой симфонии». Именно в этом заключается непреходящее значение той ситуации, которая сложилась и реализовалась в его творчестве. Именно в этом заключается его подлинная заслуга. Тот факт, что сам замысел «световой симфонии» в его первой, пробной конкретизации воплотился в тривиальной цвето-тональной символике строки «Luce». Только понимая эту генетическую неизбежность, готовность, предрасположенность музыки Скрябина к синтезу, понимая высокую значимость его следепрометеевских полифонических идей, можно оценить световой замысел «Прометей» - в конкретном его воплощении в строке «Luce» [1].

Величие Кастеля как философа, как мы понимаем сейчас, не в его аналогии «спектр-октава» («цветоряд - звукоряд»). Будучи признанным первооткрывателем идеи «видения музыки», Кастель неизбежно испытал тяготы детской болезни аналогизма, надолго сковавшей эту идею в схоластическом оцепенении. Тем не менее он выдвинул ту самую революционную идею: «Музыку можно видеть!» [4].

Скрябин как автор первого реального светомузыкального произведения столь же неизбежно прошел через подобные «детские» поиски, сумев быстро преодолеть эту болезнь стадии роста. Таким образом, новаторство Скрябина, отождествляемого с «Прометеем нового искусства» согласно исследованиям ряда ученых, не в выдвижении тривиальной аналогии «цвет - тональность», а в светоносности его музыки, вспыхнувшей реальным светом в симфонической «Поэме огня», а также в его теоретических прогнозах, наполняющие глубоким смыслом саму идею «видения музыки».

Литература

1. Ванечкина И. Л. Капель и Скрябин: эволюция светомузыкальных идей [Электронный ресурс] - Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/>
2. Ванечкина И.Л., Галеев Б.М. Поэма огня: концепция светомузыкального синтеза Л.Н.Скрябина. — Казань: Изд-во КГУ, 1981.
3. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. —М.: Классика-XXI, 2014. — 392с.
4. Галеев Б.М. Скрябин и развитие идеи видимой музыки. — В кн.: Музыка и современность, вып.6. — М., 1969, с.77-141.
5. Николаева А. Особенности фортепианного стиля А.Н.Скрябина. — М.: Сов.композитор, 1983, с. 58-98.

ВИДЕОКЛИП КАЗАХСТАНА: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИДЕОРЯДА В АСПЕКТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

*Кузбакова Гульнара Жанабергеновна, кандидат искусствоведения,
Рамазанова Нарина Армановна, магистр музыковедения*

Клипмейкерства в Казахстане - сравнительно молодая область отечественного киноискусства. Отражение традиционного мировоззрения казахов в аудио-визуальном ряде видеоклипа, безусловно, следует рассматривать как проявление национальной идентичности. Подобный ракурс рассмотрения казахстанского видеоклипа является малоисследованным полем гуманитарного знания.

Национальная культура этноса в ее художественном и эстетическом измерении — это «...образная модель мироздания, космос, принятый и освоенный человеком, мир очеловеченный и его историческая среда существования» [1, с.72].

Особенностью современной культуры Казахстана является наряду с острой, злободневной тематикой, обращение к истокам, восходящим к предкам-номадам. Подтверждением этому видится творчество художников в различных сферах искусства. Так, в академической музыке ставятся оперные («Абылай хан» Е.Рахмадиев, «Томирис» А.Серкебаев), балетные («Тлеп и Сарыкыз» А. Серкебаева) спектакли. К этой же тематике примыкают театральные постановки («Енлік Кебек», «Абай», «Томирис»). Снимаются кинофильмы, тематикой обращенные к прошлому – «Баксы» реж. Гука Омарова, 2008 г., «Ойпырмай» реж. Жанна Исабаева 2009 г., «Біржан сал» реж. Досхан Жолжаксынов и Рымбек Альпиев 2009 г., «Келін» реж. Ермек Турсунов 2009 г., «Небо моего детства» реж. Рустем Абдрашев 2010 г. Художники живописцы воспевают на холстах повседневный быт кочевников, ратные победы, пейзажные зарисовки, личностей, сыгравших важную роль в истории народа (Г.Тагенова «Три сестры», «Беташар», Ш. Сариев «Ана»). И такая область как музыкальное клипмейкерство находится в этом же русле, которое представляет

собой культурное *возрождение* национальных истоков. Иными словами, этот процесс можно назвать периодом рефлексии (Мурат Ауэзов) [2].

Национальное самосознание — осмысление этносом своей собственной социально-этнической сущности, осознание того, какую реальную роль он сыграл или потенциально может играть в истории человечества, каков его вклад в общечеловеческую цивилизацию. Это осознание своего естественноисторического права на свободное, независимое существование [1, с.72].

Корни эстетики такого современного аудиовизуального жанра как казахстанский музыкальный видеоклип на традиционную тематику уходят глубоко в древность, сохраняя связи с жизнью, традициями, культурой, представлениями, по которым жили предки. Свидетельством тому служит достаточное количество выпускаемых роликов с традиционной музыкой. Видеоряд многих из них как визуальное средство, отражает философские категории, такие как пространство, время, сакральность, и эстетические. Важное место в видеоклипах занимают также живописные картины природы: голубого неба, парящего орла, гор и степей, предметов материального мира: юрты, домашней утвари, традиционной мужской и женской одежды, ювелирных украшений и т.д.

Сопричастность земного бытия небесным, космическим сферам, осознаваемая как общение — взаимосвязь — универсальное основополагание казахской традиционной культуры мироотношения [3, с.208]. Созерцание — как отношение к миру, бытию, четко характеризует культуру казахов. Даже на современном этапе своего развития, исконно присущая народу черта ментальности и отношения к окружающему, преобладает над приходящими извне установками — технократии, глобализации и т.д.

Рассматривая созерцание как способ отношения с миром и к миру, можно выделить многоуровневость содержательности: созерцание как мироотношение, способ освоения Вселенной, природы, выразившийся в отношениях общения. Здесь можно указать на восприятие Вселенной как бесконечности — творчество Бухар-жырау; восприятие Вселенной в самых возвышенных и вдохновенных тонах — творчество Казтуган-жырау; слушание-слышание бесконечности музыки космических сфер Вселенной — Аль-Фараби [3, с.218]. Именно, созерцание как форма, мироотношение, общее настроение находим в музыкальных клипах Батырхана Шукенова «Отан ана» и «Сағым дүние».

Уникальность опыта созерцательности заключается во включении своего «я» в общение с природой, мироздание в целом как необходимую жизненную силу, необходимую содержательность [3, с.211-212]. То есть осознание и бытие человека в природе, вместе с ней, но, никак не завоевывая и возвышаясь над ней.

Особенность жизни кочевого общества такова, что человек большую часть своей жизни находится наедине с самим собой и природой — передвигаясь с одной кочевки на другую, в зависимости от времени года. Опыт общения,

взаимосвязи человека с природой осознавался кочевником на всех уровнях его обыденного бытия (духовно-практического, эмоционально-интеллектуального), начиная с самого рождения. Как отмечает исследователь К.Нурланова, «глубинным смыслом этой взаимосвязи проникнута вся жизнь, она закреплена в обычаях, обрядах, запечатлена в орнаментальных узорах, в поэтических летописях-шежере» [3, с.212]. Наглядным примером вышесказанного представляется видеоклип «Сағым дүние» Батырхана Шукенова, где по сюжету появляется аруах, призванный восстановить гармонию в мире людей, наполненном Хаосом. Он посылает знаки в виде птицы – орла, стихии воды, огня, и люди с разных уголков земли, несут родовые камни в установленное место и время. Собравшись в круг (сакральный знак замкнутости), уложив таким же образом все камни с изображениями *тамга*, аруах исчезает, восстановив на земле гармонию.

Мифология. Традиционное мировоззрение, своеобразие мироощущения предков казахов отражает мифология. Через миф происходит эстетическое познание мира. Мифологическое мышление является ранней стадией эстетического отношения к миру. В казахском фольклоре воплощены мифологемы о миростроении (прекрасном, гармоничном или безобразном, возвышенном или обыденном), тесно связанные с условиями обитателей степей [1, с.75]. Небесный мир кочевники наполнили, населили земной ориентацией пространства и времени, а именно - животными из своего реального окружения. Чувственно воспринимаемый мир природы – одна из важных категорий, на которой выросло национальное мироощущение кочевников [1, с.76]. Природные ландшафты наряду с такими категориями, как пространство и время, также предметным миром преломляют культурные традиции этноса.

В отношении кочевников выступает богатое разнообразие степей и гор, зеленых пастбищ и синих рек. С образами природы соотносятся стихии воды, земли, воздуха, огня. В древнем казахском искусстве степь — образ земного бытия, горы — символ величия. Вода — царство мертвых [4, с.75]. И именно природа остается главной темой искусства, источником наслаждения, переживания прекрасного, что наглядно просматривается на примерах таких видеоклипов, как «Ахау-керім» группы The magic of nomads, где в поэтическом тексте воспевается красота природы, сравнимая с прекрасными чертами девушки:

*Айналайын қарағым,
Алтыным-ай ақ жүзімді,
Көргенде балқыдымай- ау.
Ахау-керім, бұран белім,
Күнде жиын күнде той,
Жүрген жерім-ай.*

В видеоклипе группы «Инкар» на народную казахскую песню «Ақбақай» природа передает чувства восторженного и вдохновенного к ней отношения, в то же время отождествляясь с ней.

Батырхан Шукенов в клипе «Сағым дүние», создал настоящее посвящение родной земле. Сакральный образ орла - *музбалақ* подчеркивается в этом клипе кадром, когда охотник, выйдя на охоту, услышав звук животного, устремляет ружье, но, увидев в небе орла, почтено его убирает. Орел также показан как посланник аруаха, указывающего на путь, которому должны следовать люди. После того, как над юртой пролетает птица, женщина, увидевшая его и услышавшая клич, понимает его как знак, достает из сундука родовой знак – *тамга*, и передает его сыну, для того чтобы тот, в свою очередь отдал его отцу, выполняя свой родовой долг.

Образ орла сопровождает весь путь героинь участниц группы Кеш You в видеоклипе «Сүгірдің термесі». В серединном проигрыше героиня играет на домбре. Согласно кадрам, в ней воплощается дух орла, который в один момент стремительно спускается на землю, и перевоплощается в нее же. В этом можно увидеть следующий смысл: девушка несет божественное начало своей игрой. Конечной целью всего странствия девушек-воительниц стал сакральный для тюрков символ – видеограмма Y. По мнению ученого Г.Вирта, с древней видеограммой, обозначающей существо с поднятыми руками, связано появление символизма рогов и рогатых животных. По утверждению А.Дугина видеограмма символизирует вселенскую весну, *возрождение* [5]. Таким образом, идеей видеоклипа выступает идея *возрождения национальных духовных ценностей*.

С сакральным символом архара связан и видеоклип Жамили Серкебаевой и группы Туран «Қанекей тілім сөйлеші-ай». Подтверждением тому служит элемент рогов архара (*қошқар мүйіз*) на шлеме аруаха. Головной убор в традиционном мировоззрении наделяется особой семантикой. Архар – тотемное животное, символизирует собой божественное, солярное начало. Общераспространенным на всей территории Евразии выступает огненный, солнечный символизм овна, рога которого означают солнечные лучи, духовную и жизненную мощь, силу и власть. Учитывая связь функций жырау в институте батырства, становится ясным значение рогов на шлеме аруаха. Согласно выдвинутому положению Е.Турсунова о происхождении жырау на основе вторичной мифологизации, ведущей тематикой в творчестве жырау был культ предков (аруахов) [6, с.240]. Таким образом, семантика рогов на шлеме аруаха связана с одной стороны с верой в благополучие, изобилие, свет, а с другой стороны - означает веру в победу. «...главные характеристики этого знака – Рождение (Воз-рождение), Рост, Полнота, *Изобилие*, Свет, *Победа*, Царская Власть, Восхождение» (А.Дугин) [5].

Другим тотемом выступает Лебедь. Так, ведут начало от брака шамана с девой-Лебедем бурятские роды Шарят и Харят (якуты считают себя потомками девицы-Лебеда, по весне они встречают лебедей чаем и молоком) [7]. С идеей бурят символически перекликается видеоклип группы «Артемис» на песню Абая. На одной из девушек надет костюм невесты, где присутствуют элементы оперенья, напоминающее священную птицу – лебедя.

Не менее важный в традиционном мировоззрении тюрков мифологический знак Мирового древа, который представлялся как форма Оси Мира (М. Элиаде) [8]. Древо соединяет между собой три космические зоны – небо, землю и подземелье. В эпосах тюркских народов Сибири это дерево источает молоко для брошенного в лесу младенца – будущего героя, спасителя народа [9, с.150]. Многие тюркские народы отождествляют древо с женщиной-матерью, книгой-судьбой (турки), где на каждом листочке записаны судьбы людей. Как утверждает М. Элиаде, мировое древо играет важную роль и для шамана: «...перед его юртой (и внутри нее) есть копии этого Древа, его же он рисует на своем бубне» [8, с. 14]. В видеоклипе Саиля Татубаева «Қаракесек» шаман располагается именно у Мирового древа для того, чтобы установить контакт между двумя мирами («возносится на верхушку дерева») и устроить «встречу» сына с умершим отцом.

Образ Мирового Древа присутствует и в другом видеоклипе – «Ахау-керім» группы The magic of nomads. Если в музыкальном ролике Саиля Татубаева мифологическое Древо представлялось в качестве ритуального пути, по которому возносился шаман, то в случае с «Ахау-керім» древо выступает как сакральный образ, выражающий скорее плодородие и вечность [8, с.15]. Согласно сюжету, люди, пришедшие послушать выступление музыкантов, повязывают *чалама* на ветви с мыслями о благополучии в будущем. В то же время традиция завязывания на древо кусочков ткани у тюрков символизирует обозначение человеком своего места в мире, свое присутствие в системе мироздания [10, с. 256-267].

Пространство-время. Особое отношение к ощущению времени и пространства отличало древних кочевников. «Время-пространство» (по Бахтину Хронотоп) представляется в неразрывной связи. Время для кочевника – не векторное время, текущее из прошлого в будущее, а цикличное, вращающееся по кругу [11, с.226]. С понятием цикличности времени связывается и представление о неразрывной связи прошлого, настоящего, будущего. Традиции и обычаи воплощают прошлое, живущее в настоящем. Поколение — возможность ощутить себя связующим звеном между настоящим и будущим. Так, Саиль Татубаев в видеоклипе «Қаракесек», четко отразил традиционное понятие о времени, как неделимом целом, когда умершие предки (по сюжету отец исполнителя), постоянно существуют в сознании, в памяти живых (сына).

Всеобъемлющее пространство и связь времён наблюдается и в видеоклипе «Отан ана» Батырхана Шукенова, где «современное» и «прошлое» представляются безграничностью и нескончаемостью самой жизни.

Клип «Тұған елім» группы Уркер, показывает все периоды жизни человека (в данном случае мужчины) как своеобразный бег времени, его непрерывность, заключающаяся в уходе одного поколения и рождении следующего. В то же время, исполнителями была затронута не менее важная категория мироустройства – цикл жизни человека, заключенный в цепочке *детство – молодость – зрелость – старость*. Особым почетом и уважением

безусловно наделялся период старости. Старцы – это высшая ступень жизни, объединяющая в единое целое людей и аруахов. Старцев называли *аксакалами*, смысл, заключенный в этом слове, не только соотносится с мудростью, спокойствием, святостью. Неслучайно в большинстве видеоклипов эстрадных исполнителей присутствует образ старца: перерезающего путы (тұсау кесу) на ногах ребенка (в клипе «Қарт сөзі» группы «Музарт»); читающего бата (благословение) в видео «Ахау-керім» The magic of nomads; приносящего гармонию в мир людей («Сагым дуние»).

Верования. «Время распределяет Тенгри» - начертано на памятнике Кюльтегина. Великая религия со своей картиной мира, моралью, пониманием времени и пространства является основой культуры и цивилизации. Тенгрианство – основа цивилизации тюрко-монгольских кочевых народов, или тенгрианского суперэтнуса [12, с.16]. Для кочевников, в силу специфики устройства их жизни, свойственна целостность мировосприятия. Небу поклонялись, его почитали. В движущемся мире кочевника неизменным было только небо над головой – божественное Көк Мәңгі Тәңір – Синее Вечное Небо [12, с.17]. Единственными устойчивыми знаками, с которыми можно было сверять путь – это звезды. Из юрты, над сводом шаңырақа находились планеты, за которыми наблюдали кочевники.

Служителями тенгрианской религии были шаманы - *баксы*. По древним представлениям тюрков, шаманы являлись медиаторами, передающими обществу космическое и природное плодородие [13, с. 99]. Выступая в качестве связующих звеньев между мирами, баксы выполняли врачевательную функцию - посредством камлания вызывались духи-аруахи, которые подсказывали правильное лечение больного. Во время камлания подручными средствами шаману служили кобыз, бубен или какой-либо другой инструмент.

Зачастую, в видеоклипах эстрадных исполнителей шаман предстает в образе посредника, соединяющего и налаживающего контакт двух миров. Так происходит в клипе Саиля Татубаева «Қаракесек», когда через баксы, главному герою удастся встретиться с умершим отцом и даже спеть с ним.

В видеоклипе «Қанекей тілім сөйлешай» Жамили Серкебаевой и группы «Туран», через ритуальные поклонения и горловое пение, шаманами вызывается аруах – дух войны, чтобы решить положительный исход битвы.

Быт. Семья. Одним из центральных и ярких объектов традиционной бытовой культуры кочевников и полукочевников является юрта (разборно-решетчатое жилье). Семья и юрта – две тесно взаимосвязанные категории: большинство семейных религиозно-мифологических обрядовых действий совершалось в юрте и с участием ее отдельных ритуально важных частей [14, с.149].

В большой надписи в честь Кюльтегина можно прочесть: «Вверху – небо тюрков, [внизу] – тюркская священная земля» [15, с.19]. Смысл данного изречения состоит о том, что Небо и Земля являются домом тюрков. С культом двух священных начал – Неба и Земли, и «рожденных между ними человеческих сынов», являвшимися «большим домом» [14, с.15], складывался

и семантический смысл «малого дома» - юрты: шанырак – «небо – крыша»; пол – земля. Противопоставление верхнего и нижнего миров во многом определило организацию вертикальной структуры жилища. Крыша юрты соотносилась с небесной сферой. Дымовое отверстие служило своеобразным выходом в запредельное пространство-время. Сквозь дымник (у казахов шаңырак), во время камлания по березе, установленной в юрте и торчащей сквозь дымник, шаман, как по лестнице, поднимался в верхний мир. Число ступеней-зарубок в тюркской, а именно телеутской традиции символизировало количество небесных слоев [14, с.61].

Таким образом, в представлении кочевников, юрта есть малый космос, отражение сферы небосвода над степью. Практически в каждом этническом видеоклипе (по типу визуализации) присутствует юрта, со всей содержащейся домашней утварью: «Акбакай» группы «Инкар», «Отан ана» Батырхана Шукенова, «Балкадиша» группы «Жігіттер» и другие.

Народно-прикладное искусство. Обращает на себя внимание свойство традиционной культуры казахов, относящееся, несомненно, к характеристике духовного – абстрактное образное мышление [13, с.263]. В первую очередь это проявляется в природе орнамента, являясь одним из древнейших видов художественного познания мира. Г.Фелькерзам в книге «Ковровые изделия Средней Азии» отмечал, что «кочевников отличает страстная привязанность и любовь к округлой линии», подтверждением данной мысли служат произведения прикладного искусства казахов, их орнаментальные мотивы. Весь окружающий мир кочевника, был опозитизирован в молчаливом орнаменте, соединились в нем и отношение к вселенной и в то же время художественно-эстетическое решение (оформление).

Казахские орнаменты делятся на четыре вида: растительный, животный, геометрический и космогонический (астрологический). Каждый из них несет в себе определенный смысл. Роль и значение узора в жизни, народ сравнивал только с песней и словом. Каждое событие, происходившее в семье, обществе, сопровождалось как музыкальным аккомпанементом, так и народным узором. Во всей широте и разнообразии демонстрируется в клипах казахский орнамент казахстанскими эстрадными - исполнителями и группами, присутствующий во многих сценах: на белоснежной кошме юрты, на национальных женских и мужских костюмах («Ахау-Керім» группы The magic of nomads, «Балкадиша», «Акбакай» Инкар, «Көзімнің қарасы» Дара, «Ой, жайлау» Нурлан Албан), тюбетейках («Арулар» Уркер), бау и баскуры юрты, коврах и сумках на стенах; на свадебных женских головных уборах («Акабакай» Инкар, «Балкадиша» Жігіттер), ювелирных украшениях («Акбакай», «Маралдым» группы Инкар, «Нуртуған термесі» группы Туран и Жамили Серкебаевой, «Ауылым әнім» Макпал Диханбаевой), на седлах степных скакунов («Улытау» - Жұмыр қылыш, «Адай») и т.д.

Ювелирные украшения казахов, как и у других этносов мира, помимо эстетической функции, призваны были маркировать биологически-социальный статус своего хозяина. Этому свидетельствуют найденные в Семиречье

скульптурные изваяния VI-VII вв. Характеристикой индивидуальных черт женщины, мужчины-воина служили изображения аксессуаров (серьги, ожерелье, пояс, оружие и т.д.). Так, низкая степень практической функции ювелирных украшений сочеталась с высоким уровнем семантической насыщенности [15, с.374].

Подобно соотносимости зон домбры с частями человеческого тела (*бас, кеуде, аяк*), названия ювелирных украшений также производно от места их ношения: *белдік* (бел – пояс), *білезік* (білек - запястье), *шекелік* (шеке – висок) и др.

В результате анализа отечественных видеоклипов было отмечено, что в подавляющем большинстве, женские традиционные ювелирные украшения особо детально показываются в клипах с невестами. По-видимому, данная тенденция связана с *репродуктивными мотивами* (учитывая вступление в возраст невесты) [15, с.378]. Какие именно украшения присутствуют в видеоклипах? *Сырга* различных форм (в виде солнца, луны, звезд, лепестков, зерен; *тумар*; перстни *отау жузік* (дарили молодым девушками в знак создания семьи) [15, с.381]; накосные украшения *шашбау*, помимо апотропейной (отпугивание нечистой силы), в традиционном понимании выполняли репродуктивную функцию [15, с.383]; ожерелья *алка* (знаменуют собой изобилие, большое потомство, выполняли лечебную функцию, оберегали от сглазов). В отношении видеоклипов, семантика ожерелья, скорее всего связана с пожеланиями о большом потомстве в будущем (образ невесты).

Обряды: родильный, свадебный. Все жизненное самочувствие кочевника проникнуто сознанием глубокой и гармоничной взаимосвязи человека и мира [12, с. 213]. Каждый период жизни, будь то *мүшел*, вступление в брак, рождение ребенка или смерть, связан с определенной системой обрядов. Ведь мироощущение кочевника неразрывно связано с вселенским мирозданием. К примеру, при рождении ребенка, мать поглаживала дитя, приговаривая при этом: не мои руки, а руки матери-Умай, матери-земли приняли тебя в этот мир. Считалось, что так ребенок будет быстрее расти. Переход в колыбель также не менее важен: по поверьям, колыбель является дверью Вселенной.

Весьма значимым моментом в жизни ребенка является перерезание пут – «*тұсау кесу*». Данный обряд принадлежит общетюркскому наследию, и бытовал в прошлом у многих тюркских народов [16, с.130]. У турков он известен под названием «кэстек кесме», у караклапаков – *тусау кесеу*, у томских татар – *тышау*, у хакасов – *тузамах кизерге*, у кыргызов – *тушоо кырктыруу* [17]. Символично обряд обозначал как будет протекать дальнейший путь жизни малыша. Поэтому перерезание черно-белой веревки, которой в виде восьмерки обвязывали ноги, доверялось человеку со счастливой судьбой, хорошим и светлым нравом, благородными качествами.

Известен обряд, связанный с детством *тоқым қазар* - обряд инициации. Мальчика одевают в одеяние воина, дарят седло и сажают на коня. Нурланова связывает данный обряд с первым покиданием родных мест. Чтобы путь

подростка проходил легко, землю окропляли кумысом. Культ белого цвета (сакрального в представлениях тюркских народов), «ассоциировался с материнским молоком», о чем свидетельствует культ Белой верблюдицы [3, с.10].

В видеоклипах исполнители с трепетом и нежностью показывают сцены с детьми («Тұған елім», Уркер): покачивание ребенка в колыбели и на руках («Асыл әжем», Рахат Турлыханов, «Әлді әлді бөпем», Мюзикола, «Муһида шайбан», Нурлан Абдуллин); перерезание пут («Қарт сөзі», Музарт). Кадры рождения ребенка впервые были продемонстрированы в видеоклипе «Отан ана» Батырхана Шукенова.

Свадебный обряд посвящен созданию нового очага. Со стороны невесты, все обряды носят сакральный характер. Выходя замуж, девушка «отпочковывается» от своей семьи, рода, как бы умирая для них. Прощание с родными происходит посредством обрядовых песен невесты – *сынсу*, *көрісу*, *жар-жар*. Изменения в социальном статусе женщин у казахов отмечено сменой головного убора, украшения. До замужества девушки носят *бөрік* (шапочка, отороченная мехом выдры, с перьями филина на макушке). Когда наступает день свадьбы, целый год после празднества молодая женщина носит *сәукеле*, ритуальный свадебный убор [18, с. 240]. По истечении года, замужняя женщина одевала *жаулық* или *желек* – белый платок для повседневной носки. Этот обычай восходит к древним временам эпохи Кюльтегина: «...пастушеский вид хозяйствования предполагал патриархальные отношения. По арабским источникам мы узнаем о том, что у тюрков существовал обычай, по которому молодые девушки ходили с непокрытой головой, и когда мужчина хотел жениться, он накидывал на голову одной из них платок» [18, с. 241]. Обряд открытия лица (*беташар*), перед собравшимися родственниками и гостями знаменует перерождение девушки уже в новом качестве – члена этой семьи.

Другие обрядовые песни, к примеру, *жар-жар*, также выполняли сакральную функцию. Обратимся к характеристике обряда, которую дает М.Ауэзов: «Название песни означает буквально «друг-супруг». Слова жар-жар употребляются после каждого стиха как обязательный припев, подчеркивающий ритуальный смысл песни» [19]. Жар-жар был и обрядовой песней, и своеобразным законодательным органом, так как после его исполнения наряду с другими обрядами, жених и невеста «официально» признавались мужем и женой.

Казахстанские эстрадные исполнители обращаются к данному обряду, так как он представляет собой одно из самых ярких и важных событий в жизни каждого человека. Кадры с невестой, в нарядном одеянии присутствуют в клипе группы Артемис «Көзімнің қарасы» (именно в этом клипе впервые показано *сәукеле*, выполненное из серебра и с оперением, напоминающим лебедя), Жігіттер «Балқадиша», Инкар «Ақбакай»; радостный приезд невесты в аул к жениху в видеоклипе Макпал Диханбаевой «Ауылым әнім».

Обращение к тематике похоронного обряда среди анализируемых видеоклипов эстрадных исполнителей и групп нами замечено не было.

Институт батырства. Термин «батыр», «бахадур» или «багадур» был распространен почти у всех кочевых народов Евразии со времен раннего средневековья. Батыры существовали у башкир, алтайцев, кыргызов и монголов, но именно у казахов институт батырства сложился в ярко выраженную форму. Казахи занимали местоположение между Европой и Азией, через территорию которой постоянно проходили волны миграции с Востока на Запад и обратно. Из-за опасности вторжения с внешних сторон военная организация играла особую роль.

Батырство было очень распространено у казахов еще задолго до их военного противостояния с джунгарами. В период же джунгарского нашествия оно приобретало особое значение, прежде всего, потому, что Джунгария стала долговременным фактором силового присутствия в казахских степях, от нее исходила угроза потери независимости казахским народом. Поэтому еще Чокан Валиханов, много писавший в свое время об истории казахов, называл время борьбы казахов с джунгарами «эпохой рыцарства» [20].

Степных рыцарей воспевают древнейший пласт традиционной культуры – эпос, идеализирующий человека как носителя исключительной энергии и силы, как героя. Функцией жырау, главного носителя эпоса, помимо сочинения сказов о героях, являлось поднятие боевого духа у воинов, вызывание духов-аруахов, для предопределения благополучного исхода битвы.

Тема батырства непосредственно проходит практически в каждом казахском аутентичном, (неофольклорном) клипе. Среди них: «Муһида шайбан» Нурлана Абдуллина, воспевают такую быстротечную, но все же вечную жизнь великих воинов, их угасающую силу и энергию (кадры со стареющими батырами, которые до сих пор служат своей земле, с грустью понимая и вспоминая детство, когда их путь только начинался). Видеоклип Жамили Серкебаевой и группы Туран на терме Нуртуғана жырау «Қанекей тілім сөйлеші», напротив, представляет в самых энергичных и экспрессивных тонах мощь батыров, в тесной связи с которыми находится институт жырау.

Таким образом, примеры обращения к национальной культуре, истокам, свидетельствует о культурном возрождении, о сопричастности неакадемической музыки к процессу культурного возрождения, который имеет место быть во всех областях культурной жизни. Подобные процессы, происходящие в эстрадной музыке в целом, и в музыкальном клипмейкерстве в частности, также, как и в других сферах культуры и искусства – изобразительном, кино-, театральном искусстве, литературе, способствуют более глубокому национальному самосознанию общества.

Литература

1. Кемельбеков К.Б. Нравственность и этнокультурное образование в Казахстане. – Алматы. - 72 с.
2. Ауэзов М. Иппокрена. Хождения к колодцам времен. - Алматы, 1997.
3. Нурланова К. Символика мира в традиционном искусстве казахов // Кочевники. Эстетика. – Алматы: Онер. – 1993.

4. Шелебаева Г. Эстетическое и художественное как реалии национального самосознания (на материалах казахской литературы) // Вестник Московского университета. - Серия 7. Философия. - №2. – М., 1996. - С. 72-83.
5. Дугин А. Гиперборейская теория. - М., 1993.
6. Турсунов Е. О магической функции исполнения эпоса / Возникновение баксы, акынов, сері и жырау. – Астана: ИКФ Фолиант, 1999. – 252 с.
7. Наурызбаева З. Архетип женщины – медиатора в традиционной музыкальной и современной казахской литературе // журн. Алматы-Art. – Электронный ресурс: ardfilm.kz.
8. Элиаде М. Шаманизм и космология. Мировое древо / Мировая фольклористика. - Том 2. - Алматы: Таймас, 2008. – 376 с.
9. Наурызбаева З. Изначальный ислам – тенгрианство в наследии жырау и национальная идея // Тан Шолпан, 2003. - №3. – С. 50-59.
10. Аманжол Б. Анализ эстетических категорий традиционной музыкальной культуры казахов / сб. Музыка тюркского мира: Материалы первого международного симпозиума – Алматы, 2009. - С. 256-267.
11. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Сб. - М.: Худ. лит., 1975. — С. 234—407.
12. Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – А., 2002.
13. Толеубаев А.Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов, гл. 4. – Алма-Ата: Ғылым, 1991. – 214 с.
14. Стеблева И.В. Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в средневековый период. – М., 1976.
15. Тохтабаева Ш.Ж. Обряды и обычаи казахов, связанные с произведениями прикладного искусства // Обряды и обычаи казахов в прошлом и настоящем. – Алматы, 2001.
16. Шаханова Н. Мир традиционной культуры казахов. – Алматы, 1998. – 140 с.
17. Аргинбаева М.М. Типа казахских мужских и женских головных уборов и их семантика // Национальная модель образования: методология и современные технологии в профессиональной подготовке специалистов: Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 25-летию КазНАИ им. Жургенова. - Том 1. – Алматы, 2003 – С.272-280.
18. Таукибаева Ш.Ж. Памятник Кюль-Тегина о роли женщин в тюркском обществе // Древнетюркская цивилизация: памятники письменности. – Алматы, 2001. – С.241.
19. Ауэзов М. Эпос и фольклор казахского народа // Мысли разных лет. По литературным тропам. – Алма-Ата: Казгосмузиздат, 1961. – С.76-123.
20. Валиханов Ч. Собр.соч. в пяти томах. Т.4. – Алматы, 1985. – С.49-323.

ВЛИЯНИЕ КИНОИСКУССТВА НА ВКУСЫ ПОТРЕБИТЕЛЕЙ МОДНОЙ ИНДУСТРИИ

*Есболатова Айнур,
студентка КазНУИ*

Научный руководитель – доцент Сырбаева А.А.

Влияние кинематографа на моду было очевидно уже давно. Некоторые киногерои получались настолько обаятельными, что зрители неизменно начинали их копировать.

Кинематограф – это одновременно литература и театр, живопись и музыка. В свою очередь, немой кинематограф достиг высокого искусства в «описании» деталей и подробности внешнего облика персонажа.

Театральный драматург Марсель Паньоль утверждал, что «театральное искусство возродится в новой форме и переживет эпоху расцвета, какой оно еще не знало». Ту же самую мысль Паньоль выразил и другими словами: «говорящее кино должно заново изобрести театр». Киноискусство запечатлевает общий характер культуры. По кинематографу можно рассмотреть историю моды целых поколений, десятилетий. Через кино можно увидеть, как жили наши бабушки и дедушки, мамы и папы, да и мы сами. Кино показывает как реальную жизнь, так и вымысел.

1929 год стал революционным для кино. Фильмы перестали быть немymi. Появление слова как важнейшего элемента звукового кино заставило кинороботников обратиться к театру. Для создания говорящих фильмов нужны были театральные режиссеры, актеры с Бродвея и опытные профессионалы драматургии. С этого момента кино перевернуло всё окончательно, исключением не стала и мода. Киноиндустрия дала шанс кутюрье приобрести огромную популярность, ведь то, что носили звёзды на экране или в жизни, мгновенно приобретало популярность и становилось модным. Голливуд не стал терять шанса и быстро воспользовался данной тенденцией: люди хотели быть похожими на своих кумиров из кинолент, и киностудия дала им такую возможность. Такое положение вещей позволило создателям моды увидеть невероятную пользу от кино.

В 20-е годы в основном кино было документальным. Это время ввело в моду женщин, обладающих фигурой мужчины. Среди причесок актуальными были короткие стрижки, а представительницы прекрасного пола носили практичную одежду, без каких-либо излишеств: это классические женские штаны, бесформенные платья. Отличительной чертой нарядов являлось отсутствие женственности.

В тридцатых годах кино стало цветным и красочным. Именно в это время такие актрисы, как Марлен Дитрих, Грета Гарбо, привнесли абсолютно новые стиль. Женщины стали больше уделять внимание своему внешнему виду. Актуальными стали яркие платья из разных тканей, а с появлением такого

материала как нейлон - гардероб женщин существенно расширился и пополнился красивыми, элегантными и яркими моделями.

После второй мировой войны мир увидел массу кинематографических шедевров. В кино стали играть актрисы необычайной красоты. Фаворитами среди модных вещей стали платья, имеющие очень узкую талию и пышную юбку. Именно такой предмет гардероба предпочитал использовать в своих коллекциях дизайнер Кристиан Диор.

Созданный на экране неповторимый образ Мэрилин Монро и сегодня остается одним из наиболее распространенных и часто используемых. Многие современные голливудские актрисы отдают ему предпочтение. Простой, но невероятно элегантный и неповторимый лук до сих пор привлекает всеобщее внимание.

Кино - это и есть мода. Вся свою более чем столетнюю жизнь кино было мощнейшим проводником, распространителем и диктатором мод. Голливуд же породил самое важное в моде XX века - культ звезды. Вся дальнейшая история кинематографа была связана с этим: публика требовала новых, невиданных экзотических звезд.

Современный кинематограф разнообразен и интересен. Ежегодно отечественные и зарубежные продюсеры выпускают новые ленты, которые раскрывают абсолютно разные темы. Уже давно стало известно, что зрителей впечатляет не только игра актеров и сюжет фильма, их внимание к определенной картине привлекает внешний вид героев. Режиссеры, во всем мире, снимая очередную новую ленту, приглашают к сотрудничеству именитых художников по костюмам и дизайнеров.

С появлением кинематографа, мода и кино очень тесно связаны друг с другом. Никогда кино костюм не мог существовать без влияния современной ему моды, никогда мода не прививалась без кино. Они заимствуют идеи, тесно переплетаются между собой.

История кинематографа и индустрия моды в XX веке оказали особое влияние друг на друга. Неповторимые образы, созданные выдающимися актрисами, вдохновляли известных модельеров и дизайнеров, которые в свою очередь приносили собственный стиль и видение в работы кинорежиссеров.

Кинематограф подарил еще одну икону стиля – Одри Хепберн. Именно эта актриса до сих пор считается воплощением элегантности и утонченности. После выхода таких картин, как «Римские каникулы», «Завтрак у Тиффани» в моду вошли изысканные, нежные наряды, подчеркивающие осиную талию. Актриса не зря вдохновляла всемирно известного дизайнера Юбера Живанши на создание новых и уникальных коллекций.

В фильме «Завтрак у Тиффани» именно гардероб знаменитого дизайнера стал главным атрибутом иконы стиля, а актрисе принес славу и репутацию стильной женщины. Сама Хепберн предпочитала простоту и никогда в жизни не надела бы одновременно колье, серьги, тиару, браслет, длинные перчатки, да еще и мундштук. Однако, платье восприняли всерьез, и оно по праву считается одним из самых стильных кинонарядов всех времен.

Когда речь заходит о костюмах из фильма «Унесенные ветром», очень трудно выбрать любимый наряд. Эти платья полностью соответствуют описанной эпохе и постоянно входят в списки «самых-самых» нарядов в истории кино. Ткани подбирались очень тщательно, по несколько недель для одного платья – наверное, этим одним фактом, можно понять до какой степени было продумано каждое изделие.

«Коко до Шанель» - фильм, который вызвал огромный интерес, еще не появившись на экранах. Это ошеломляющая история об ошеломляющей женщине, которая стала иконой стиля навсегда. Маленькое черное платье, несколько рядов жемчуга, незабываемый аромат – этот фильм, несомненно, воскресил классический стиль Шанель.

Художники по костюмам вершат моду, которую захотят носить миллионы. Любой фильм можно рассматривать как «хранилище» представлений о моде определенной исторической эпохи. С появлением моды в кино - дизайнеры воплощали все свои идеи в киноленту, тем самым создавая коллекции под тенденцию потребителей модной индустрии. Миллионы людей по всей планете следили за модой через кинематограф. Кино было самым доступным развлечением. Костюмы в фильмах являются частью его атмосферы. Вот она, сила кино!

Литература

1. Теплиц Ежи. История киноискусства 1928- 1933. – М., 1998.
2. Реальность и образность. Проблемы советской режиссуры 30-40-х годов. – М.: Академия наук СССР, Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР, 1986.
3. Ждан В. Эстетика фильма. – М., 1982.
4. Еремеев А.Ф. Происхождение искусства. - М., 1970.
5. Очерки истории искусства. - М., 1987.

СЕКЦИЯ 4
ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
КАЗАХСТАНА

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ НЕГІЗІНДЕ ӨСКЕЛЕҢ ҰРПАҚТЫ РУХАНИ
ҚҰНДЫЛЫҚТАРҒА ТӘРБИЕЛЕУДІҢ КӨКЕЙКЕСТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Ижанов Байқоңыр,
п.ғ.к., ҚазҰӨУ профессоры

Бейнелеу өнерінің адам өмірінде ерекше орын алатыны сөзсіз. Сонау алғашқы қауымдық құрылыстың өзінен бастап адамның қоршаған ортадағы құбылысқа деген көзқарасы да бейнелеумен тікелей байланысты болды. Жақпар тастарға салынған таңбалы тастардан адам өмірінен қаншама мағлұматтар алуға болады [1]. Адамдардың көне заманнан өмір тірлігіне қолданған заттардың барлығы бейнелеу өнерімен тығыз байланысты. Тайпалар арасындағы қарым – қатынастарға бейнелеу элементтерін толық мүмкіндікте қолданды. Өсімдіктер, жәндіктер қасиеті, түрлі – түсті жіптер және садақтың оқтары күнделікті тірліктің қолданысында бейнелеу қасиетінің ролдерін атқарған ерекше құбылыс болғаны анық.

Ежелгі инкардың бұтаққа байлап ұштарын түйіндеген түрлі түсті жіптердің мағынасын ғалымдар: бұл «кипу» немесе «квипу», оның мазмұндық мәні, қара түйінді жіп - өлім немесе бақытсыздық, қызылы-соғыс, сарысы-алтын деп түсіндіреді [2, 33-34]. Ерте замандағы тұрмысқа шығып басқа елге кеткен қазақ қызы мүмкіндік болғанда өз жұртына сәлемдемеге қолымен тоқыған сәндік өнер затын жіберген. Ол заттың түстік шешімі мен өрнекпен безендірілген сәнділігінен, қызының бақытты тұрмыс құрған қалпын аңғарған.

Бейнелеу өнерінің ерте заманнан бері қалыптасып, даму жүйесінде өзіндік көрнекті орны айқындалған жанрлар мен тақырыптар бар. Солардың бірі және бірегейі Ана образы. Ана образы бейнелеу өнеріндегі өзекті де тұлғалы тақырып болып танылды. Ежелгі Палеолит дәуіріндегі Венера Виллендорф статуеткасынан бастап, Мысыр өнеріндегі Нефертити бейнесі, ежелгі Эллин өнеріндегі Афродита мүсіні, Рафаэльдің Сикстин мадоннасынан, Делакруаның Әйел – бостандықтың символына айналса, С.В.Герасимовтың «Партизан анасы», Б.И.Пророковтың «Ана» картиналары Ұлы Отан Соғысы жылдарындағы патриоттық жігерді жандандырған шығармалар болғаны заңды құбылыс [3]. Ал қазақтың Ұлы даласында өмір сүрген бабаларымыз – Ананы, қазақтың ұрпағын жалғастыратын, дәулетін байытып, ғасырлар бойы рухын жоғалтпай аялаған салт-дәстүрлерлерін сақтаушы ерекше тұлға ретіндегі образдық бейнесін көз алдымызға елестетіп, санамызға мәңгілік ұялатты.

Қазақ суретшілерінің бұл бағыттағы атқарған жұмыстары айтарлықтай қомақты. Әбілхан Қастеев шығармасынан бастау алып көркемдік және құндылық жалғасын тапқан Ана образы өзінің жасампаздығын айқындады.

С.Айтпаев шығармаларында Ана - әйел образдары тамаша шешімдерімен айқындалған. Оның «Бақыт» композициясындағы әйел образын, қазақ әйелінің ерекше қасиетін өте тамаша айқындаған. Қ.Тельжановтың «Жамал», А.Жусуповтың «Менің отанымның әйелдері» туындыларындағы қазақ әйелдерінің тұрмыстық жағдайдағы құрметті де сыйлы орнын шынайы суреттеген. Е.М. Сидоркин шығармасындағы «Ана махаббаты». Ананың баласына деген махаббатын, графикалық шешімдегі шығармада ерекше жылылықпен, аналық мейіріммен ықыласын терең сезімде суреттей алғаны, бүкіл қазақ графикасының қадірін биікке көтерді. Е.М. Сидоркин шығармасындағы «Батырдың тууы» ана образын тағы бір тамаша қырынан көрсетіп «Батырды да, ақынды да туатын - Ана» - екенін ұрпақ санасына ұялатады. Астана қаласында орнатылған Дашидың «Тамирис» композициясының да рухани құндылыққа қосар үлесі мол.

Қазақстан суретшілерінің кескіндемелік, графикалық, мүсіндік шығармаларында Ана образын дәріптеу, қадір-қасиетін бағалау бағытында қыруар жұмыстар көрермендердің үнемі ықыласында. Әсіресе бұл тақырыптың жас ұрпақ тәрбиесін сапалы қалыптастыруға қасиеті жетерлік.

Қазақ даласының образдық бейнесі, әр қазақтың атамекенге деген таусылмас суреткерлік сезімі суретшілердің ойынан шығатын құнды тақырып екені рас. Ұлы даланың тарихи тағдыры, кеңбайтақ өңірдің - қазақтың дарқандығы мен кең пейіл мінезіне сай табиғат көрінісі көз алдымызға келеді. Шексіз көгілдір аспанға ұласқан, ұшы қиырына көз жетпейтін, жалпақ қазақ даласының соншалықты кеңдігіне таң қалмайтын адам жоқ шығар. Қазақ даласының осындай ерекше құбылысын көріп, бүкіл әлемнің де шексіз екенін санана ұялатасың. Осы Ұлы даланың тау – тасын, өзен, көлдерін, көк майса жайлауын жайлап, саф ауасын жұтып мәңгілік өмір сүрген қазақ жұрты Бақытты дейсіз. Ұлы даланы жайлаған қазақ жұрты осындай кеңістікте өзін еркін сезініп, бүкіл әлемді жайлағандай, ал сұлу табиғаты – қазақтың жан дүниесін жайлағандай, әсерде жүреді. Дала табиғатының ғажайып көркемдігіне сүйсінбейтін қазақ баласы жоқ шығар.

Ұлы даланың сұлу көрінісін көркемдеп бейнелеген алғашқы қазақ суретшілері Әбілхан Қастеев, Әубәкір Ысмаилов шығармалары бірден – бір куә болады. Қарапайым болғанымен қазақ даласының көркемдік көрінісін жанрлық деңгейге көтеріп, Қазақстан бейнелеу өнерінің кәсіби сапасындағы шығармашылық құндылығының алтын қорына айналдырды. Қастеевтің «Алатау», «Қапшағай көлі», Ысмаиловтың «Хан Тәңірі», «Жайлауда», «Көртөргай», Қ.Тельжановтың «Атамекені», О.Таңсықбаевтың пейзаждары қазақ даласының табиғи сұлулығы мен өзіндік көркем қасиетін өте шебер суреттеді [4].

Тау баласы тауға қарап өседі дейді қазақ. Қазақ суретшілерінің шығармаларында «Ұлытау», «Алатау», «Көкшетау», «Бурабай», «Оқжетпес», «Хан - Тәңірі», «Қаратау», «Қазығұрт» т.б. таулар бейнеленген көрнекті туындылар жазылған. Бұл шығармалар қашанда жас ұрпақты биіктікке, өрлікке, тұтас тұғырлы мінезге қалыптастырады.

Бейнелеу өнерінде ерекше орын алатын портрет жанрының тақырыбы - Ұлы тұлғалардың образдарын жаңғыртып әлемге таныту, жас ұрпақтың санасына ұлылықты ұялату екені мәлім. Қазақтың Ұлы тұлғаларын еске түсірсек алғашқы болып Абай тұрады.

Абай образы. Қазақ халқының ар-ожданы, ақыл-парасаты болып бейнелеу өнерінде Абай образы өзінің құндылығын еш уақыт төмендеткен емес. Қазақстан суретшілерінің Абайға арналған мүсіндері, монументалды ескерткіштері, кескіндемелік, графикалық шығармаларының жыл өткен сайын көркемдік құндылықтары мен қатар кәсіби шеберлігі артып келеді. Ә.Қастеевтің «Жас Абай» кескіндемесі, Х. Наурызбаевтың Алматыға қойған «Абай», Д. Эльбакидзенің Семей қаласында орнатқан «Абай», М.Әйнековтың Мәскеу қаласына қойған «Абай» ескерткіштері бүгінгі күндегі Абай образын айқын ашып ұрпақ санасына дәріптей білді.

Ғылым таппай мақтанба,
Орын таппай баптанба,
Құмарланып шаттанба
Ойнап босқа күлуге.
Бес нәрседен қашық бол,
Бес нәрсеге асық бол,
Адам болам десеңіз...

Е.М. Сидоркиннің «Абай жолы» романына жасаған графикалық иллюстрациясындағы Абай образы осы жоғарыда айтылған сөздерді қазір де айтып тұрғандай әсер қалдырады.

Шоқан Уәлихановтың бейнелеу өнеріне қосқан үлесі орасан зор. Оның графикалық суреттері, нобайлары, қазақтардың сол замандағы бейне пішіндерін бүгінгі ұрпаққа танытуы үлкен еңбек. «Шоқанның қысқа ғұмырында жасаған ғылыми зерттеулері мен қолжазбаларын, нобайларын, суреттері мен топографикалық сызбаларын түгел зерттеуге менің жетпіс жыл ғұмырым жетпеді» - деп айтқан қазақтың ғұлама ғалымы Әлкей Марғұланның сөзі әлі есімізде. Ал Шоқанның образы да бейнелеу өнері шеберлерінің шығармаларынан ұмытылған емес. Х.Наурызбаевтың Алматы қаласындағы Шоқан бейнесі, Д.Эльбокидзенің Шоқан Уәлиханов пен Федор Достоевскийге Семейде, Т.Досмағанбетовтың Көкшетау қаласында Шоқанға қойылған ескерткіштерімен қоса қылқалам шеберлерінің туындыларынан да орын алып жүр. Ә.Қастеевтің, Ү.Әжиевтің, Ә.Сыдыханов пен М. Аманжоловтың кескіндемелік туындылары Шоқан образын айқындауда елеулі ізденістер нәтиженіндегі шығармалар дүниеге әкелінді. Сондай-ақ ақын-жазушы, Сейсен Мұқтарұлының «Шоқан және Өнер» ғылыми- публистикалық еңбегі де Шоқанның қазақ өнеріне қосқан үлесін жан-жақты зерттегенін танимыз.

Қазақ бейнелеу өнерінің бір саласы, қолданбалы - сәндік өнерінің жас ұрпаққа берер тәрбиесі мен үлгі өнегесі жетерлік. Ә.Марғұланның, М.Мұқановтың, Э.А.Масановтың, Т.Басеновтың, Ө.Жәнібековтың және басқаларының ғылыми зерттеулері қазақ өнері мен ғылымына берері мол тұтас дүние екені мәлім. Ал Есік қорғанынан табылған (б.ж.с.д. V ғ.) Сақ дәуірінің

«Алтын киімді адамы» табылып зерттелуі Қазақстан өнері мен ғылымындағы ерекше жаңалық болғаны анық [5]. Қолданбалы сәндік өнерінің бұл құбылысы күні бүгінге дейін қазақ бейнелеу өнерінің барлық салаларына негіз боларлық жәдігер бола білді.

Қазақстан республикасының Елтаңбасын конкурсқа дайындау барысында Жандарбек Мәлібеков осы «Алтын адам» жәдігерінің тарихи құндылығын негізге алғаны да өте тапқырлық деп есептеуге болады. Елтаңба Жандарбек ағамыздың жан-жақты зерттеп, зерделеп тапқан, тарихи заңдылығы тұтас сомдалған ғажап мәңгілік шығарма болып танылды.

Талай ғасыр тәуелсіздік таңын күткен,
Талай ұрпақ бостандықтың тағын күткен.
Төзе білген қазағым, қара нарым
Тағдырына лайықты бағын күткен.

Ту көтердік жариялап жер бетіне,
Таңба тақтық жарасқан келбетіне.
Шырқадық ән ұранды шабыттанып
Рух беріп жетістікке, кем – кетімге.

Ел болдық, есен болдық, ерен болдық,
Бел қатайып бекініп, берен болдық.
Айналаға зер салдық салауатпен
Ақыл – ойлы, ар ожданды терең болдық.

Елімнің, бар құндылығын сағынған,
Көне жұрттың намысына жанылған.
Алты алаштың алдына шығып
Жандарбектің таланты да танылған.

Қазағымның таразылы тарихынан алынған,
Керегесі керіліп, шаңырағы салынған.
Елтаңбаның баянды бағын ашып
Тұтас сомдап, саф алтынға малынған.

Жұлдыздай жарқырады маңдайында,
Ақ Ордада, Мекемелер, шалғайында.
Жүректің қалауында көз тоярлық
Өз таңбамды, өз киемді таңдайын-да.

Қанша ғасыр топшысынан жаншылған,
Шуақ шашты Тәуелсіздік жарқын таң.
Бабалардың жауға салған найзасы
Уық болып шаңыраққа шаншылған.

Қос пырағы желбіреп көкке ұмтылған,
Бұғаудан шығып тұлпарлары құлпырған.
Күндей көсем Отанымның таңбасынан
Мәңгі елге, мәңгіліктің нұры тұнған.

Елтаңба - бейнелеу өнерінің барлық түрлерінің қасиеттерін бойына жинағаны анық және жас ұрпаққа көркемдік, патриоттық тәрбие беру қабілеті өте мол.

Әдебиеттер

1. Максимова А., Ермолаева А., Марьяшев А. Наскальные изображения урочища Тамгалы / Альбом.- Алма-Ата: Өнер, 1985. - 144 с.
2. Немировский Е.Л. Мир книги. – Москва: Книга, 1986. – 288 с.
3. История зарубежного искусства: Учебник / Под ред. М.Т.Кузьминой, Н.Л.Мальцевой. – 4-е, доп. изд. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 504 с., ил.
4. Очерки истории изобразительного искусства Казахстана. - Алма-Ата: Наука, 1977. – 224 с.
5. Акишев К.А., Акишев А.К. Искусство саков Семиречья. – Москва: Знание ,1982. - 400 с., ил., портр.

ТАБИҒАТ КӨРҢІСІН БЕЙНЕЛЕУДЕГІ АТАҚТЫ СУРЕТШІЛЕРДІҢ СУРЕТ САЛУ ТЕХНИКАСЫ ЖӘНЕ ТЕХНОЛОГИЯЛЫҚ ӘРЕКЕТІНЕ САЛЫСТЫРМАЛЫ ТАЛДАУ ЖАСАУ ЖӘНЕ ОНЫҢ СТУДЕНТТЕРГЕ ТИІМДІЛІГІ

*Примбаев Ш.И., Қаз ҰӨУ доценты,
Нағымжанова Қ.М., п.ғ.д., «Туран Астана» Университеті*

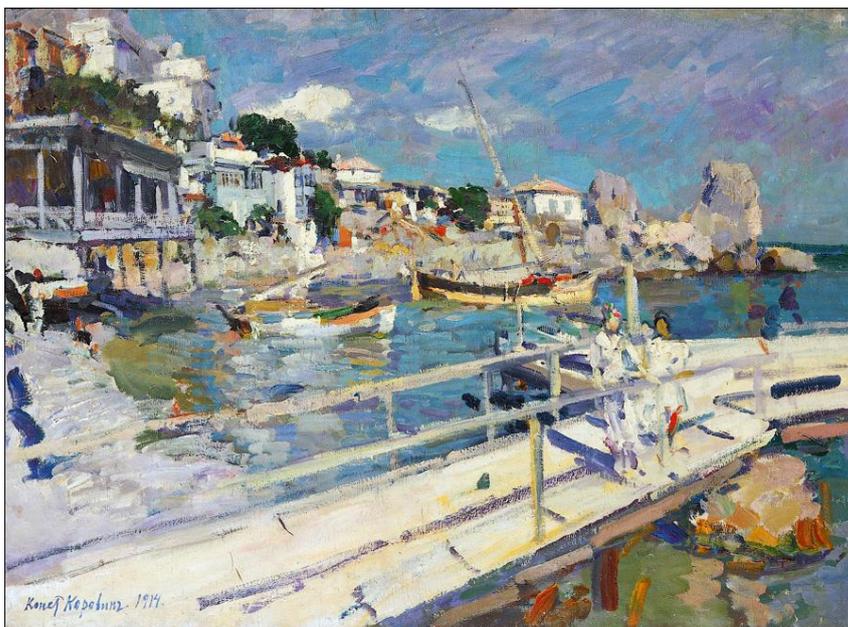
Қазақстан Республикасының Білім туралы Заңында «...білім беру жүйесі міндеттерінің бірі ретінде белсенді азаматтық ұстанымы бар жеке адамды тәрбиелеу, республиканың қоғамдық-саяси, экономикалық және мәдени өміріне қатысу қажеттігін, жеке адамның өз құқықтары мен міндеттеріне саналы көзқарасын қалыптастыру» атап көрсетілген. Осы тұрғыдан келгенде, жоғары оқу орындарының «Көркемсурет» мамандықтарының студенттеріне саналы тәртіп пен сапалы білім беріп, туған жерінің табиғатын қорғайтын мәдениетті тұлға етіп қалыптастырудағы атқарар рөлі зор екені даусыз. Халқымыздың қазіргі қоғамдық өзгерістерге сай дамуы қарқыны болашақ мамандарды даярлау барсында рухани, ұлттық болмысты қалыптастыруда білім беру моделін жаңаша құруды қажет етуде. Заман талабына сай туындаған қажеттіліктер болашақ ел иелерін ұлттық рухани қазынасымен, өнеге өнерімен сусындатуды талап етеді. Өскелең ұрпақтың көкірегі ояу, ұлттық сана-сезімі жоғары саналы азаматын тәрбиелеу ұзақ әрі күрделі үдеріс болып табылады. Сондықтан бұл мәселе бүгінгі таңда өткір қойылып, өз шешімін табуды қажет етіп отыр. Жоғарғы оқу орындарында бейнелеу өнері студенттерін даярлау барысындағы білім беру моделінің жаңа бағыттарының бірі оқушыларды нәтижеге бағыттау болып табылады. Маманның технологиялық даярлығынан басқа, білім беруді дамытудың негізгі факторы өз бетінше, жауапты шешімдер

қабылдай алу қабілеті, кез келген іске шығармашылықпен қарау, әрқашан білімін толықтырып отыру, коммуникативтілік, біріккен қызметке және біріккен шығармашылыққа қабілеттілік, әлеуметтік және кәсіби жауапкершілік т.б. жеке қасиеттерін қалыптастыру болып табылады.

Бұндай қасиеттерді қалыптастыру болашақ маманның ізгілік қасиетін қанағаттандыруға жетелейді. Тұлғаның кәсіби дамуына үздіксіз білім берудің маңызы өте зор. Оған тұлғаның кәсіби қасиеттері «өмірлік білім беруді» қамтамасыз етуі бірден-бір себеп бола алады. Үздіксіз білім беру адамның кәсіби өзін-өзі жетілдіріп қамтамасыз етуіне және әрі қарай кәсіби дамуына көмектеседі.

Студенттердің табиғат көрінісін салудағы кәсіби шығармашылықтарын дамыту жолында табиғатты бейнелеудің өзіндік ерекшеліктері мен заңдылықтары болады. Пейзажды бейнелейтін суретші табиғатты бақылап сұлулықты жасаушы шығармашылық қызметкер. Сондықтан өзінің күшін, қабілетін табиғатты әсем бейнелеуге жұмсайды. Суретшінің әсемдікті сезе де тани да білу қабілеті, әсемдікті жасауға қатынасы оның сезім байлығы мен эстетикалық мәдениетінің даму дәрежесіне байланысты. Жеке тұлғаның шығармашылық қалыптасуындағы үлкен ролі еңбек, өзара қарым-қатынастар. Бүгінгі таңда осы саланың көркемдік, мәдени-рухани, әлеуметтік тарихын, заңдылығын, ерекшелігін танып білуде шығармашылықтың маңызы зор. ХХІ ғасырдың басында «өнердің әдісін» «Ұлы дидактика» нұсқауы бойынша өнерді үйрену үшін, үш қажеттілікті сақтау керектігі айтылған. 1) дұрыс қолдану; 2) жете түсініп бағыттау; 3) жиі-жиі жаттығулар. Сондықтан табиғат көріністерін салуда ең алдымен табиғатты дұрыстап зерттеп қарап, талдардың бір-бірінен ерекшелігін түсініп, салу жолдарын заңдылықтарын үйренуіміз керек. Одан кейін натурадан жаттығулар көптеген этюдтар жасаудың арқасында ғана қол жеткізуге болады. Орыстың көптеген ұлы суретшілерінің өмірлік тәжірибеден алған кеңестерін оқып өз жұмыстарыңда ескеріп пайдалана білгеннің зияны болмайды. Жеке адамның негізгі қызметі – қоғамда қалыптасқан адамның белгілі қарым – қатынаста іс-әрекеті арқылы дамиды. Кез-келген суретшінің өнердің қандай түрі болмасын, өзінің жұмыс жасау нәтежесінде жинаған ой пікірлерін дамыту барысында қол жеркізері сөзсіз. Әрбір суретшінің сурет салуда өзіндік сезімі, көре білу ерекшелігі болады. Бүгінгі менің қозғағалы отырған тақырыбым табиғат көрінісін бейнелеуде жоғарғы деңгейлі шебер суретшілердің сурет салу барысында өмірден алған тәжірибесі мен ғылыми тұрғыдағы ақыл кеңестерін ескере отырып, студенттер өздерінің жұмыстарында қолдана білуі. Осыған байланысты бірнеше орыс суретшілерінің шығармашылық жұмыс жасаудағы өмірлік тәжірибелерінен мысал келтіре кетейік.

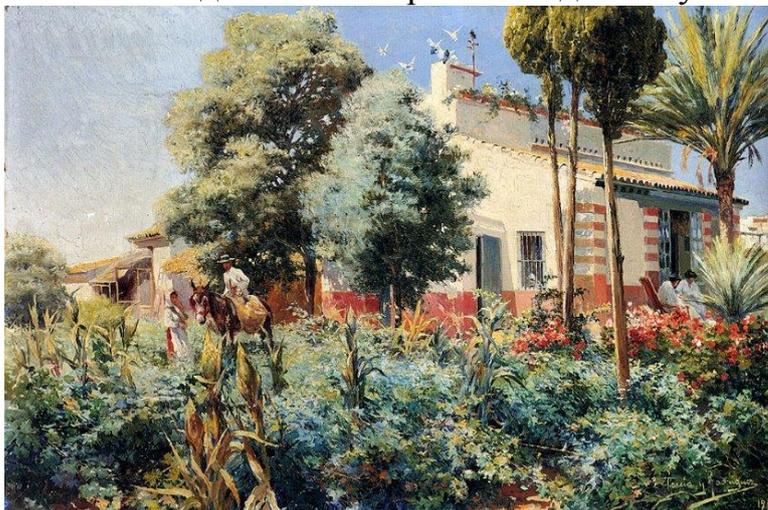
КОСР Халық суретшісі А.А.Пластов натурадан этюд жазу қолмен көзді дамылсыз жаттықтырады, ақыр соңында керекті сезімді және жеңіл орындауға қол жеткізесіндесе. К.А.Коровин табиғатты салуда алдына мақсат қоймай салуға болмайды. Онда жаныңның тарихы болуы керек, дыбыс жүрек сезімі оны сөзбен жеткізу өте қиын, бұл дегенің музыкаға ұқсас деп жазады.



1 сурет. К.А.Коровиннің жұмысы

Оның картиналарынан алдына мақсат қойып, қандай түстерде, қандай пішімде қалай орналастыру керектігін алдын ала ойластырылып салғандығын байқауға болады.

Кескіндеме мәдениеті - бұл жан жақты шығармашылық есеп. Кескіндеме мәдениеті - бұл әртүрлі тәсілдерді меңгеру мен кескіндемелік ортаны үйлестіру. Қандайда болмасын жақсы шығармашылық жұмыс тынымсыз еңбек етуді қажет етеді. Жақсы жұмыс өзінің құндылығымен ерекшеленеді. Ол өзіне өзгеше әсер мен көңіл бөлдіртеді. Плэнерде импрессионистердің жазған жұмыстарын толығымен кескіндеме талаптарына сай деп айтуға болады.



2 сурет. Импрессионистардың жұмысы

Себебі олардың жұмыстарынан тұтастай түстік шешімі мен, түстер жиынтығын көре аламыз. Дюрердің айтуы бойынша өнерде сезімге және көздің қабылдауына сенбеу керек, негізінен нақты білімге көңіл бөлу керек. Ғылыми білім суретшіні нық, бекем, сенімді табысқа, жұмыста кездейсоқ сәттілікке және шарықтатауға, самғауға жетелейді. Суретті шынайы ғылыми білімсіз

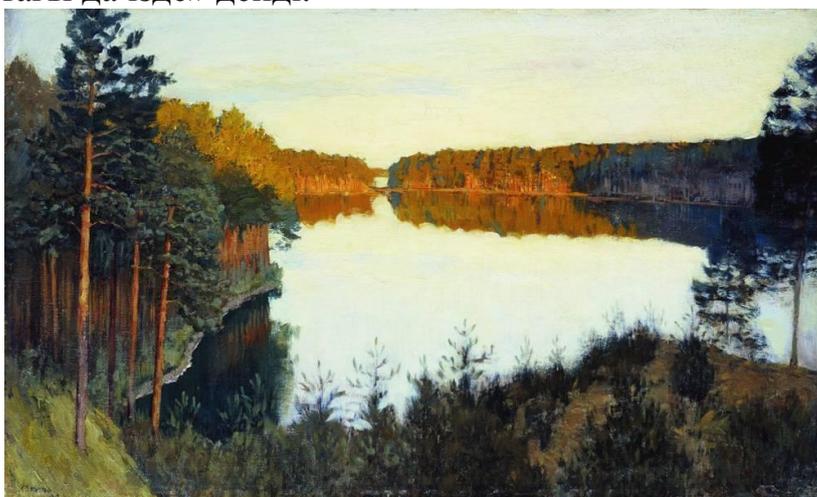
меңгеруге болмайды десе, Сезан үлкен қызығушылықпен табиғатты қалай көрсе солай салуға тырысатындығын айтады. Ал Ван Гог болса бұлай көріп салуды бұзды. Көп еңбектің арқасында өзінің ішкі сезімін өзінің жеке түстік және формалық көрсету арқылы беруге тырысты.



3 сурет. Ван Гогтың жұмысы

Табиғат көрнісін салуда бұлардың әрқайсысының өмірлік тәжірибелері мен ғылыми көз қарасы әр түрлі бірақта ортақ мақсаты бірдей. Қоршаған ортаның сұлулығын оның мінез құлқын ауа райының көңіл күйін барлық заңдылыққа сүйене отырып дәл нақ ашып көрсету.

И.И.Левитан кескіндемеде ең қиыны, жайғана жеңіл оңай жазғанда. Ол өзінің оқушыларына оның берген ақыл кеңесі «Өзіңнің әсерінді тексер, тағы да және тағы да ізде» дейді.



4 сурет. Левитанның жұмысы

Кескіндемеде шынайы өмірді бейнелеуде, негізгі мәселе дұрыс көре білу және ауа кеңістігін, дененің түсін дұрыс көре білуді қалыптастыру. Левитан түстер жиынтығын колоритын, түстердің қадыр қасиетін, бейнеленетін дененің түстік шешімін айқын тұтастай жақсы сезінеді. Негізінен бояулардың колористикалық бірігуінің әдістерін құрастырған Қайта өрлеу дәуірінің

суретшілері. Олар картинаның колоритын табиғаттың қасиет сипатынан шығып, көлем, кеңістік, жарықтарды туыстас түстер реңімен көрсетті. XIX ғасырда Гегель колорит мазмұнын тереңдей ашуға анықтама берді. Колорит құдрет күшін көрсету үшін «барлық бояу түрлерін қолдану, тәуелсіз объектілердің шағылысуын бояу түрлері арқылы ойнату, колориттың тұтас біріккен шыңын түстердің өзара сіңісуі арқылы көрсету, көрші тұрған денелерден басқада тұрған денелердің өте нәзік шағылысуын бір біріне білінбей түстердің байланысуын, тез өтетін және рухани мінезін, түсте суретке тән ерекшелігін сезіну керек делінген. Гегель арман қарай шындығында түстердің шағылысуы колорист құрайтыны ақиқат, колорит натурадан түстерді нақ дәл көшіруді қажет етпейді. Суретші көрген бейнені немесе табиғатты бейнелегенде, өз еркімен кейбір жерлерінің жарықтарын ағартады не басады немесе оның сұр болып көрінетін түстерін қызғылт не көкшіл т.б. түрлерде көрсетеді. Сендер ойлап қалмандар колористер тек қана таза ашық, қанық, түстермен жазады деп. Практиканың көрсеткіші бойынша көбінесе студенттердің этюдынан немесе ұзағынан жазылған қойылымдарынан, колористикалық шешіміне аз көңіл бөлетіндігін байқаймыз. Әр уақыттың өзіндік колориты болады мысалы: ертеңгілік (қызғылт) немесе күндізгі жарықтарға қарағанда кешкілік жарықта бейнеленетін денеде, ерекше өзінің колоритын қызғыш (сарғылт) түсте көрсетеді. Бейнеленетін көріністің түгелдей тоны жарықтың түсуінен құрылады, қандай ортада натура тұрғанынан көрерменге ақпарат береді. Кескіндемені алғаш үйрену сатыларында натураны егжей-тегжей асқан дәлдікпен бейнелеуге тырысады, бұның бір жағынан жақсы жақтары да бар, бірақта бұндай өте майда бөлшектерді жазуға көңіл бөлмеу керек себебі картинаны жақсы көрсететін бұл емес. И.И. Левитан өз оқушыларына натураны көшіргенде майда бөлшектерге онша көңіл бөлмей жазуға кеңес береді. Б. Кустодиев колорит — дегеніміз бұл краскарлардың оркестрі деп өз ойын білдіреді. Академик И.Э.Грбарь «Художник болу үшін, қарапайым көру жеткіліксіз, әсем көркем көруді үйрену керек» дейді. Оның Третьяковский галериясында тұрған жұмыстарынан әсем, көркем жеткізгендігіне куә боласың.

П.П.Кончаловский «натурадан дәл түсті алуға болмайды, себебі жарықтың әрбір минут сайын өзгеруіне байланысты түсте өзгереді» сондықтан барлық түстерді бір-бірімен байланыстыру керек. Кескіндемеші қарап тұрған дененің түсін, оның болмысын ашуға, оны қызықтыратын түстер жиынтығына көңіл бөлу керек. Палитрадағы бояу түрлерінің көлемі, табиғаттағы жарық көлеміне қарағанда шектеулі. Этюд жазғанда далада күндіз біркелкі ауа райында ұзақ уақыт жазуға болады, ал ертеңгісін немесе кешкілік уақытта күн сәулесінің тез өзгеріп кетуіне байланысты ұзақ уақыт жазуға болмайды. И.И.Левитанның оқушыларына «Ешуақытта этюдтарыңа үлкен өлшемді кенептер алмандар, үлкен өлшемді кенептерде этюд жазғанда көп уақыт кетеді, ал кішкентай өлшемдегі кенепке аз уақыт кетеді, сондықтан өзіңнің табиғаттан алған әсеріңді дұрыс түсіруге кішкентай өлшемді кенептер тиімділігін» ескертеді. Жарты сағаттай жарық пен көлеңке күшінде болады да, одан кейін

білінбей өзгеріп кетеді. П.П.Кончаловский кескіндемеде жазу мәнерін мағынасын зерттеді. Кескіндеменің жоғары сапалы шарттылығы бар, шеберлікті көрсету және суретшінің тапқырлығы. Тағыда бір шарттылық ол трафаретті үйреншікті жаттанды қабылдау, бұлай жазуды кескіндемеде бос сөз десе де болады. Нағыз шеберлер көрерменді баурап алады, ал табиғатты көшірушілер кескіндеменің күшін жояды дейді.

М.В.Нестеров «басынан аяғына дейін табиғатты салып үйрену үшін, табандылық пен шыдамдылық керек. Бұл дегенің үлкен және кішкентай дарындылықпен бірдей» дейді.

Жас суретшіні немесе жаңа бастап салып жүрген суретшіні жарықтың тез өзгеруі қатты шатастырады. Сондықтан этюд жазғанда басында орындаған жарықты бұлжытпай сақтаған дұрыс. Ақ қар, ақ бұлт, ақ қабырға т.б салғанда тек қана ақ краскамиен салуға болмайды, әр нәрсенің беті жарықтың түсуіне және қасындағы заттардың шағылысуы арқылы өзгеріске ұшырайды. Ашық күндері далада этюд жазғанда, күннің көзі адам көзіне, палитраға немесе кенепке түспегені дұрыс. Күннің көзі краскамға түскен кезде бояу түсі басқаша көрінеді. Негізінен суретшілер көлеңкеде немесе қол шатырларды пайдаланады.

Ұзақ уақыт салатын жұмыстарда подмалевкамен бастаған дұрыс, тұрған дененің көлеңке жақтарына ақ бояуды қоспай майда бөліктерін көрсетіп жазған дұрыс. Кейбір суретшілер подмалевкаға бояуды құрғақ күйінде пайдаланғанды дұрыс деп есептейді. Осыдан кейін жақсылап кептіріп, кепкеннен кейін үстіне бояуды қалың алып, майда бөліктеріне қарамай басында алған түстерін жоғалтпай жаза береуге болады. Этюдты әртүрлі өлшемдердегі қылқаламмен жазуға тырысу керек. Бұл дегенің жұмысыңды әр түрлі фактурада көрсетеді. П.П.Чистяков «Табиғатта жылы және суық күндер болады. Сонымен қатар түстердің жұмсақ және өткір жиынтығы болады» деген. Былай айтқанда, жылы немесе суық, жұмсақ немесе өткір сәуле. Өнерде сұр тон жылы қызғылт болады, аяғына дейін жеткізіліп тұжырымдалып ықыласпен салынған жұмысты рухани жылы деп айтуға болады. Кескіндеме анық ашықтықты, шын көңілден шықпаған тонды өлі, жансыз деп қабылдамайды. Түстер жиынтығын сезбейтін күннің батып бара жатқанын жазса салқын болып көрінеді. Ал жазды күні күмістей аппақ болып жарқыраған тал түстегі түстер, қысты күнгі батып бара жатқан қызғылт күн көзінен де жылы болады. Тәжірибесі аз суретші табиғатты салу барысында, майда бөліктерін, түстерін, салумен шұғылданып, тұтас түстер жиынтығын біріктірмейді, содан түстер жиынтығынан сезімді жоғалтады. Мұражайларда ұлы суретшілердің жазған жұмыстарын, салған этюдтарын көргенде таң қалып қарайсың, сондай жеңіл, бостандықпен еркін кескіндеген. Бұндай жетістікке жету үшін олар қаншама тер төкті, еңбектенді, сол еңбектің арқасында осы еңбектеріне қол жеткізді. Э. Делакруа 23 ақпан 1852 жылы күнделігінде суретші колорист болмаса немесе колористиканы түсінбесе онда ол кескіндемемен емес жәй бояумен айналысады делінген. Қазірде көбінесе біздер нағыз кескіндеме шеберлерінің салған өте нәзік әсем картиналарының орнына, көрме залдарында қатты ашық локалды түстермен салынған

шығармашылық жұмыстарды көп кездестіреміз. Бояу тонын натурада өлшеусіз ашық анық таза пайдалануды Леонардо да Винчи: «Ешқашанда кескіндемеде ашық жазылған табиғат, табиғи пейзажға мүлдем ұқсамайды» дейді. Әр түрлі денелердің өзінің түсі болады, мысалы шөп, аспан, апельсин т.б. Бірақ та біздер білеміз денелердің түстері әрдайым өз түсін сақтап тұра бермейтіндігін, себебі оған жарықтың әсері, ара қашықтық, қоршаған ортадағы басқа түстердің әсері рең беріп өзгертеді. Рең, түр — бұл түстердің сапасы. Бұл дегеніміз мысалы сұр қызғылттау, немесе көк жасылдау т.б. осы сияқты. К.Ф.Юонның сөзімен айтқанда кескіндемеде рең түстен де қымбат.

Суретшіге көз алдында тұрған табиғат көрінісін жүздеген этюдтар жазып, күнде-күнде сурет салу керек пе, әлде табиғат көріністерін салудағы заңдылықтары, табиғатты кенепте композициялық орналастыру, түстік, тондық әдістерінің заңдылықтарын оқып үйрену керек пе? Әрине табиғатты көшіріп салудың студентке берері көп. Себебі, түстерді араластыру, сезіну, картинада ауа кеңістіктерін көрсету, табиғаттың құбылыстарын көрсету, кенепте орналастыру т. б. көптеген табиғатты салу әдістерін үйренеді. Бұлай сурет салу барысында сенің жақсы жетістікке, деңгейге көтерілерің сөзсіз. Бірақ та ары қарай сенің кәнігі шеберлердің деңгейіне көтерілуің үшін, қосымша түстерді, кескіндеме өнеріне тән ғылыми жазылған заңдылықтарды атақты суретшілердің жазып қалдырып кеткен тәжірибесін, ғылыми ізденістерін оқып үйренуің қажет. Қазірде неше түрлі оқулықтар көп. Интернеттен де материалдар табуға болады. Алайда шынайы құбылыспен сәйкескелуі үшін анық ойлау керек және алдын ала бейнені жасау үшін дәл нақты анық байқау керек. Ойыңның мағынасы неғұрлым анық болса, соғұрлым сезім шиленісе түседі және көркемдік қабылдау, есте сақтау, талдау, бақылауға әдеттенеді. Үйренуші табиғатпен күресуі керек.

Әрбір суретші өзінің жеке сурет салу ыңғайына қарай, табиғатты салып үйрену мүмкіншілігіне қарай сурет салады. Бірақ та ішкі сезімге бой алдырып, елемей, ұнатпай, ескермей, менсінбей өзінше табиғатты салу ақылсыздық.

КОСР халық суретшісі И.Н.Клычев өзінің бір статиясында, табиғаттағы шексіз әртүрлі тондарды көрсету үшін суретшіге екі-үш бояудың түсі жеткілікті. Бұрынғы суретшілер азғантай бояу түрлерін пайдаланған. Аз түстерді пайдалану суретшіге ойлануға, түстерді ойлап табуға, шығармашылық жұмыс істеуге, осының арқасында үлкен бай кескіндеме туындайтындықтарына көздері жеткен. Көп түстерді пайдалану шығармашылық ізденістерді тежейді. Көп бояуларды пайдаланып араластыру кескіндеменің кір болуына әкеліп соғатындығын айтады.

Суретші картинасын немесе табиғат көрінісін салып жатқанда, жұмысы жүрмей жатса, немесе ойынан шықпаған жағдайда ашуланып жұмысын мастихинмен не қылқаламымен бұзып жындынып жаққан кезде, кейде жақсы жұмыстар шығады. Себебі бояулар бір-бірімен араласып тұтастық пайда болады. Сондықтан жұмыс жазған кезде ештеңеден қорықпай еркін бояуларды араластырып жұмыс жасағанның да пайдасы болады. Табиғатты салған кезде ойланып салған дұрыс. Отырған жеріңнен қарап тұрып біріншіден қандай

уақытта салып отырсың сол уақытты көрсетуге тырыс. Ол үшін алдымен қандай красками жұмыс жасау керектігін алдымен өзіңше белгілеп палитраға сығып ал. Бір жерден әр түрлі краска түрлерімен бірнеше этюд жаз. Бірақ түстері бір біріне ұқсамасын. Көлеңке жақтарын қандай түстерде саласың жарық жақтары қандай түстерде болатынын іштей ойлан. И.Н.Крамскойдың айтуы бойынша білім - өте мықты күш. Адамдарды жылжытатын ғылым. Сен қоршаған ортаға жұмыс жасайтын болсаң онда олардың барлық қызығушылығын түсінуің керек, ол үшін өзің білімді болуың керек. Нестеров әрбір этюдында бояу жағу мәнерін әртүрлі пайдаланған, бірде қалың немесе өте сұйық етіп лак қосылған еріткішті көп пайдаланған. Қалай жазса да Нестеров натурадан шындықты бейнелеуге тырысты. Ол үстіңгі бір бұрышынан бастап кесек-кесек қылып жайменен аяқтаған. Біткеннен кейін жұмысын артынан қайта түзеп дұрыстамаған. Нестеровтың осындай мәнерде жазған этюдтары осы уақытқа дейін жарты ғасыр бойы бояу түстері өз қалпында, жақсы анық сақталынған.

Үлкен этюдтар бірнеше сеанстарда салынады, бұл суретшіге өзінің техникасын, сурет салу әдісін жетілдіруге көмектеседі. Жазған картинаңды мүмкіндігіңше шаршамай алған әсеріңді толықтырып отыру керек.

Табиғатты қалай қабылдауы суретшіге байланысты. И.И.Левитан табиғатты әшекейлеп әдемілеп салу керек емес, оны сезіну керек деген. Табиғатты кескіндемелік әдіспен түсіндір. Гүлдер неден жасалынған, жазған жұмыстарыңнан бояудың иісі емес гүлдің иісі шығып тұруы керек, жеке денелерді есте сақтау керек емес, түгелдей тұтас қарауға үйрену керек. Есте сақтау қабілетіңмен жұмыс жасау суретшінің жұмысын айқындауға, толықтыруға, жеке көрсетуге үйретеді. Бұнсыз жұмыста айқындылық жоғалады. Бұл дегенің өнердегі ең басты нәрсе. Егер дұрыс шықпаса тағы да қара, қашан шыққанша еңбектену керектігіне дағдылан.

Әдебиеттер

1. Әлмұхамбетов Б., Бакенов Ж. Сурет салу және бояумен жұмыс істеу әдістері. – А., 1987.
2. Ералин К., Тастемиров К. Оқушылардың өнертану түсініктерін дамыту: Бейнелеу өнері мұғалімдеріне арналған көмекші құрал. - Шымкент обл. ИУУ, 1987.
3. Ералин К. Кеңестік туралы түсінік. II Қазақстан мектебі. – А., 1984.
4. Ералин К. Көркемдік білім мен эстетикалық тәрбие. – А., 1991.

ПЛЕНЭРЛІК ПРАКТИКА БАРЫСЫНДА ТАБИҒАТ КӨРІНІСІН БЕЙНЕЛЕУДІҢ ТЕОРИЯЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ

*Түсінбекова Шолпан Мұқаметқанқызы,
Гумилев атындағы ЕҰУ-нің аға оқытушысы*

Пленэрлік практика кескіндеме, сурет және композиция сабақтарының жалғасы болып есептелінеді. Пленэр практикасы студенттердің көру, қабылдау қабілеттерін арттырумен қатар, олардың эстетикалық ойлау, сезіну, түсіну, табиғаттың әр-бір кезеңіндегі құбылыстарды аңғару, сонымен қатар шығармашылық қабілеттерін, сурет салудағы ептіліктерінде дамытады.

Пленэр практикасын арнайы орындарда туристік базаларда, табиғаттың көркем де әсем жерелерінде өткізгені абзал.

Білім алушылар табиғат көрінісін бейнелеуден бұрын оны бақылап көруді үйренеді. Табиғаттың әр алуан құбылыстарын меңгеруге дағдыланады. Соның әсерінен табиғат көрінісін сәтті бейнелеуге үйренеді. Ауа райының жиі құбылуына байланысты заттың түр-түсі ерекшелігіне назар аударып, бейнелеу дағдысын қалыптастыруы қажет. Ол үшін үнемі табиғатта серуендегенде оны көзбен бақылауға әдеттенген дұрыс. Соның себебінен өзін қоршаған табиғат ортасын есте сақтауға, көркем бейнелеуге тырысады. Табиғат құбылысы үнемі өзгерісте болғандықтан жылдам сурет салуға жаттыққан орынды.

Практиканың міндеті:

Оқу процесінде студенттер әсіресе табиғатты бейнелегенде оның құнды көркемдік жақтарын жаза отырып, әдемілікке, әсемдікке этикалық тәрбиеге бейімделінеді.

Практиканың мақсаты:

Пленэр практикасының басты мақсаты білім алушылардың ой процесін дамыту, әр түрлі композициялық түстік, реңдік тамаша бір шығарманы өз беттерімен еркін жаза білуге икемдеу.

Бірінші бөлім – табиғат көрінісін бейнелеуге арналған. Онда қарындашпен, көмірмен, сулы бояу түрлерімен, тушь, түрлі-түсті қарындаштар майлы бояу көмегімен натура арқылы табиғат өзгерістерін бейнелейді.

Екінші бөлім – ауа-райындағы өзгерістермен қатар, түрлі жануарлар жазу арқылы «ритм», «колорит» деген ұғымдарды практика жүзінде тереңірек үйрене алады. Бұл бөлімнің мақсаты композициялы-тематикалық шығарма жазуға баулу. Пленэрлік практика кезінде алдымен нобай салудан бастаған жөн. Нобай сурет салу көру қырағылығын дамытады. Бұл үшін, басты жалпы міндеттер қою керек. Әрбір кезде күтпеген пластикалық кезеңдерді көруге, қосалқы нәрселерді байқауға, негізгі басты нәрсені көре білуге үйретеді. Суретшілердің мемуарларын оқып отырсақ, атақты суретшілер – Ә. Қастеев, Қ. Тельжанов, А. Ғалымбаева т.б. суреттерін қыл қалам арқылы көп салған, арнайы уақыт бөліп, нобайлар (наброскалар), жылдам салған суреттермен эскиздермен жиі-жиі айналысып отырған. Сөйтіп, сурет өнеріне қолдарын машықтандырған, яғни қабілеттерін одан ары арттыра түскен.

Дизайнерлер шығармашыл қауым болғандықтан практика көбірек қажет. Олар пленэрлік практика дейін аудиторияда отырып натюрморт салуды үйренген болса, ал практикада табиғаттың әсем көрінісін бейнелеуге көшеді. Өйткені болашақ дизайнерлер үшін табиғат көрінісін бейнелей білу яғни аз ғана уақыттың ішінде этюдтер жазу арқылы шапшаңдықтарын шындайды, қолдары жаттығады. Білім алушылар табиғат көрінісін бейнелегенде алуан

құбылыстарды бақылауға дағдыланады. Сондай-ақ пленэрлік практика кезінде табиғат көрінісін бейнелеу барысында осыған дейінгі алған білімдерін одан әрі жетілдіре түседі. Табиғат көрінісін бейнелеудегі негізгі мақсат - кеңістіктегі сұлу табиғаттың көзбен көріп, көңілмен қабылдаған көріністерін суретке салу.

Әдемілік, көркемділік адамның күнделікті өмірінде зор роль атқарады. Адамды қоршаған орта көркем болса, оның өзі адамды көңілдендіріп, еңбек пен өмір шабытын тудырады. Адам тек ғылым заңдарына сәйкес қана емес, «әдемілік заңы бойынша» да еңбек етеді деп атап көрсеткен болатын К. Маркс [1].

Табиғат көрінісін қас қағым сәтте бейнелеу, жоғарыда айтып кеткеніміздей «этнод» деп аталады. Этнод жазу барысында білім алушы табиғат көрінісінен алған алғашқы әсерін сәтті бейнелеуге тырысады. Білім алушылардың жүйелі жұмыс істеуіне тікелей әсер ететін маман әрине мұғалім болып табылады. Фотосуреттер мен кинокадрлардан гөрі тірі табиғат аясында алған әсер әрбір білім алушы бойына шабыт береді.

Табиғат көрінісін бейнелеуде суреттің рөлі зор. Дайындық суреттің бастамасы кәдімгі қарындашпен бейнеленген нобайлар болып табылады.

Өте аз уақытта орындалатын дайындық сурет салуда негізгі үш талап қойылады:

1. Қағазда суреттің үйлесімдік шартын жоғалтпау.
2. Заттардың жазықтығы бейнесін дұрыс құрай білу, құрылысын жіктеу, кейбір бөлшектеріне көңіл бөлу.
3. Негізгі композициялық шешімін табу және керекті түспен бояу.

Суретшінің кез келген жұмысы суреттен басталады. Ол болашақ картинасын бастамас бұрын кенепке анық нобайын салып шығады. Сондықтан да әйгілі де атақты шеберлердің қай-қайсы да суретке үлкен мән берген. Қайта өрлеу дәуірінің атақты мүсіншісі Микеланджоло бейнелеу өнерінің барлық түрлерінің қайнар бастауы мен жан жүрегі сурет деп санаған. Ал көркем өнер академиясында Репинді, Суриковты және Серовты оқытқан профессор П.П. Чистяков «Қиял деңгейі төмен адам картина жаза алмайды», - деп есептеген [2].

Сондай-ақ тарихи деректерге сүйенетін болсақ Ежелгі герек суретші – педагогтары бейнелеу өнерінің басты мәселелерін шешуге талпынып, өз шәкірттерін бейнелеуге оқуды ғылым арқылы игеруге шақырып, бейнелеуге ұсақ кәсіп ретінде емес үлкен шығармашылық Рим империясының суретші – педагогтарын бейнелеу өнерін оқытуды одан әрі дамыту мәселелері көп алаңдатпады. Олар бейнелеу өнеріне ұсақ кәсіп ретінде қарап, бейнелеуге дамытуда тек үлгіден көшіру әдісімен шектеліп, әйгілі грек шеберлерінің жұмыс тәсілдерін қайталады.

Сонымен қатар болашақ дизайнерлерді дайындауда пленэрлік практика кезінде терең және жан-жақты жетістікке жету үшін оқу барысын ұйымдастыруда әдістемелік ұсыныстарға сай пейзаж жанрында кездесетін кеңістікті беру заңдылықтарын уйретудің сауаттылығына ерекше көңіл бөлу керек. Оған оқытудың теориялық мазмұны, кескіндеме мен суреттің өзара байланысы, күнделікті көптеген практикалық жаттығулар жүйесі және

осыларға қатысты нақты дидактикалық принциптер – материалдар мен көрнекі құралдар аса қажет. Ал теориялық білім алмай, шеберліктегі практикалық біліктілік механикалық түрде және біраз уақыт үйретуді қажет етеді. Пленэрдегі пейзаж кескіндемесі болашақ дизайнерлерді дайындауда кескіндеме курсының бағдарламасында маңызды рөлдердің бірін атқарады.

Белгілі американдық суретші Р.Кент 1962 жылы Қазақстанға келген сапарында ұшы қиыры жоқ қазақ даласының табиғатына тәнті болып: «Ұшақта отырғанда осынау ұлан-байтақ жазираны аралап шығуға, әттең, уақытым жетпейді-ау деп өкініп едім. Бақытыма қарай Қастеев шығармаларын көріп, Қазақстанды түгел аралағандай болдым»-деген екен. Абай атамыздың болмасаң да ұқсап бақ дегеніндей ғұлама суретшіміз Ә. Қастеев шығармаларын әрдайым біз мысалға алып отырамыз. Пленэр практикасына шықпас бұрын этюд салу тәсілдерін үйрене отырып білім алушыларға картинадан көшіріп салуды да меңгертуге тырысамыз.

Төменде, «Тұмар» оқу-сауықтыру орталығында өткізілген оқу практикасы-пленэрде «Дизайн» мамандығының білім алушыларының әр түрлі техникада орындалған жұмыстары келтірілген (1-3 суреттер).



1 сурет. Табиғат көрінісі (акварель)



2 сурет. Көл жағасында. (акварель)



3 сурет. Көмірмен салынған жұмыс

Болашақ дизайнерлердің шығармашылығының мәнері өздерінің қолданатын композициялық нәрселерінің байлығына және картина жазықтығындағы кеңістікті модельдеу тәсілдерінің әртүрлілігіне баланысты. Картина бетінде кеңістікті бейнелеу заңдылықтарын қолдану бейнелеу өнері тілінің мәнерлі нәрселерінің бірі болып табылады. Картина кеңістігі тереңдіктің күшті дамуына әрқашан азды - көпті бағыт беріп отырады. Түстік және рендік перспектива, заттардың бір - біріне қатысты орналасуы, көлеңке перспективасы және басқа да тереңдіктің белгілері композиция элементтерінің кеңістікте нық орнықтыратын және алдыңғы қатардан қаншалықты алыстататынын анықтайтын жүйе тудырады. Картина жазықтығында заттардың орналасуына себеп болатын, бейнелеудегі кеңістікті беретін тәсілдердің бірі - перспектива. Өздерінің ғылыми зерттеулерінде ғалымдар (Б.В. Раушенбах, Л.В. Жегин және т.б.), ауа кеңістігін орналастыруда ешбір ғылыми жүйе болған емес және оны құрастыру мүмкін еместігі туралы көрсеткен, атап айтсақ, перспективаға қатысты ғылыми жүйе, жазықтық бетінде бейнеленген кеңістіктегі берілген геометриялық мінездемек жүйе және т.б. Осы шығармашылық жұмыс жазықтығында шынайылықтың иллюзиясын беру кеңістікті тұрғызуда әртүрлі жүйелерді тарта бастайды. Оларға мыналар жатады: геометрияның объективті заңдылықтары немесе көріп қабылдау заңдылықтары деп аталатын - сызықтық, түзу, аксонометриялық, кері перспектива. Бұлардың ешқайсысын жаман немесе жақсы, дұрыс немесе бұрыс деп айтуға болмайды. Әрқайсысы картина бетінде нақты бір бейнелеу тапсырмасына қалай қолдануға байланысты өзінше пайда бола алады. Мысалы бір картина жазықтығында алдыңғы қатарда аксонометриялық, артқы алыстағы қатарда жай сызықтық перспектива, ал

ортаңғы қатарда түзу сызықтар мен көлбеу перспективасын қолдану арқылы, барлық жүйелерде кездесуі мүмкін. Бірақ әртүрлі жүйелер бір-біріне кедергісін тигізбей, керісінше бір-бірімен үйлесе отырып байланыса түсуі керек.

Егер білім алушы сурет салуды білмей тұрып, заңдылықтарды білмей түспен бейнелеуді бастап кетсе, онда бірден натураны бейнелеудегі білімсіздігі мен көмексіз екендігі көрініп қалады. Жәй ғана көзмөлшерлікті білместен пропорцияны анықтауда және байқау перспективасын білмей, ол натурадағы заттардың суретін дұрыс салуға қабілеті жетпей, бейнелеу жазықтығына орналастыра алмайды.

Кескіндеме дегеніміз не деген анықтамада суретшілер былай дейді: «Бұл өзара тығыз байланыстағы 100% сурет пен 100% кескіндеме». Кез келген кескіндемелік жұмысты орындаған кезде, кескіндемеші жұмысы үшін жақсы сурет дайындап, суреттің барлық курсы аса ұқыптылықпен орындап шығуы керек, онсыз түспен жұмыс жасау мүмкін емес. Суретсіз бояу заттардың жай ғана, көлем, кеңістік сияқты элементарлы нәрселерінде бере алмайды. Ауа перспективасына байланысты қағаз бетіндегі түстік қабаттар өз - өзімен кеңістік тереңдігін көрсете алмайды. Тек қана дұрыс көлемде аяқталған, дұрыс перспективалық сурет, түстердің кеңістікте өзгеруі толық күшімен көрінуі көлемді де, кеңістікті де бере алады. Егер пейзаж байқау перспективасының орындалу тәртібімен салынбаса, кеңістіктегі берілген түс мүлде жоғалып кетуі де мүмкін. Атақты суретшілердің бәрі, олар: В.А.Серов, И.И.Шишкин, К.П.Брюллов, И.Е.Репин, М.А.Врубель, В.Е.Маковский, В.Д.Поленов, К.А.Коровин суретті өте шебер меңгерген. Кескіндемеде пластикалық қалып, оның көлемі, қатынасы, кеңістіктегі сапасы өте маңызды. Кескіндемеші натурада осы сапаларды көрсете білсе, оның суреті жақсы екен деп айтылады. Егер осы сапалар жоқ болса, онда автордың кескіндемені білмегендігінен емес, суретті жақсы білмегендігінде [3].

Кескіндемеші жұмысының орындалу барысы тек бірінші жақсы сурет салып, содан кейін ғана оны бояумен айналысу сияқты жолмен ғана жүрмейді. Бұл жерде контурлық сурет туралы айтылып тұрған жоқ. Кескіндемеші мүлдем дайындық суретін орындамай-ақ, бірден қылқаламмен бастауы мүмкін, бірақ оның жұмысына қарап, бұл жұмыстың суреті жақсы екен деп айтуға болады, бұл жерде ажырамас кескіндемедегі байланыстар: дұрыс пропорция, заттардың құрылымы, көлемді әдемілеп біріктіру, кеңістік сапасы орынды сақталғандықтан.

Кеңістіктің алыстағы артқы қатарын беру үшін сызықтық және перцептивтік перспектива тура келеді және екеуі де кәдімгі көзбен қабылдауды дәл тудырады. Айырмашылығы кеңістіктегі жақындығына қарай анығырақ көрінетінін сызықтық перспективада, ал әлсін көрінетіндерін көзбен қабылдауға сәйкес келмейтіндей бұлыңғыр сағымға ұқсатып келтіруге болады.

Перспективаның бұл жүйесі өте үлкен ауыспалы жағдайларды тудырады және мұнда білім алушы берілген тапсырмаға байланысты композицияның элементтерінің кейбіреуін дәлме-дәл, кейбіреуін өзгертіп өз бетінше шешуге мүмкіндігі бар. Сондай-ақ картина кеңістігінде жазықтықты бейнелеуде білім

алушының ойлануында белсенді жұмысты талап етеді. Бұл жерді этюдтен бөлек ұзағырақ салынатын жұмыстар жайлы айтып отырымыз. Кері перспектива адамның белгілі бір затты әр қырынан қарап, әртүрлі қарау нүктесінен алған әсерін беруге арналған қажеттіліктен туған жағдайда қолданылады. Сызықтық перспектива жүйесі – қашанда бір қалыпты қарау нүктесі. Мұнда көрген зат сол қалпында сол уақытта сол нүктеден бейнеленеді. Ал кері перспектива жүйесі – бұл, натурадан алған әртүрлі әсерді көрсету үшін қолдану заңдылығы болады [4].

Нақты берілген тапсырмаға байланысты картина жазықтығында әртүрлі жүйелерді қосарландыра отырып, олардың біреуін пайдаланып немесе белгілі бір нақты жүйеге тура келмейтіндей өзінің жеке көркем перспективалық жүйемен жұмыс істеп, көзбен қабылдау заңдылықтарын қадағалауға болады. Картинада әртүрлі кеңістіктің заңдылықтарын пайдалану (түстік, реңдік, сызықтық перспектива, тереңдіктің белгілері және т.б.) зерттеушілерге картинаның кеңістіктік шешімінің негізгі типтеріне қатысты жүйлендіруді тудыруына әкелді.

«Егер белгілі суретшілердің пейзажи мен жанрлық картиналарына қарап тұрсақ, картинадағы бейнеленген сәт пен жарықтандырылған жағдай қашанда бір оймен анықталған, ақырында картина колориті осы ойды білдіреді. Дәл осы табиғаттың қалыпты жағдайын ашқандағы ассоциативті сапасы суретшілердің көрермендеріне күшті эмоционалды әсер беру жетістігіне тырыскандығы деп есептелді», - деп жазды Г.В.Беда [5].

Мақаламды қорыта келе айтпақ ойым, бүгінгі күннің талабы «Бәсекеге қабілетті маман дайындау» яғни болашақ дизайнерлерді білікті маман етіп даярлау біздің алға қойылған мақсатымыз.

Әдебиеттер

1. Маслов Н.А. Пленэр.-М.: Просвещение, 1984. – 241 б.
2. Кузин В.С. Основы обучения изобразительному искусству в школе, -М.: Просвещение, 1984.
3. Раушенбах Б.В. Пространственное построение в живописи. - М.: Наука, 1979. - 287 б.
4. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. - М.: Просвещение, 1970. – 322 б.
5. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. Рисунок. Живопись. Композиция. - М.: Просвещение, 1981. - 239 б.

ТРАДИЦИОННЫЕ ВИДЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ЯПОНИИ

*Мухтарова Гайни Сейсеновна,
кандидат философских наук, доцент КазНУИ*

Традиция в искусстве - это кладёзь накопленного многовекового опыта, который непрерывно передается из поколения в поколение. В узком смысле - это профессиональное владение техникой и следование заданной традиции.

В качестве примера стойких традиций в искусстве можно рассмотреть опыт Японии. Во многом сохранение традиций осуществляется благодаря многоуровневой системе «иэмото сэйдó», сформировавшейся в конце XVII века и существующей до наших дней.

Как пишет Л.Д. Гришелева в своей книге «Формирование японской национальной культуры»: «Функции сохранения традиционной культуры и передачи её последующим поколениям выполняли иэмото. Иэмото – сложная историческая фигура. За несколько веков существования менялись их функции, расширялась сфера деятельности. Словарь истории японской культуры определяет их так: «иэмото – люди, наследующие традиционную культуру, представленную специфическим мастерством или искусством, и обладающие непререкаемым авторитетом в школе, которую возглавляют. Через иэмото с давних пор осуществлялась передача культурных традиций, облекавшаяся в форму посвящения в тайну семейного мастерства, которая могла наследоваться только старшими в роде или усыновлённым учеником. Раньше всего иэмото появились в различных видах искусства и развлечений придворной аристократии: в каллиграфии, музыке гагаку, традиционной поэзии (вака), гадании (бокусэн), игре в го, традиционной игре в мяч (кэмари), соколиной охоте (такадзё) и т.д. Затем иэмото появились в семьях, занимавшихся изготовлением мечей, луков и парадной одежды» [1, с. 208].

В систему «иэмото сэйдó» входят преподаватели разных рангов, которые получают от основоположника - иэмото лицензию на право преподавания, профессиональное имя, свидетельствовавшее о принадлежности к данной школе.

Иэмото считались скорее духовными наставниками, их задача заключалась не только в передаче знаний, но и в воспитании личности с формированием у него системы ценностей, вкуса, склонностей. Поэтому плата в этих школах скорее была символической и выражала благодарность ученика учителю. Если первоначально секреты традиционных школ были недоступны, после революции Мэйдзи, с исчезновением социальных ограничений они перестали охраняться столь строго.

Занятие японскими традиционными искусствами считается методом совершенствования личности, поэтому каким – нибудь из его видов занимаются многие японцы. Но в связи с тем, что овладение мастерством имеет несколько степеней, а полного совершенства достигает только один иэмото, обучение может продолжаться всю жизнь.

В целях сохранения ценностей традиционной японской культуры в Японии стали изучаться и братья под охрану материальные и нематериальные культурные ценности Японии.

«В 1869 году было создано общество по охране старинных синтоистских и буддистских храмов (Косядзи ходзонкай). В 1888 году была учреждена

Государственная Токийская художественная школа в Уэно (Токёбидзюцу гакко), в 1898 году – Академия японского изобразительного искусства (Нихон бидзюцу ин), где доминировали национальные искусства. Стали обретать былую популярность заброшенные в последние десятилетия традиционные виды бытовой культуры (чайная церемония, икэбана) и театрального искусства (Ноо, Кёгэн)» [1, с.6].

В рамках знакомства казахстанских зрителей с японским искусством, прошедшей в Национальном музее Республики Казахстан, в марте 2016 года состоялась выставка современных японских художников. На ней было представлено творчество пяти японских художников - «Пять художников – пять стихий: традиции и новаторство».

Пять художников – это г-н Мията Рехей, являющийся ректором Токийского университета искусств, который представил зрителям мелкую пластику (металл); г-н Митамура Арисуми, помощник ректора по международным связям Токийского университета искусств, с произведениями декоративно-прикладного искусства по лаку; г-н Сайто Норихико представил традиционную японскую живопись «Нихонга»; г-н Мизогучи Бокудо представил японскую живопись тушью; г-н Кавачи Кунпей представил произведения каллиграфии.

Все художники являются создателями собственного узнаваемого стиля, не отходя от традиций специфических видов японского искусства, им удалось найти новое самовыражение в современном мировом изобразительном искусстве.

Пять стихий, заявленные в названии, символизируют пять первоэлементов: землю, воду, огонь, дерево, металл, упоминаемые в восточной философии. Благодаря этим пяти основным элементам происходит цепь взаимопорождения и взаимопреодоления мироздания. Все пятеро создают свои произведения, используя натуральные природные материалы.

Г-н Мията Рехей, как художник по металлу, работает с металлом и огнем, г-н Митамура Арисуми создает изделия декоративно - прикладного искусства из дерева и лака, г-н Сайто Норихико создает японскую живопись «Нихонга» из минералов, кварцев, ракушек, воды, г-н Мизогучи Бокудо и г-н Кавачи Кунпей, используя дерево (тушь) и воду, создают произведения каллиграфии и живописи тушью.

Г-н Мията - выходец из семьи потомственных мастеров литья по металлу. Детство он провел на островах Садо, в префектуре Ниигата. Этот остров в Японии богат ископаемыми, и работа по металлу была важным видом деятельности жителей острова. Члены династии Мията были известны как эксперты в области художественного литья изделий из металла. Как и многие другие виды традиционных ремёсел, они передавались от отца к сыну, от учителя к ученику на протяжении веков.

Художественнаяковка – это метод создания скульптуры с помощью техники высокотемпературной обработки различных металлов. Техника художественнойковки, которую использует Мията Рёхэй, имеет древнюю

традициюковки стальных самурайских мечей–катана. Одной из тем его творчества являются дельфины (рисунок 1).



Рисунок 1. Работа художника по металлу Мията Рехёй

Работы Митамура Арисуми представляют японское лаковое искусство «уруши» (рисунок 2). Искусство лака «уруши» зародилось еще в Китае 6000 тысяч лет назад. Сырьём для приготовления лака служит сок дерева «уруши». Смола дерева при соприкосновении с влажностью в воздухе полимеризируется и превращается в прочный слой лака.



Рисунок 2. Лаковое искусство «уруши» художника Митамура Арисуми

Основой лаковых изделий работ Митамуры Арисуми является дерево и папье-маше, которые покрываются специальной пастой, смешанной из уруши и глины. Затем изделие полируется и лакируется. Каждый слой лака накладывается в условиях соблюдения чистоты и полном отсутствии пыли и засыхает при высокой влажности воздуха и температуре около +30°C. Лаком уруши покрывались самые различные предметы и изделия — посуда, палочки для еды, подносы, мебель, а также боевые луки (кюдо), ножны для мечей (сая), доспехи (ёрой) и боевые шлемы (кабуто).

Творчество Сайто Норихико демонстрирует национальную японскую живопись «Нихонга». Термин впервые появился в период Мэйдзи, в конце 1870-х годов, с целью отделить отечественную живопись Нихонга, имеющую тысячелетнюю историю, от европейской западной живописи «Кайга».

Современные мастера Нихонга продолжают развивать традиционные темы, используют исконные японские натуральные материалы: шелк; бумагу ручного изготовления «васи»; тушь; порошкообразные краски из минеральных пигментов «ива иногу»; белила «гофун», получаемые из порошка ракушек; клей на основе животного коллагена «никава»; кисти, изготовленные вручную.



Рисунок 3. Работа традиционной японской живописи «Нихонга» художника Сайто Норихико

Мизогучи Бокудо представляет живопись тушью «суми-э». «Суми-э» - древняя японская техника рисования тушью и минеральными красками на рисовой бумаге, тип монохромной живописи, похожая на акварель.

«Суми-э» получила распространение в Японии в XIV веке. Отличительной особенностью техники «суми-э» является использование туши черного цвета и широкой гаммы серых цветов и оттенков. Со временем

японские художники стали использовать цветные минеральные краски. В «суми-э» рисунок рождается спонтанно без предварительных карандашных набросков, при этом важен философский смысл, а не точное воспроизведение действительности.



Рисунок 4. Живопись тушью «суми-э» работы художника Мизогучи Бокудо

Каллиграфию представил художник Кавачи Кунпэй. Он является деканом и профессором кафедры каллиграфии литературного факультета университета культуры Дайто (Токио, Япония), членом ассоциации художников каллиграфов «Fondation Tailor» (Париж, Франция), директором общества исследования каллиграфии «Sesshinkai».

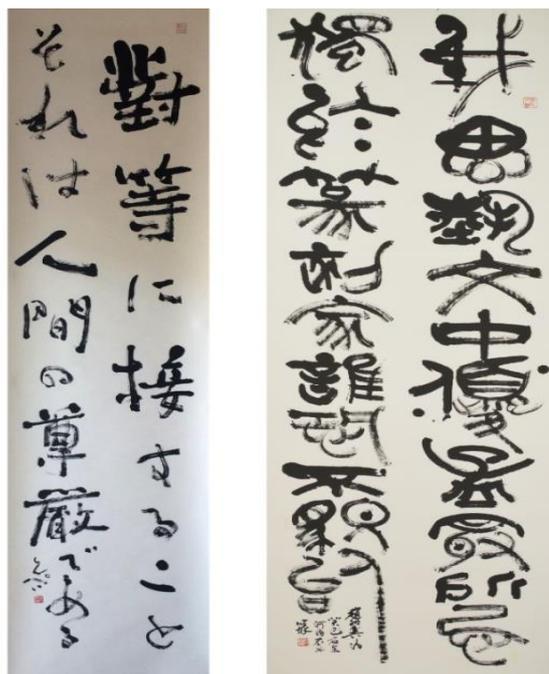


Рисунок 5. Каллиграфия художника Кавачи Кунпэй

Каллиграфия изначально появилась в Китае, широкое распространение получило в Японии в VII веке на базе китайских стилей. Красота линии зависит от мастерства автора, от нажима или подъема руки. Линии могут быть и четкими, и жирными, и лёгкими, и едва заметными. Идеограммы обозначают целые понятия и обладают глубоким философским смыслом. Восприятие каллиграфии требует определенного уровня интеллектуальной и духовной культуры, при этом важно не столько увидеть, сколько понять смысл.

На примере творчества пяти современных японских художников наглядно прослеживается преемственность традиций в японском изобразительном искусстве.

Литература

1. Гришелева Л.Д. Формирование японской национальной культуры. - М.: Наука, 1986. - 286 с.
2. Пять художников- пять стихий: традиции и новаторство // Буклет. – Токио, 2016. - 16 с.
3. Nihonga. Japanese painting. All illustrated dictionary of Japanese style painting terminology. - Tokyo: Tokyo University of the Arts. Tokyo bijutsu Co. Ltd, 2010.

АМАН МҰҚАНОВ ПЕН ҚАЗАҚСТАН СУРЕТШІСІ ӘБІЛХАН ҚАСТЕЕВ ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ ДАЛА ТАҚЫРЫБЫНЫҢ МАЗМҰНДЫҚ ҮНДЕСТІГІ

Ысқақбек Серікжан,

Қаз ҰӨУ 2 курс магистранты

Ғылыми жетекшісі - Ижанов Байқоңыр, п.ғ.к., Қаз ҰӨУ профессоры

Қазақстан бейнелеу өнерінің негізін салушы, Қазақтың тұңғыш кәсіби суретшісі Ә.Қастеев суретшілік сапарын алғаш өзі туған ауылдың табиғатын тас бетіне, құмға шимайлап сызады. Бұл суретшіге туған жердің көркем қасиеті арқылы дарыған тума талант болса керек.

Өзінің табиғи сезімталдығының арқасында ол талай көркем дүниелерді өмірге әкелді, олардың негізгі арқауы туған жерге, адамына, өз халқына деген орасан зор сүйіспеншілігінің айғағы. Сондықтан да болар ең дала мен ашық аспанды философиялық мәнге ие боларлық дәрежеге жеткізе бейнелей алды. «Оның кәсіби суретші болып шығуына өнерге деген үлкен құштарлығы, табандылығы мен еңбекқорлығы қатты ықпал етті» - деп ҚазКОР мәдениетіне еңбек сіңірген қызметкер Л.Г.Плахотная жазды [1, 5 б.].

Әбілқан Қастеев мұрасы - өз жан-дүниесінің жетегінде жүріп жетілу белгісі, туған жердің сұлулығын көрсетуге деген ынтасы, оның бедері мен сансыз бояуы. Ең басты әсемдік - Табиғат пен оның заңдылықтары берген, махаббатқа толы көркем бейнелер.

Суретші өзіне беле кезден таныс бодған өлкесінде табиғат қойнаударында бүгінгі күннің жарқын белгілерін ің пайда болуын, бұрын бос жатқан, иен даланың, түрен тимеген ту жердің құлпырған гүл бақшаға айналғанның Қастев «Қазақстан байлықтары» сериясында әсем өрнектейді. Оның еңбектері шексіз-шетсіз дала мен қазіргі көрікті жайлау жайында, жаңа фермалар мен мал қыстаулардың құрылысы хақында, таудың адуын өзендері мен, алып лдотиналары туралы, дала төсінде өрнек тоқыған жоғары вольтті электір желілері жайлы, қалалар мен колхозды ауылдардың қарқынды дамуы туралы тамаша айтып береді [1, 7-8 б.].

Қастеев табиғат кеңістігіндегі адам тұлғасының мәнін табиғатпен етене жұптасып, тереңдеп бара жатқан кеңістікті ерекшелеуді көкжиек сызығының не жоғары, не төмен орналасуы, адам бойының пропорциясын дәл табу арқылы көрсетеді. Мәселен «Талас алқабында» картинасында адамдар бейнесі табиғаттың шынайы көрінісін сезінуге көмекші, қосымша бөлшектер ретінде ұсақ бейнеленеді. Сондықтан да ол «Талас алқабы» болып қабылданады. Әрине, бұл ерекше суреткерлік қасиет.

Ұлы даланың сұлу табиғатын көркемдеп кенеп бетіне түсірген атақты қазақ суретшісі Әбілқан Қастеев пен Қытай жерінде туып өскен көрнекті суретші қазақ перзенті Аман Мұқановтың дала тақырыбындағы шығармаларының мазмұны, өзекті тақырыбы жағынан үндестігі бар екендігі бірден байқалады. Үйткені исі қазақ баласы шығармасында ең алдымен өзінің туған жерін, кіндік қаны тамған өлкесін тілге тиек етіп, қыл қаламына арқау етпеуі кемде-кем болса керек. Ұлы даланың тағдырлы табиғатын, көрікті көлдерін, заңғар биік тауларын, жайма шуақ жазғы жайлауының көрікті көрінісін тамашалап рахат сезімге бөлену тек қазақ халқына ғана тән құбылыс болуы өмір шындығы болса керек.

Суретші Әбілқан Қастеев шығармашылығын алғаш өзі туған ауылдан бастайды. Өзінің туған-туыстарының портіретін салады, ауыл тұрмысы, ауылдағы әрбір өзгерісті, болып жатқан жаңалықтарды қағаз бетіне, кенепке жазады. Міне біз Қастеевтің туған жер, ауыл өмірі, шаруалар, әке образы, ана образы т.б. мазмұндарды бейнелеген шығармаларына қарай отырып, туған өлкеге, өз ұлтына деген адал сүйіспеншілікті аңғарамыз. Мәселен мына екі картинаны салыстырып көрейік! Қастеевтың «Шөп шабу» шығармасы мен Мұқановтың «Қыс қамы» деген екі шығармасының мазмұн жағынан ұқсастығы бар. Қастеев шығармасында ауылдағы, қыс қамы үшін шөп шауып, шөп жинап жатқан ауылдағы шаруалардың еңбек істеп жатқандағы көрінісін, олардың еңбекқорлығын өте жанды бейнелеген. Композицияның алдыңғы бөлгінде шөме-шөме шөпті жазған. Ал екінші бөлігінде шөме салып жатқан шаруашылар образдары, шалғымен шөп шабу, тырнауыш салу, қатарлы еңбек істеу барысы бір - бірімен ұласып шебер копозициялық шешім тапқан. Соңғы бөлегінде шексіз кеткен адыр-адыр таулар мен ашық аспанды жазу арқылы қазақ даласының кеңдігін бейнелеген. Жайма шуақ күз көрінісі суреттелген. Ал Мұқановтың «Қыс қамы» деген туындысында жалпы бейнеленген мазмұн, шөп шабу, шөп жинау тақырыбына құрылған ауыл тұрмысы бейнеленген.

Шығарманың алдыңғы кезеңінде үйілген шөмелелерді, орта бөлегінде шөп жинау, еңбек ету барысы көрсетілген. Шығарманың соңғы бөлегінде төбе-төбе дөңдер, шексіз кеткен дала табиғаты өте жанды суреттелген. Екі шығарма жалпы мазмұндық жақтан, тұлғалық жақтан бір-бірімен үндесіп жатыр. Әсіресе екі шығарманың да түстік қанықтылығында көп ұқсастық бар. Екі суретшіде бір бірімен кездесіп шығарма жазу тәсілдерін көрген емес. Бірақ қай жағынан алып қарасақта екі суретшінің шығармаларындағы тақырыптың, мазмұндық шешімінің, негізгі идеяның бір бағытта көрініс тапқанын аңғару қиын емес.

Қастеевтың «Бие сауу» Мұқановтың «Ақ қайың» кенепке жазылған майлы бояулы суреттері мазмұн жағынан ұқсайды, жайлаудағы қазақ тұрмысы ондағы бие сауу тақырыбына құрылған композициясы өте жарасымдылығымен адамды өзінің қазақи құндылығымен, өміршеңдік қасиетімен өзіне еріксіз баурайды, таңдай қақтырады. Кейінгі ұрпақтарға қазақи болмысты қалаптастырып, ұлы далаға деген сый - құрметті танып-білу сынды философиялық мәнге ие құнды шығарма. Қастеевтың «Күз» шығармасы мен Мұқановтың «Қоңыр күз», «Алтын күз», «Солтүстік күз көрінісі», «Ферманың күз көрінісі» қатарлы шығармалары тақырыптық жақтан, жалпы бейнелеген мазмұн жағынан бір-бірімен үндесіп жатыр. Барлығы да дерлік күз келбетін, күз маусымындағы қазақ даласының көркемдігін жанды бояулармен көз алдына елестетеді. Сонымен қатар Қастеевтың «Жайлаудағы радиосы» Мұқановтың «Ши токуы» аталған тақырыбы ұқсамағанмен, бейнеленген тұрмыстық жанрдағы шығарманың мазмұндық шешімі ұқсайды, ауылдағы қарапайым халықтың сондай күрделі тіршілігіндегі күйбеңмен шұғылданып жатса да, олардың жаңалыққа жаны құмар екенін аңғарамыз. Радио қабылдағыш секілді ақпарат құралы арқылы күнделікті жаңалықтардан хабар-ошарлардан мағлұмат естіп, халықтың ән, күйлері мен сусындап отырғандығын суреттеу арқылы қазақ халқының рухани жан дүниесінің бай екендігін ашып көрсете білген.

Композициялық шешімдер ұқсастығы: Қастеевтың «Көрші шопандар» қағазға салған акварель суреті мен Мұқановтың «Қызыл мойнақ» майлы бояу туындысы композициялық шешім жағынан үндесіп жатады. Яғни екі шығарманың алдыңғы бөлімінде жайлаудағы кигіз үй, ауылдағы күнделікті күйбең тірлік, адамдар тұрмысы суреттелсе, орта бөлгінде тау сілемдері, адыр-адыр таулар бір-бірімен перспективалық шешімдерін тауып жатыр. Соңғы бөлегінде көгілдір аспан кеңістігі жалпы шығармаға үн қосып, қазақ даласының кеңдігін, дарқандығын аңғартқандай. Қастеевтың «Сызғай совхозының жайлауы» және Аман Мұқановтың «Тау баурайы» картиналары композициялық жағында бір-біріне жақындық танытады. Шығарманың алдыңғы тұсында тас бұлақты, сосын ортасына кигіз үйді, төрт түлік малды, соңғы кезеңге аспанмен бой таласқан асқар таулардың алыс жақындық байланысын шебер шешіп, шығарманың көркемдігімен қоршаған ортаның ерекше құбылыстарын танытады.

Қастеев шығармаларына қарап отырсаңыз табиғи қанықты бояуларды бір-бірімен өте үйлесімді етіп сәйкестіреді. Жылы түстермен салқын түстердің шығармадағы қолданысы өте шебер үйлесімділігін тапқан. Шығармаларының

жалпы түстік, реңдік шешімдерінің тұтастығына, бір келкілігіне аса мән береді. Ал Мұқанов шығармаларында табиғи түстерді шебер қолданған. Тіпті, түстерді асыра айқындап, әсерлеу, жарасымды түстерді сан алуан құбылтып, әдеттегі қалпынан бір дәреже көркемдік өреге көтеріп таңдайыңызды қақтырады. Бұл Мұқанов шығармасының көркемдік ерекшелігі болып саналады. Мәселен Қастеевтің «Жайлаудағы табын» кенепке салынған май бояулы суреті мен Мұқановтың «Нансан тауы» май бояулы суреті түстік шешімділігі бір-бірімен туыстас, жалпы екі картина жасыл түс реңінде жазылған болып, жылы түстермен салқын түстерді үйлесімді сәйкестірген. Жалпы екі суретшінің түс қолдану тәжірибесіне көңіл аударған болсақ, екеуі де жасыл түсті жиі қолданған, бұған қарап жасыл түстің тек қазаққа ғана тән меншікті түс екен деп ойлауымызға да болатындай екен. Жасыл түс - өмір тіршілігінің бастау алар, табиғаттың жарасымдылығына негіз болар, адамға кеңдікті, ақ пейілділікті, тазалықты сыйлайтын қазақ руханиятының санасына сіңіп жатады. Діни бағыт пен наным – сенімнің рухында да жасыл түстің алатын орны ерекше екені мәлім. Қытайдың Шыңжаңдағы зерттеуші, ғалымы Ли Кэи Рұң Мұқановтың картиналарынан қараңғылықпен жарықтың айқын салыстырмасын, көлеңкені қалай бір жәйлі еткеніне тәнті боласыз, қазақтың дәстүрлі эстетикалық танымы аңғарылады. Мұнан тыс картинаның (жарықтығы) анықтығы мен лездігімен қазақ халқының ер мінезді рухын анық көре аламыз дейді. Бұл Мұқанов шығармасындағы ерекшелік [2].

Жазу стилі сәйкестігі: Аман Мұқанов Қытайдың Пекиндегі орталық ұлттар университетінің айгілі профессоры Ай Жұң Шин қатарлылардан кәсіби білімін шыңдап, қыл қаламның тылсым құдіретін адам жанына сездіре білген кәсіби суретші. Оның шығармаларында қыл қаламның іздері батылдықыпен берілген. Бояулар қыл қаламның көмегінде, кенеп бетіне өте нәзіктікпен жұқа жағылса, кейде орташа, кейде бояулар қою жағылады да заттың ерекшелігін, қасиетін тіптен айқындай түседі. Аман Мұқановтың қыл қаламынан шыққан туындылары өзінің шынайылығымен, көркемділігімен көрерменді еріксіз өзіне баурап әкетеді. Қаламның тербелісі ырғақты ритіммен, бейне музыка тартылып жатқандай баяу ырғалады. Көрермендер шығармаларына қарап отырып еркін тыныстап, қиял әлеміне сүңги береді. Кескіндеме өнерінде, яғни майлы бояулы сурет туындыларының ерекшелігі қалам тартыс қабылеті өте маңызды құндылық болып есептеледі. Суретшінің қалам тербелісіне қарай оның қандай суретші екендігін байқауға болады. Қалам сілтеу тәсіліне қарап ол суретшінің батылдығын, өмірге көзқарасын, ішкі жан дүниесін, сезімін және басқа да қасиеттерін білуге болады. Міне осындай қасиет Аман Мұқанов шығармасында жиі кездеседі, бұл қыл қаламның тылсым құдіретінің айғағы. Қазақ бейнелеу өнерінің негізін салушы Әбілқан Қастеев болса кішкентай кезінде ауылда қой бағып жүріп, тастың бетіндегі ата-бабаларымыз өшпестей етіп қалдырған таңбалы тастардағы бедерлерге, ұлы даладағы алуан гүл- шөптерге қарап табиғат сыйлаған дарынын ұштай отырып, көрген – білгендерін, қағаз бетіне түсіре бастайды. Ақыры бұндай табиғи талант суретшіні Алматыдағы Хлудов шеберханасынан бірақ шығарады. Шеберхана қабырғасында кәсіби білім алып,

сурет өнерінің қыры мен сырына жетіледі. Кейін Мәскеудегі сурет шеберлерінен білімін толықтырып, кескіндеме әлемінде еркін самғайды. Оның қыл қаламынан туған шығармалар шынайылығымен, қанықтығымен, дәлдігімен көрерменді таңғалдырады. Бояулар тақтайшаның үстінде қою теңгерігіп, заттың тереңдігін, қасиетін әрбір кішкене бөлшектеріне дейін ұқсатып, классикалық сурет ағымының жазу стилін кенеп бетінде көрсете білді. Бұл Қастеев қыл қаламының бірден – бір ерекшелігі. Алатаудың екі бетіндегі қыл қалам шеберлерінің шығармалары бір-бірімен үндестік тауып, қазақ бейнелеу өнеріне өшпестей баға жетпес асыл мұралар қалдырды. Бұл мұраларды әспеттеу кейінгі ұрпақтардың еншісінде.

Әдебиеттер

1. Қастеев Әбілхан. Альбом. – Алматы: Жалын, 1978.
2. Ли Кэй Рұң. Сүйіспеншілігі сахараға тамыр тартқан май бояулы суреттің хас шебері, Қазақ халқының мақтанышы Аман Мұқанов. - Шыңжаң өнер академиясы журналы, 2005.

ОРНАМЕНТ: КУЛЬТУРНЫЙ КОД – САКРАЛЬНЫЙ СИМВОЛ

*Абжанова Алмагуль,
выпускница КазНУИ*

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ
Жукенова Ж.Д.

Общеизвестно – искусство обладает уникальным свойством – «рассказывать» миру, обществу о создавшем его народе, об истории, традициях, менталитете, о современности, социальном устройстве и т.д. А изобразительное искусство, в отличие от кино, литературы, театра, практически не нуждается в переводчиках. Этому способствуют сюжеты, изобразительные графемы – символы, которыми мастер пользуется для передачи смысла, настроения, для более точного понятия и осмысления его работы. Он может использовать как графические знаки, так и цвет или фактуру. В современной художественной культуре Казахстана самобытно переплетаются традиция и современность, наблюдается взаимодействие различных культурно-исторических эпох, художественных направлений и стилей.

В сегодняшнем казахстанском искусстве основным сюжетом или темой для ряда художников Казахстана служат *этнические, «тенгрианские» элементы*, относящиеся к обрядности, элементы природных стихий, сюжеты родного бескрайнего пространства степи. Поэтому очень важно знать историческое и семантическое значение символов и знаков при их использовании. Важным моментом в изображении становится воссоздание механизма трансляции культурно-значимой информации, но не в «чистом» виде, а посредством символического обыгрывания. Так, символ становится

«*текстом*», изображением, обладающим особым смыслом поверх будничного, повседневного значения, уводят нас в области, лежащие за пределами трезвого сознания. Бесконечное множество явлений, находящихся за пределами человеческого понимания, оформляются в определенную символическую терминологию, понятия, которые мы пытаемся определить и полностью осознать. Поэтому целостность образно-знаковой формы – характерный признак традиционного искусства.

С начала человеческой истории наиболее важными знаками-символами человек пытался упорядочить и понять смысл человеческого существования в неопознанной Вселенной. Многие фундаментальные идеи и их знаки-символы прямым образом совпадают как в архаических обществах, так и в развитых цивилизациях различных стран, в том числе, и Казахстана. К таким знакам-символам, относятся известные всему человечеству простые геометрические фигуры – круг, треугольник, квадрат, крест, ромб, прямоугольник, прямые и волнистые линии, которые являются теми универсальными знаками-символами, значение которых как очевидны, так и важны для полного понимания путей развития искусства и культуры, в целом. Сохраняя свою графическую и психологическую силу эти знаки-символы развивались в широком диапазоне творческих областей искусства наскальном, изобразительном, музыкальном, театральном и др. Ниже приведены примерные значения геометрических знаков-символов:

круг имеет значение солярного знака – солнца, луны или значение «бесконечной» степи, у которой нет начала и конца. При использовании круга, его символическое значение и функции могли быть применены для измерения времени, пространства, астрологии, астрономии, циклических движений и смен времен года;

квадрат (прямоугольник) и *крест* - древние знаки земли, сторон света, имеющие огромное значение в знаково-символической системе Казахстана. Благодаря своей «статичности» квадрат противостоит «динамическим» знакам – кругу, треугольнику, линиям, тем самым ассоциируясь с «прочностью», «неизменностью», «стабильностью», «оседлостью». Крест – универсальный символ Космоса, Вселенной, также, как и квадрат может соответствовать четырем элементам мироздания и стихиям (воде, воздуху, огню, земле), определять стороны света, ассоциироваться с «земной жизнью»;

крест – распространенный геометрический символ, имеющий множество модификаций и формообразований, вошедших в различном графическом и символическом исполнении в знаковую систему искусства многих стран и народов;

другой универсальный символ – *треугольник*, рассматривается многими народами как мировая гора, символ восхождения, благополучия, духовности. Треугольная форма горы и три его стороны в символической картине мира древних обозначают трехчастное строение Мира, в котором «взаимодействуют» верхний, средний и нижний миры. Гора – одухотворенный, «мыслящий» природный объект, - объект почитания. На Горе или у его

подножия совершались различные культовые и ритуальные обряды, жертвоприношения. Обереги-тумары, как правило, имели также треугольную форму. Цифра три – загадочное, сакральное число, мистический знак, символ гармонии. Часто, треугольник – божественный знак, символ жизни, рождения, огня;

волнистые линии – символ воды, плодородия, чистоты, бесконечности. Вода – источник жизни, но имеет и переходное состояние – от жизни к смерти или наоборот. Выявление семантики древних знаков и символов, смыслового содержания различных графем помогает проникнуть в мир специфики мышления глубокой древности. Знаки-символы являлись магическими формулами, графически зафиксированными молениями, обращенными к высшим силам. С течением времени их значение переосмысливалось в связи с изменениями культовых представлений. Но их продолжали изображать, поскольку эти рисунки были освящены традицией.

Бесконечное множество явлений, находящихся за пределами человеческого понимания, оформляются в определенную символическую терминологию, коды, понятия, которые мы пытаемся определить и полностью осознать. Зная и понимая хотя бы основные символы, можно с легкостью прочесть «послание» автора, мастера и догадаться о чем идет речь, что он хотел передать миру в своем произведении. Поэтому, рассмотрим **орнамент** как основу в декоре казахского народного творчества, являющийся хранителем вечности, носителем культурного кода казахов.

Своеобразное прикладное искусство Казахстана пережило длительную эволюцию, в ходе которой оно испытало плодотворное влияние великих культур Востока. Однако наиболее яркий след в декоративном искусстве казахов оставило степное искусство ранних кочевников-скифов, древних тюрков. В эпохе средневековья на просторах Казахстана сформировался самобытный, декоративный язык, объединяющей основой, которой стал орнамент. Пройдя через традиции многих столетий, орнаментальные формы приобрели устойчивость, ясность и являются доминантной основой в декоре изделий. Возникновение первоначальных и простых орнаментальных форм, как и всяких плодов культурной деятельности человека, происходит с зарождением и особенностями его производительного труда. *Казахский народный орнамент* изучался археологами, этнографами и историками искусства, главным образом, с точки зрения культурной и исторической. Обращение сегодняшних мастеров к традиционному искусству обязывает их к постижению не только формальных законов построения орнамента, но и его содержательной стороны. Изыскания в области семантики декоративных форм могут приблизить к пониманию идейного содержания памятников искусства с социально-экономической, идеологической и другими сферами жизни народа. Такое понимание роли и места орнамента в духовной культуре народа в прикладном и монументальном искусстве поможет художникам более осмысленно, а значит, и более бережно обращаться к источникам бесценных художественных сокровищ.

В науке до сих пор остается дискуссионным вопрос о причинах возникновения орнамента. В работах историков, этнографов, археологов, искусствоведов встречаются различные точки зрения на сущность, природу орнамента и его место, функции и значение в жизни народа.

Одни авторы сужают это понятие лишь до одного какого-либо элемента, другие толкуют слишком широко. Примерами узкого толкования могут служить такие определения орнамента, как искусство *ритма* или как *связка символов*. Расширенное толкование проявляется в попытках *отождествить орнамент с декоративным искусством в целом*.

Орнамент представляет собой систему многих формальных признаков, главными из которых являются ритм, симметрия, повторяемость элементов или мотив. Первые письменные упоминания о казахском декоративном искусстве и орнаменте относятся к началу XX века. Практически первым автором, написавшем о казахском искусстве и об орнаменте, пытаясь выделить его основные элементы и сопоставить его с декоративным искусством соседних народов, был немецкий ученый Р.Карутц, посетивший Казахстан в самом начале XX века. Результатом этого путешествия явилась работа «Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке», в которой уделялось внимание теории изображения бараньих рогов, как основы казахской орнаментики. Автор сводил все многообразие орнаментального искусства лишь к животным мотивам, объясняя это всеполагающей ролью животных в жизни nomадов.

Первой специальной работой, посвященной целиком казахскому орнаменту, была работа С.М.Дудина, вышедшая в 1925 году. Не указывая конкретного времени становления казахской орнаментики, он считал, что она как никакая другая сохранила в своем составе в неизменном виде многие древнейшие мотивы, несмотря на поздние заимствования. Отличая «большой вкус и умение, декоративное чутье и чувство меры», присущее казахской орнаментике, которые, как считает ряд других авторов, являются основополагающими и придающими ей своеобразие.

Ряд исследователей современности К.Басенов, И. Ибраева задавались вопросами истоков происхождения, особенностей, символики казахского орнамента. Широкое привлечение археологического материала позволило И. Ибраевой выявить в казахском орнаменте, как самобытные черты, так и становление орнаментальной системы содержательной стороны казахского орнамента.

Единство и взаимосвязь преобразовательной и познавательной практики древнего человека неизбежно порождали образы и символы многих объектов и явлений окружающего мира. Например, знаки огня, солнца, образы земли и других объектов действительности во многом способствовали как попыткам древних в определении степени и смысла своей причастности к природе, мирозданию, так и облегчению их межиндивидуальных и межколлективных связей.

В специальной литературе существует мнение, что с распространением ислама в среде тюркских народов изображения живых существ в прикладном

искусстве постепенно вытесняют запретами религиозных установок. Однако при рассмотрении мотивов декора и их развития до прихода ислама выявляются определенные причины доминирующей роли орнаментализма. Образ жизни в прошлом в большинстве своем пастушеско-скотоводческих народов обусловил специфические особенности отношения к миру, понимая и осмысливая действительности. Начиная со скифо-сакской эпохи (так называемой эпохи ранних кочевников) изображения определенных видов животных, птиц и зверей были связаны с тематикой их мифологии и культурных представлений.

При необходимости многократного повтора одних и тех же хорошо знакомых для всех членов коллектива образов и персонажей древний художник стремится выявить и предать наиболее характерные черты каждого из них, что в конечном итоге доводит эти изображения до состояния орнаментального знака. Поэтому смысловая содержательность орнаментальных форм как знаковой системы, сохраняют информацию об окружающем мире и его явлениях, передавалась из поколения в поколение.

Роль орнамента в прикладном искусстве становится в этом отношении весьма важной. При этом традиционные сочетания древних мотивов наслаиваются и комбинируются с элементами более позднего происхождения. В этом плане развитие орнамента, имеющего в своем генезисе общие корни с наскальным искусством, протекает в знаково-символическом направлении, что, очевидно, обусловлено интуитивным пониманием древними невозможности столь ограниченными средствами передать все бесконечное многообразие действительности и их стремлением к выработке обобщенных категорий, в том числе и графических символов.

Орнаментальная композиция любой вещи, в ансамбле народного быта, всегда являясь предметом рассмотрения, несет в себе идейно-эмоциональное содержание, где элементы абстрактной формы, при орнаментальной разработке композиции во взаимосвязи с конструктивно-пластическими качествами формы, приобретают подлинно эстетическую ценность, т.е. способность создания художественного образа. Различие состояния общественного устройства и производительных сил, в частности развитая система городской культуры в государствах Передней Азии и преобладание кочевого ведения животноводческого хозяйства у степных объединений племен, обусловило и различие как в отношении уклада жизни, так и специфики в подходе и к осмыслению действительности, своеобразию понимания категории «время-пространство», отсюда и представлений, верований, религий. Очевидно, фигуративное изобразительное искусство развивается только с переходом к постоянной оседлости и образованием городов, что вызывает коренные изменения в структуре социально-экономического устройства и, соответственно, в особенностях форм мышления, в том числе и в специфике восприятия и осмысления пространства.

Таким образом, основная художественная мысль народа на протяжении веков выражается в орнаментальном творчестве, основой мотивов которого остаются графически обобщенные формы флоры, фауны и геометризованные

элементы космогонического содержания. В отдельности они статичны и строги, а в их комбинациях и определенных сочетаниях создается ритмика динамического движения, имеющего несколько графических вариантов в одной и той же орнаментальной композиции, чем достигается в известной степени его бесконечность - как характерное и весьма важное качество для восприятия при немногочисленности структурных составных композиций. Ассоциативные связи простых элементов или сложных орнаментальных мотивов усиливаются информативными функциями того или иного цвета, с которым связывались определенные понятия и явления. Обилие элементов казахского народного орнамента и их различное содержание позволяет подразделить их на три основные категории:

космогонические, символы-знаки;
социосимволические, мотивы социальной символики;
определенно-знаковые, объекты реальности, которые делятся на группы по мотивам:

- растительного мира
- мира животных, птиц и насекомых
- предметов обихода.

Несмотря на все многообразие и обилие орнаментальных форм, мотивов и элементов, образующих широкий спектр средств художественного выражения в народном прикладном искусстве, среди них можно выделить основные как наиболее характерные и выверенные практикой и традициями многих поколений, начиная с древнейших времен. Устойчивость этих немногочисленных компонентов можно рассматривать как закономерную и специфическую особенность казахского народного орнамента в том числе.

Стилизация или абстракция как методы изобразительного искусства были уже хорошо известны в древнейших государствах – Ассирии, Вавилоне, Персии, а затем и Древнем Египте, Древней Греции и Риме. Наиболее наглядно и убедительно это доказывает история *меандрового* орнамента, или же просто *меандра*, который родился в древнейшие времена у разных народов и в разных местах нашей планеты. В казахской интерпретации этот вид орнамента получил название *бітпес*, «балдақ», *спиральи*, «алабас», *вихревые розетки*, которые символизируют движение, мобильность, неумолимый ход времени, всегда готовность к перекочевкам. Подобную же идею символизирует такой мотив, как «вьющийся стебель», построенный на чередовании S-образных элементов. Иначе трактуется S-образный символ другой исследователь А. Кажгали улы. Помня о том, что подобный элемент встречался в убранстве Золотого воина из Иссыкского кургана, и справедливо относя его бытование к евразийскому звериному стилю, считается, что, этот элемент может пониматься, как хищный зверь (обобщающая структура), или как терзаемое копытное животное (лань, олень) в момент агонии - развернутыми на 180 градусов, т.е. S-образно, что характерно для изображения перехода из мира реального в мир иной.

В целом, такой вопрос как семантика того или иного орнаментального мотива, для современных исследователей является и сложным, и желанным

одновременно. Сложным потому, что большинство истинных значений (если допустить, что они существовали) утрачены уже давно, и исследователям в большинстве случаев не остается ничего, кроме как проявить свою фантазию в определении и названии того или иного орнаментального элемента. Тем не менее, орнамент имеет сложную жизнеспособную многофункциональную систему этносоциального идентификатора, неразрывно связанный с вещью и отличающийся способностью, отражать ритмы времени, зримо воплощает глубинные представления своей эпохи о природе окружающего мира, это искусство можно считать летописью казахской культуры.

Литература

1. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. – Алма – Ата: Өнер, 1986. – Т. 1.
2. Кажгали У.А. Ою и ой. - Алматы: Ласкин и К, 2004.
3. Ибраева И. Казахский орнамент. - Алма-Ата: Өнер, 1994.
4. Муканов М.С. Казахские домашние художественные ремесла. - Алма-Ата: Кайнар, 1983.
5. Кажгали У.А. Органон орнамента. - Алматы: Ласкин и К, 2003.
6. Кузенбаева С.А. История казахского искусства. - Алматы: Арда, 2008. – Т. 1.
7. Асанова Б.Е. Казахский художественный войлок как феномен кочевой культуры. - Алматы: Казакпарат, 2007.
8. Оразбаев Н.А. Народное декоративно-прикладное искусство казахов. – Л.: Аврора, 1970.
9. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. - Алма–Ата: Өнер, 1994. – Т. 3.

СУБКУЛЬТУРЫ ЯПОНИИ

*Мухаметкалиева Динара,
студентка КазНУИ*

Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент
Мухтарова Г.С.

Современная японская мода отличается буйством красок и обилием самых необычных аксессуаров, которые могли придумать только японцы, чья фантазия не знает границ. Новые уникальные стили и направления стали активно зарождаться с конца прошлого столетия, когда подростки и креативная молодёжь Японии начали организовывать многочисленные субкультуры. Со временем оригинальные японские стили стали просачиваться в культуры других стран, получив там широкое распространение.

Гангуро (ganguro – буквально «чернокожие») - это субкультура японской молодежи, появившаяся в девяностые года прошлого века. Пик популярности

этой культуры пришелся на 2000 год, но молодых людей «гангуро» нередко можно увидеть и сегодня на улицах Токио, особенно в районах Шибuya и Ikebukuro. На культуру «гангуро» оказала большое влияние популярная певица из Окинавы Амуро Намие. В середине девяностых многие девушки хотели быть похожими на эту загорелую японку.



Рисунок 1. Гангуро

Есть предположения, что внешний вид «гангуро» произошел от африканских героев аниме, у которых тоже коричневая кожа и разноцветные волосы. Модели афро - американки тоже, предположительно, оказали влияние на эту субкультуру, так же, как и возросшая популярность хип-хоп музыки.

Есть несколько вариантов происхождения слова «гангуро». Некоторые считают, что оно произошло от японского слова, обозначающее «черное лицо». Сами же гангуро считают, что слово это произошло от японского слова, значение которого – «исключительно темный».

Внешний вид: Очень сильный загар или обилие темного тонального крема. Длинные осветленные волосы. Также волосы могут быть выкрашены в разные цвета. Светлый макияж на глазах - черная или белая подводка. Накладные ресницы, иногда невероятных размеров. Яркая одежда, мини-юбки. туфли или ботинки на платформе. Высокие платформы (где-то 15 см) делают их гораздо выше обычных японцев. множество украшений. Искусственные цветы в волосах. Цветные контактные линзы.

Цель облика «гангуро» - быть похожими на калифорнийских девушек с пляжа; в этом им помогает солярий, тональный крем, осветление волос и голубые контактные линзы. В общем же, внешность «гангуро» явно противоречит древним японским представлениям о красоте; в древности японки старались сделать свое лицо как можно блее и красили губы в ярко красный цвет. Отрицание японских идеалов красоты, использование сленга, необычное чувство стиля - все это привело к тому, что молодые люди «гангуро» обычно преподносятся негативно японскими масс-медиа.

Ко Гал. Слово «gal» появилось в обиходе японцев в 1980-х годах и означает оно «девушка, которая любит брендовую одежду». «Ко» происходит от японского слова «kodomo», что значит «ребёнок».



Рисунок 2. Ко Гал



Рисунок 3. Лолита

Представители Ко Гал стараются выглядеть настолько молодо, насколько это возможно, используя при этом милые детские аксессуары. Узнать их можно по школьной форме с укороченными юбками, сильному загару, обесцвеченным волосам и бессменным высоким носкам. Некоторые, кстати, используют клей, чтобы носки держались на икрах как положено. Со временем течение Ко Гал трансформировалось в субкультуру под названием «Nime Gal», где первая часть означает «принцесса». Основным условием этого стиля является ношение вычурных ярко-розовых вещей самых дорогих марок.

Лолита - субкультура, основанная на стилистике времён викторианской эпохи, а также на костюмах эпохи рококо и отчасти на элементах готической моды. Лолита — одна из самых массовых субкультур Японии, оставивших след в моде, музыке и изобразительном искусстве. Костюм Лолита, как правило, состоит из юбки или платья длиной до колена, головного убора, блузы и высокой обуви на каблуках. Пробразы будущей Лолита можно увидеть уже в моде эпохи рококо, например, в моде тогдашней Европы. Комбинируя элементы викторианской эпохи и рококо, Лолита также заимствовала западные традиции и элементы самой японской уличной моды. Несмотря на то, что Лолита имитирует типичные европейские образы, она стала сугубо японским модным и культурным направлением.

Стиль **Фрутс** зародился не так давно и именно в Хараджуку, благодаря местному журналу моды с названием «Fruits». В общем название говорит само за себя, так как в переводе с английского «Fruit» значит «фрукт». Стиль сочетает в себе несочетаемые, часто самодельные фенечки, вещи от мировых брендов, скомбинированные с вещами из секонд хенда. Стиль придерживается лишь одного правила – «Не повторяйся!»



Рисунок 4. Фрутс

Самая популярная тенденция во фрутс - это все возможные вариации на тему панка и киберпанка: розовые косухи со стальными шипами, корсеты, маленькие гробики в виде сумочек и т.д.

Вижуал кей (англ. Visual kei) буквально означает «визуальный стиль». Он появился благодаря поклонникам музыкального жанра, который возник на базе японского рока в результате смешения его с глэм-роком, металлом и панк-роком в 1980-х годах. Вижуал кей параллельно впитал в себя элементы стилей Лолита, фрутс, а также более традиционных японских представлений о мужской красоте. Он характеризуется использованием макияжа, сложных причёсок, ярких костюмов, его последователи зачастую прибегают к андрогинной эстетике.



Рисунок 5. Вижуал кей

Во внешнем облике музыкантов групп Вижуал кей, появились черты «готических лолит». В свою очередь, вторая волна Вижуал кей, с такими представителями как Malice Mizer, обогатила субкультуру «готических лолит», повлияв на её развитие и своим внешним видом популяризовав эту моду среди поклонников Вижуал кей. Впоследствии «готическая лолита» и Вижуал

кей образовали взаимосвязанную пару подпитывающих друг друга явлений: в журналах, посвящённых «лолитам», стали привычными статьи об исполнителях и релизах Вижуал кей.

Онии-кей - это комбинация двух стилей, известных в Японии как Аме-кадзи (Американский стиль) и Ита-кадзи (Итальянский стиль), гламурный вид с рокерскими элементами. Парни стиля онии-кей - фанаты дизайнерских марок, они носят ремни, поясные сумки, часы, солнечные очки и другие аксессуары известнейших мировых брендов. Так же для этого стиля необходима особая причёска, лохматая, её еще называют волчьей шевелюрой.



Рисунок 6. Онии-кей

До стиля онии-кей был стиль онее-кей (onee-kei), или «стиль старшей сестры». История этого стиля началась в 1996 году, когда красотки, предпочитающие стиль известный как «гал», появились на улицах Сibuя. Примерно к 2000 году стиль «гал» немного «подрос», для придания более взрослого вида стали использоваться обтягивающие платья. Такой стиль стали называть онее-кей. Появившийся «стиль старшего брата» стал всего лишь мужской версией «стиля старшей сестры». Онии-кей, отличается от более грубых стилей, например, армейского или аме-кадзи, он становится все более популярным у тех молодых людей, которые понимают, что они уже выросли, и соответственно должны выглядеть повзрослее.

Янки и Босозоку. Банды мотоциклистов, известные как «Кланы Скорости» или «Босозоку», были популярны в Японии в ранние 1960-е. В 1970-е начали появляться и женские формирования поклонниц крутых мотоциклов. Популярность этих объединений сказалась на статистике японской полиции: по их данным, около 26 000 жителей страны состояло в различных байкерских бандах. Но в 1980-х годах количество мужчин в этих группировках постепенно начало снижаться. Что, кстати, не помешало девушкам сплотиться ещё сильнее. Так родилась субкультура «Янки», в которой можно увидеть отголоски стилей как Босозоку, так и Сукебан. Их главными атрибутами была сараша — белая материя, которую оборачивают вокруг груди, халат похожий на плащ и маску. Разумеется, основным «реквизитом» были скутеры или мотоциклы.



Рисунок 6. Босоцоку

Отаку – так в Японии называют человека, который увлекается чем-либо, но за пределами страны это понятие обычно употребляется по отношению к фанатам аниме и манги. В Японии для отаку, увлекающихся аниме и мангой, используется сленговый термин «акихабара-кэй», обозначающий молодых людей, всё своё время проводящих в районе Акихабара и увлекающихся миром аниме и его элементов, таких как, например, мэйд-кафе – заведения, в которых официантки одеты в анимешные костюмы горничных. Одним из центральных элементов культуры отаку является понятие мюз, означающее фетишизацию или влечение к вымышленным персонажам.



Рисунок 7. Отаку



Рисунок 8. Косплей

Косплей (от англ. costume play - костюмированная игра) -это японская субкультура, тоже основанная на подражании героям из манга, аниме и японских видеоигр. Участники косплея не только полностью копируют внешний вид своего кумира, но и называют себя его именем и повторяют его характерные движения.

Стиль **Кигуруми** ненадолго задержался в японской индустрии моды — с 2003-го по 2004-й годы. И был очень странным фэшн-феноменом. Девушки, которые проводили своё время в районах Шибуя, болтаясь без дела, нуждались в комфортной одежде, и поэтому их выбор пал на дешёвую спортивную одежду в виде животных, которую они покупали в магазинах «Всё для вечеринок». Кроме костюмов Пикачу или Винни-Пуха, представительницы Кигуруми носили милые аксессуары в виде животных: кошельки, серёжки и прочие.



Литература

[Электронные ресурсы] – Режимы доступа:

1. <http://gidvtokio.ru/wordpressGD/archives/131>
2. <http://animeblaze.ru/forum/32-335-1>
3. <http://www.publy.ru/post/60>
4. <http://www.animacity.ru/node/3462>
5. <http://anigorlovka.ucoz.ru/forum/25-102-1>
6. https://ru.wikipedia.org/wiki/Японские_молодёжные_субкультуры

СЕКЦИЯ 5 СОВРЕМЕННОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

РАЗРАБОТКА АССОРТИМЕНТА ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЫ С ФРАГМЕНТАМИ ТЕХНИКИ ВЫПОЛНЕНИЯ ТКАЧЕСТВА «ГОБЕЛЕН»

*Джанахметов Орынбасар Каирович,
к.т.н., доцент, Казахский агротехнический университет имени
С.Сейфуллина*

Слово «гобелен» возникло во Франции в XVII веке, когда там открылась королевская мануфактура братьев Гобеленов (продукцию мануфактуры стали называть гобеленами). Родоначальник этого семейства, красильщик Жилль Гоббелен, прибыв в царствование французского короля Франциска I из Реймса в Париж, основал неподалеку от этого города, на ручье Бьевр (Bievre), красильню для шерсти. Его наследники в XVI веке продолжали содержать это заведение и прибавили к нему ковровую ткацкую вроде тех, какими славилась тогда Фландрия. По представлению великого Кольбера, Людовик XIV купил красильню и ткацкую в казну, наделил их статусом, богатыми материальными средствами и новым зданием и создал, таким образом, «Королевскую гобеленовскую мануфактуру», произведения которой, вследствие своей дороговизны, шли почти исключительно на убранство королевских дворцов и на подарки, и лишь в редких случаях поступали в продажу. Несмотря на значительность расходов, требовавшихся на содержание мануфактуры и не вознаграждавшихся никаким доходом, она продолжала существовать при всех сменявшихся с тех пор правительствах Франции и существует до настоящего времени, как художественное учреждение, составляющее гордость этой страны [1].

Гобелён (фр. *gobelin*), или шпалера, — один из видов декоративно-прикладного искусства, стеной односторонний безворсовый ковёр с сюжетной или орнаментальной композицией, вытканый вручную перекрёстным переплетением нитей. Ткач пропускает уточную нить через основу, создавая одновременно и изображение, и саму ткань.

В энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона гобелен определяется как «тканый ковёр ручной работы, на котором разноцветной шерстью и отчасти шёлком воспроизведена картина и нарочно приготовленный картон более или менее известного художника. Гобелены выполнялись из шерсти, шелка, иногда в них вводились золотые или серебряные нити. И в настоящее время гобелен (шпалера) ручной работы продолжает оставаться дорогостоящим производением, где используются самые разнообразные материалы: отдаётся предпочтение нитям из синтетических и искусственных волокон [2].

Таким мы представляем себе гобелен сейчас, хотя гобелен - это древнее искусство, выражающее символическим языком самые разные идеи. Подобие гобеленов было у инков. Они были известны в Древнем Египте, где производили обивку для мебели и одежду из гобелена. В Древней Греции стены государственных зданий были увешаны гобеленами. В Европе первыми производить гобелены начали немецкие монахи. Панно из гобелена не только украшало стены каменных построек, но и позволяло сохранять тепло. Гобелен представляет собой плотную ткань жаккардового переплетения. Он изготавливается из нескольких нитей основ и утков, при этом в одном раппорте могут присутствовать самые разные переплетения. Через определенные промежутки нити основы и утка последовательно перемещаются из одного ряда в другой ряд. Все это позволяет создавать удивительные орнаменты, придает материалу индивидуальность, неповторимость, прочность.

Гобелен относится к категории тяжелых и прочных тканей. Популярность гобеленовые ткани приобрели не только благодаря своей красоте и многообразию расцветок, но и благодаря прочности и долговечности. Кроме того, современные гобеленовые ткани пропитывают специальными веществами, препятствующими их загрязнению и придающими им антистатические свойства.

Сегодня гобелен, история которого насчитывает свыше трехсот лет, традиционный и обновленный, снова становится модным и актуальным элементом оформления интерьера. Сфера применения этого уникального произведения декоративно-прикладного искусства достаточно широка: картины-панно, покрывала, наволочки подушки, скатерти, чехлы для стульев, обивки мебели и стен.



Рисунок 1. Эскизы гобеленов

История знает примеры пошива одежды из гобелена. Строго говоря, одежду из этой ткани шили везде, кроме Европы и России, где первое время ткали по западным образцам. В связи с этим целью данной работы явилось использование фрагментов, выполненных в технике ткачества «гобелен» для

разработки рациональной ассортиментной коллекции женской одежды. Поэтому для достижения поставленной цели в ходе выполнения магистерской работы выполнены следующие этапы: изучены и проанализированы производители, проштудированы статьи про гобелены, изучены способы создания гобеленовых тканей. На основании вышеизложенного возникла идея разработать принты с национальным казахским колоритом и орнаментацией для гобеленовых тканей, для того, чтобы использовать фрагменты таких принтов при создании интересных современных моделей женской современной одежды. Для разработки данных фрагментов с художественным восточным рисунком и красивой узорчатой расцветкой было выполнено большое количество эскизов, из которых выбраны наиболее интересные решения, представленные на рисунке 1.

На основании отобранных и обработанных с помощью компьютерной графики эскизов были сотканы на современном ткацком оборудовании авторские гобеленовые ткани, которые представлены на рисунке 2.



Рисунок 2. Примеры гобеленовых тканей, выполненных по эскизам автора

Конечно, современный бизнес не был бы им, если бы не освоил и эту сферу деятельности. С появлением машин, придумали ткацкий станок. Появились гобелены, произведенные машинами. Они были, естественно, гораздо дешевле в производстве. Это, собственно, привело к доступности гобеленов для людей среднего класса. Так сказать, позволило прикоснуться к привычкам и интерьерам царствующих династий. Безусловно, гобелен машинного производства отличается от ручной работы трудоемкостью, временем, затраченным на его производство, и соответственно, ценой.

Разница бросается в глаза сразу. Ручная работа - это рыхлость фактуры, некоторая неровность линий, это узелки. Там, где кончилась нить, мастер продолжает новой.

Машина выдает более ровное пространство. Но, несмотря на это, объемность придается изображению сочетанием нитей разного состава (шелк, хлопок, шерсть, люрекс). Качество гобеленов различают по толщине нити,

плотности плетения, (чем плотнее, тем качественней), диапазоном цветовой гаммы нитей.

Гобелены с парижской улицы Гобеленов - музейное искусство, которое может служить лишь эталоном. Но нельзя отказать себе в удовольствии заполучить частичку прекрасного, нажитого опытом предков.

Современное ткацкое производство оснащено жаккардовыми и ремизными станками, что позволяет производить ткани как бытового, так и технического назначения с разной поверхностной плотностью от 100 г/м² до 800 г/м². Наличие высококвалифицированных специалистов, современного компьютерного оборудования и программного обеспечения дает возможность за считанные часы разработать и внедрить в производство новые рисунки и технологии.

Современные ткани для авторских коллекций требуют не только красивого дизайна, но и должны обладать особыми потребительскими свойствами, такими как износостойкость, сопротивляемость к загрязнению, не поддерживать горение, не принимать статистическое электричество и другие негативные явления.

В результате проделанного труда в данной работе разработана рациональная ассортиментная коллекция женской одежды с использованием фрагментов, выполненных в технике ткачества «гобелен» (рисунок 3). Коллекция моделей одежды пошита из жаккардовой ткани. «Жаккард» — гладкая безворсовая ткань сложного плетения, в состав которой входят как синтетические, так и органические волокна. Своему названию жаккард обязан изобретателю ткацкого станка для узорчатых тканей Жозефу Марии Жаккару, который в 1801 году изобрел ткацкий станок сложного плетения, благодаря чему стало возможным изготавливать ткань такого сложного плетения в промышленных масштабах [3].



Рисунок 3. Авторская коллекция женской одежды с использованием фрагментов, выполненных в технике ткачества «гобелен»

Ткань для коллекции, благодаря особой технике плетения, изготовлена в основном из хлопчатобумажной и смесовой пряжи. Своеобразный рельефный рисунок, который получился в результате сложного плетения на плотной ткани, напоминает своего рода гобелен. Чем толще нити, применяемые в плетении, тем прочнее ткань. Жаккард — одна из «дорогих» тканей. Жаккардовые ткани очень прочны и долговечны, очень удобны в эксплуатации, хорошо сохраняют цвет, слабо подвержены влиянию перепадов температур, прочны и мало истираются.

Данная коллекция выполнена в стиле «прет-а-порте люкс». Модели одежды очень лаконичны, пропагандирующие достоинства казахского национального костюма в сочетании с современными тенденциями моды.

Таким образом, данная рациональная коллекция женской одежды с использованием фрагментов, выполненных в технике ткачества «гобелен», актуальна на сегодняшний день, так как выполнена с помощью простого покроя и плотной посадки. Простой фасон позволяет выигрышно подать восточный колорит, не перегрузив лук. Безусловно, на цельность и уместность данной коллекции влияет не только сама ткань, но, в первую очередь, ее этнический принт. Такие модели одежды могут вызвать у представительниц прекрасной половины человечества массовый и устойчивый интерес и будут пользоваться стабильным спросом.

Литература

1. Уталишвили Н. Эксклюзивный гобелен. - М.: Арт-Пресс, 2005.
2. Власов В. Шпалерная развеска // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. — Спб.: Азбука-классика, 2009.
3. Герней П. Вышивка петель, или Техника нетканого гобелена. - М.: Ниола-Пресс, 2008.

ЭВОЛЮЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО МАТЕРИАЛА КАЗАХОВ – ВОЙЛОКА

*Усенова Жаухар Сальтаевна, ассоциированный профессор АТУ,
Бахретдинова Гульнара Косыбековна,
старший преподаватель АТУ, член Союза художников Казахстана*

Своеобразие экономического уклада кочевого образа привело к возникновению в жизни казахов явлений в области материальной и духовной культуры, получившей значение в этнической памяти народа и родовой сущности. К числу таких явлений можно отнести традиционный материал казахов – войлок и выполненные из него изделия.

Как неременный атрибут кочевничества, войлок встречается почти у всех кочевых и полукочевых народов Великого пояса степей. Истоки искусства войлоковаления уходят в глубокую древность.

На территории Казахстана (Курган Иссык) обнаружено использование войлока в костюме «Золотого человека» датированного IV-V веками до н.э. В Ноин – Улинском кургане (Монголия) войлочные изделия V-VII веков до н.э. представлены коврами, простеганными попонами и мягкой орнаментированной обувью.

Большой вклад в изучение материальной культуры Казахстана внесли ученые, созданного в 1845 г. «Русского географического общества» (П.В. Маковецкий, Н.М. Яндринцев, А.И. Якоби, Г.Н. Потанин и др.). Несомненную ценность имеют работы А.И. Добромыслова [1], который в 1893 г. писал о причинах появления в кочевнической среде войлокования и влиянии социально-экономических факторов на закрепление войлока в качестве основного вида домашних ремесел казахов. Ряд объективных сведений о кочевом быте, строении их жилища, истории его развития и роли войлока в его формировании представлены в работах Н. Хоружина [2]. Большой вклад в изучение казахского народного искусства внес также видный ученый XIX в. Ч.Ч. Валиханов [3], работы которого донесли до нашего времени специфические черты духовного мира казаха-кочевника, воплощенные в различных магических, ритуальных действиях, взглядах и представлениях.

Неоценимый вклад в изучение искусства войлокования внесли советские ученые и, прежде всего, С.И. Руденко [4] и М.П. Грязнов, освещающие результаты развития художественной культуры кочевых племен. Собранный и опубликованный под руководством С.И. Руденко материал впервые дал возможность ознакомления с производствами искусства ранних кочевников и во многом помог оценить, помимо эстетической и практической ценности, богатство их символично-смыслового содержания.

Значительную ценность в освещении вопроса становления и бытования традиций войлокования в кочевом обществе представляют материалы экспедиций 1955-1956 гг., изданные Академией наук КазССР. В 1956 г. в трудах Института истории, археологии и этнографии впервые была опубликована специально посвященная «войлочному производству на территории Казахстана» работа Э.А. Масанова [5], содержащая ценные сведения о технологических особенностях войлокования.

Высокие художественные достоинства казахских войлоков, их своеобразие постоянно отмечались путешественниками и исследователями. Первые сведения о разноцветных войлоках с необыкновенными узорами, производящих удивительное впечатление размахом своего рисунка, его декоративной простотой, мягким светом тональности встречались в европейских, среднеазиатских и арабских источниках IX-XIV веков (Плано Карпини, Вильгельма Рубрука, Ибн Баттута, Шараф-ад-дин Али Иезди и др.). Неоднократно ими подчеркивались практические преимущества войлока, универсальность его применения в кочевых условиях.

Войлок – это один из традиционных материалов верхней одежды у древних скотоводов, это целая культура. В нем отражена история кочевых народов. Раньше из валяной шерсти делали и жилища, и одежду, так как этот

материал эффективно сохраняет тепло. «Никто не может точно сказать, когда и как появился этот материал. Существует много гипотез. По одной из них войлок появился случайно, когда шерсть в ходе ее использования свалаялась. И произошло это более 600 лет назад», - пишет в своей книге «Искусство выделки войлока» Мэри Брекетт, глава Международной ассоциации мастеров по войлоку.

Шерсть служит основным материалом для изготовления войлочных и тканых ковров. Войлочные и тканые предметы быта представляют научный интерес не только в смысле технологии производства, но и как образцы высокохудожественного декоративно прикладного искусства.

Издавна казахи производили стрижку овец 2 раза в год: весной и осенью. Шерсть весенней стрижки (жабагы жун), хорошо поддающаяся прядению, шла на нити, (которыми ткали ковры, сукно шекпен), тесьму и т.д. Жабагы жун шла также на сучение веревок, ею утепляли одеяла и внутренность верхней одежды (купі).

Шерсть осенней стрижки (кузем жун), хорошо поддающаяся уплотнению, шла, главным образом, на изготовление различных войлочных изделий.

Кроме этих основных сортов существует 2 промежуточных вида шерсти: от настрига с 4-х месячных ягнят (козы кузем), проводимого в июле, и от настрига в осеннее время с 6-ти месячного молодняка (токты кузем) [5].

Изготовлением войлочных изделий заняты были исключительно женщины. На камышитовую циновку раскладывалась шерсть, использовались палочки из тальника (сабау, размером до 1 метра), ими теребили шерсть, веревки для увязки и перекатки войлока и сито, через которое опрыскивали войлок горячей водой. Для основы войлока берется шерсть естественной окраски, белой или темной, вплоть до черного цвета. Шерсть, идущая на орнамент текемета, заранее окрашивается в нужные цвета. От этого зависит качество изделия.

Вплоть до XX в. казахи добывали краски из растительного сырья и минеральных солей. Со второй половины XIX в. в связи с бурным развитием промышленности в России в пределы Казахстана в большом количестве стали завозиться промышленные товары, в том числе и анилиновые краски. Доступные по своей дешевизне, они начали вытеснять из употребления природные краски, производство последних постепенно прекратилось. Современные анилиновые красители многокрасочны и устойчивы при крашении шерстяной пряжи [4].

«Шерсть тщательно промывают в проточной воде, затем просушивают и очищают от чужеродных примесей и лишь после этого приступают к ее окраске» [5].

Естественные цвета войлока – белый, черный, серый, бурый, пестрый. Известно много способов его орнаментации: аппликация цветными кусками кожи, ткани и того же войлока по одноцветному фону, прошивка и вышивка цветными нитями (Центральная и Средняя Азия), раскраска (Кавказ, Средняя Азия). Белый войлок использовался в ряде сакральных ситуаций: на нем

поднимали в воздух вновь избранного Великого Хана (монголы, казахи), на него сажали молодых в свадебном обряде, его расстилали на месте погребения (монголы). Валяние войлока проводилось в начале осени коллективными силами группы родственников и соседей, начало и конец его сопровождалось совместной трапезой всех участников.

«Белая шерсть идет для окраски в яркие и мягкие цвета (красный, оранжевый, голубой, зеленый и т.д.), а темная шерсть – в холодные и темные тона (коричневый, фиолетовый, черный и др.)» [5].

Для прочности красок в раствор крашения добавляли казеин, получаемый из молока. Шерсть выдерживали в кипящем растворе несколько часов. Чтобы убедиться в красителе, просушенную шерсть вновь промывали и просушивали для прочности крашения.

Производства разного типа ковров имеет одну и ту же технологию, с разницей лишь в трудоемкости при изготовлении и создании орнаментального рисунка того или иного вида. В зависимости от этого войлочные ковры делятся на два основных вида: текеметы – войлочные ковры с валяным или аппликационным орнаментом и сырмаки – изготавливаемые техникой инкрустации. Разновидностью последнего является откииз – локальный тип сырмака, бытующий только на юго-востоке Казахстана.

Художественные особенности войлочных изделий зависят от техники изготовления. Существуют различные приемы орнаментации, определяющие их художественные достоинства. В основном эти приемы сводятся к последующим видам обработки войлока: к стачиванию или мозаичной технике; аппликации по войлоку цветной тканью или цветным войлоком; вдавливанию узоров из цветной шерсти.

В настоящее время войлоковаляние переживает свое возрождение. Уникальные свойства шерсти рожают новые художественные и дизайнерские идеи. Сейчас из войлока создается практически все, не только ковры и одежда, но и обувь, аксессуары и сумки, предметы интерьера и сувениры.

Изменились и техники валяния. Возродились и совершенствовались старые технологии сухого валяния – фильцевание (англ. felting, нем. filzen). Это античное искусство, дошедшее до наших дней. Техника, которой пользовались еще древние римляне для изготовления теплой одежды и декорирования текстильных изделий, сейчас ее применяют для нанесения сложных рисунков на изделия, а также для изготовления игрушек и войлочных скульптур.

Отдельным направлением можно выделить валяние на шелке. Эти два материала очень хорошо взаимодействуют и дополняют друг друга. Удивительны и изделия, выполненные в этой технике.

Войлоковаляние сегодня обрело второе дыхание и из народного промысла перешло в статус декоративно-прикладного искусства.

Сейчас в Казахстане, России, Киргизии, Узбекистане, да и в Европе появляются все новые и новые мастера, осваивающие это древнее и многогранное ремесло.

В Казахстане работают такие мастера войлоковаления, как Сауле Бапанова, Раушан Базарбаева, Гульшат Джураева, Жупар Бейсенова и многие другие.

Сауле Бапанова является сегодня первым и единственным художником коллекции, которая объединяет в себе традиции казахских войлочных изделий и современные тенденции высокой моды. Она так же ввела новый жанр декоративно – прикладного искусства – войлочные панно.

Раушан Базарбаева изображает в своих гобеленах и войлочных панно природную лирику и метафизическое пространство, показывает в них всю широту сочетанием формы, цвета, идейного и композиционного замысла. В ее работах раскрываются новые техники и технологии валяния.

Творчество Гульшат Джураевой построено на работе с гобеленами и войлочными тканями. Основное направление, выбранное автором, - абстракционизм. Гобелены из тонко выделанного войлока демонстрируют новые возможности материала. В тоже время сохраняя свойственные народным мастерам традиционные элементы.

Жупар Бейсенова - занятие искусством и особенная страсть к работе с войлоком передались ей генетически по наследству. Все предки Жупар занимались ковроткачеством и созданием легендарных алаша и текеметов. Ей знакомы не только древние секреты технологии обработки шерсти, но и самые новейшие открытия в этой сфере. Жупар Бейсенова является автором сертифицированных ЮНЕСКО произведений искусства из войлока.

На бескрайних просторах интернета у каждого желающего есть возможность приобщиться к этому виду искусства. На различных сайтах вы можете найти мастер-классы, курсы по дистанционному обучению работы с войлоком. Интернет пестрит всевозможными вебинарами, конкурсами и фестивалями. Войлоковаление набирает все больше и больше своих почитателей.

Сейчас меняется не только сама техника валяния, но и способы обучения ремеслу. Меняются предметы, изготавливаемые из шерсти, но все же этот вид искусства будет неизменен в одном - вещи, изготовленные из войлока, останутся по-прежнему теплыми и уютными. Это не изменится никогда.

Литература

1. Добромислов А.М. Овцеводство и его значение в экономике киргизского населения Тургайской области. – Оренбург, 1893.
2. Хоружин И. История развития жилища кочевых и полукочевых тюркских и монгольских народностей. – М., 1896.
3. Валиханов Ч.Ч. Избранные произведения. – А., 1958.
4. Руденко С.И. Древнейшие в мире ковры и ткани (из оледенелых курганов Горного Алтая). - М., 1968.
5. Масанов Э.А. Казахское войлочное производство во второй половине XIX и начале XX веков: Труды и НИАЭ АН Каз ССР. – Т.6: этнография. - 1956.

6. Дудин С.М. Ковровые изделия Средней Азии: Сборник МАЭ. - Т.7.- Л., 1926.
7. [Электронные ресурсы] – Режимы доступа:
<http://shr.kz/index.php?option=com>
http://afisha.nur.kz/exhibition/personalnaya_vystavka_raushan_bazarbaevoy/
<http://www.np.kz/cultura/8864-artobzor.html>
<http://www.unikaz.asia/ru/faces/voylochnye-fantazii>

ВЫБОР ТКАНИ ДЛЯ ОДЕЖДЫ

Сырбаева Алма Абильмажиновна,

доцент КазНУИ, член Союза театральных деятелей РК, Евразийского союза дизайнеров

Сегодня благодаря активной работе легкой промышленности выбор тканей настолько велик, что иногда без помощи профессионального портного или дизайнера не обойтись. Легкие, шуршащие, шелковистые, мягкие, ворсистые, шероховатые и приятные на ощупь – все это разнообразие тканей легко найти в специализированных магазинах. Современные дизайнеры ныне используют принципы эклектики. До недавнего времени не сочетаемые друг с другом ткани сегодня удивляют вариациями и дизайнерской фантазией.

Ткань представляет собой текстильное изделие, полученное в результате переплетения двух систем нитей. Основа – это нити, идущие вдоль ткани, а те, что расположены поперек – уток. Сегодня существует множество видов переплетения нитей – от самых простых (полотно, саржа, атлас, сатин) до очень сложных комбинированных (драп, жаккард, вельвет, велюр, ткани с клетчатым или полосатым узором). Все ткани обладают определенными качественными характеристиками и оцениваются по их водонепроницаемости, воздухопроницаемости, сминаемости, гигроскопичности.

Натуральные ткани

Натуральная ткань всегда считалась более благородной и дорогостоящей, чем искусственная. Натуральные ткани отличаются мягкостью, теплотой, гигроскопичностью, однако они легко мнутся и могут давать усадку после стирки. Издавна одежду из натуральной хлопчатобумажной ткани можно было отличить по мятым складкам в местах изгибов. Натуральные ткани используются для пошива нижнего белья, спальных комплектов, платьев, блуз, рубашек.

Лен – имеет гладкую, блестящую поверхность, приятен на ощупь и не вызывает раздражения кожи, поэтому часто применяется для пошива легкой летней одежды, дающей коже возможность дышать. Льняная ткань светоустойчива и не выгорает при воздействии солнечных лучей. Среди

минусов льна можно отметить лишь то, что ткань легко мнется и почти не тянется.

Шерсть – отличается мягкостью и эластичностью, хорошо пропускает воздух, не слишком мнется. Шерстяная ткань отлично подходит для пошива теплых платьев и верхней одежды.

Шелк – ткань, получаемая из кокона тутового шелкопряда. Шелковое волокно достаточно тонкое и равномерное по толщине, при этом оно довольно прочное и эластичное. Шелк подвержен воздействию солнечных лучей и может выгорать. Шелк идеально подходит для пошива легких блуз, платьев, летних юбок.

Хлопок – наиболее востребованная ткань в легкой промышленности. Хлопок получают из различных видов растений, и он в большей части состоит из целлюлозы. Благодаря этому хлопчатобумажная ткань обладает высокой прочностью и идеально впитывает влагу. Идеально подходит для белья, футболок, рубашек, летней одежды.

Искусственные ткани

Искусственная ткань сегодня – альтернативное дизайнерское решение для пошива модной одежды. Бытует мнение, что искусственные ткани несравнимы с натуральными – они обладают в большей части недостатками, чем преимуществами. Но сегодня, когда сила дизайнерской мысли превосходит все ожидания, синтетические ткани не чем не хуже натуральных. У них есть масса своих достоинств, которые ценятся любителями практичных вещей. Синтетические ткани воздухопроницаемы и водоупорны, они практически не мнутся.

Полиамид, спандекс, полиуретан, эластан, лайкра – отличаются высокой прочностью и эластичностью, однако не пропускают воздух, плохо впитывают влагу и электризуются. Если вещь содержит более 10% этих искусственных волокон, вам будет в ней достаточно некомфортно. Эти ткани относительно недороги, они легко стираются и быстро сохнут, а иногда даже не требуют глажки. Но, несмотря на эти практичные характеристики, синтетика иногда быстро изнашивается и скатывается.

Акрил – внешне напоминает шерсть, так как эта ткань достаточно мягкая и пластичная. Но после первой стирки вещь из акрила теряет упругость, может растягиваться и мяться.

Вискоза – это синтетическое волокно получают из древесной целлюлозы химическим путем. Положительным свойством вискозы является то, что эта ткань хорошо пропускает воздух, приятная на ощупь, имеет шелковистую выработку и долго сохраняет хороший внешний вид.

Смесовые ткани

Смесовая ткань – это ткань, получаемая путем смешивания натуральных и синтетических волокон. Благодаря этому можно получить полотно, обладающее дополнительными практичными свойствами, при этом приятное на ощупь и отличающееся высокими качественными характеристиками. Например, в результате смешивания хлопка и полиэстра можно получить

прочную несминаемую ткань, которая будет приятна на ощупь и не вызовет дискомфорта. Смесовые ткани используются в основном для пошива униформы и спецодежды, которая отличается прочностью и комфортом одновременно.

Ортон, грета, тиси, сису, тередо, сатори – красивые, прочные, стойкие, смесовые ткани, которые наиболее часто используются дизайнерами и портными. Идеально подходят для пошива спецодежды высокой прочности.

Мы немного разобрались в видах тканей и их качественных характеристиках. А сейчас давайте посмотрим, какую ткань лучше выбрать для пошива определенной одежды.

Ткань для блузы

Зачастую клиентки модных ателье подходят к выбору ткани для блуз с особым трепетом. А как же иначе? Блузочные ткани – это ткани легкие, струящиеся, воздушные, они очень приятны на ощупь, а их легкая полупрозрачность добавляет женственности и интриги образу.

Выбор ткани для блузки зависит от фасона, который вы выбрали. Не всегда ткань, которая вам приглянулась, будет подходящей для выбранной модели. Но в этом вопросе стоит проконсультироваться с дизайнером – специалист посоветует вам, какая ткань будет лучше всего смотреться на вас, и какая подходит для работы с задуманным эскизом.

Наиболее популярные блузочные ткани: атлас, атлас-стрейч, атлас-крэш, гипюр, кожа-гипюр, гофре, жоржет, кружевное полотно, лайкра, органза, шелк (натуральный и искусственный), тафта.

Обратите внимание на то, что блузочные ткани требуют особого бережного ухода. Стирать их лучше вручную или выбирать деликатный режим стирки в стиральной машине. Температура воды – не больше 30°. Что касается глажки, то здесь следует быть осторожными – гладить столь тонкие ткани нужно на минимальном значении и желательно через влажный кусок хлопкового полотна.

Ткань для платья

Для пошива платья вам предлагается самый широкий ассортимент тканей – различные фактуры, переплетения, принты и отделка. Выбирать ткань для платья нужно в зависимости от его фасона и назначения. Классическое деловое платье требует более плотной ткани и сдержанных расцветок. А вот легкое летнее платье дает волю вашей фантазии.

Наиболее популярные ткани для платья: хлопок, лен, шерсть, шелк, сатин, вискоза, лавсан, трикотаж, атлас, шифон, кружевное полотно.

При пошиве платья считается абсолютно нормальным, а иногда и необходимым, сочетание разных фактур. Комбинирование тканей дает возможность создать оригинальный, необычный предмет гардероба, который будет уместен, например, на деловой встрече и на дружеских посиделках в кафе.

Для теплых платьев выбирают плотные натуральные ткани, мягкие на ощупь и приятные к телу – шерсть, хлопок, плотный трикотаж, вискозу, а для легких и струящихся – шелк, лен, сатин, шифон.

Ткань для пальто

Для пошива теплого пальто лучше выбирать мягкие влагоустойчивые ткани, желательны с добавлением шерсти ламы, альпака или мохера. Добавление шерсти сделает пальто теплее, приятнее в носке, при этом, не утяжеляя его. Пальтовая ткань может быть гладкой или буклированной, с коротким или длинным ворсом.

Что касается расцветки, то сегодня современные европейские производители предлагают ткани с различными принтами и декором, так что вашей фантазии будет где «разгуляться».

При пошиве пальто не забывайте о подкладочной ткани. Наиболее практичной и приятной на ощупь является вискозная подкладка. Оригинальным решением станет подбор подкладочной ткани под ткань для верха пальто. Включив фантазию можно подобрать оригинальный дуэт, который будет удивлять окружающих каждый раз, когда вы будете снимать пальто.

Что касается ухода за пальто, то ткань требует бережного ухода. Пальто нужно периодически чистить сухой одежной щеткой, собирать мелкие нитки и ворсинки, а минимум один раз в сезон отдавать пальто в химчистку. При таком правильном уходе пальтовая ткань дольше сохранит свой вид.

Отдельно остановимся на выборе ***ткани для костюма***.

Современный костюм становится все более комфортным: сегодня он уже не напоминает латы средневековых рыцарей. Если раньше мужской костюм весил 2,5- 3 кг, то теперь этот показатель сократился в 1,5-2 раза. Производители используют более легкие костюмные ткани, та же тенденция характерна и для клеевых, прокладочных материалов, которые помогают костюму держать форму, да и плечевые накладки стали уже не такими жесткими и массивными.

Однако, по-прежнему действуют существенные различия в весе и толщине используемого материала в зависимости от назначения костюма. Где будет носиться костюм: в прохладном северном климате или мягком - средиземноморском. Поедет ли его обладатель в душный офис из своего комфортабельного дома в теплом автомобиле, не чувствуя особого перепада температуры, или же достигнет рабочего места, совершив долгое путешествие сквозь продуваемые ветром улицы.

На что обращать внимание при выборе костюма? Первым делом, на состав ткани - эту информацию можно найти на талоне во внутреннем кармане пиджака. Иногда мужчины сетуют, что шерстяные ткани быстро мнутся, а синтетические не очень комфортны. Как быть?

Самыми хорошими для мужского костюма всегда и везде считаются чистошерстяные ткани, технология обработки которых становится все более совершенной (здесь итальянцы впереди планеты всей).

Свойства шерсти

Натуральное шерстяное волокно имеет большое преимущество перед синтетическими и искусственными волокнами. Оно заключается в том, что природное шерстяное волокно полое внутри, в отличие от химических волокон.

Именно это и позволяет тканям, изготовленным из натуральных волокон, «дышать» и отлично сохранять тепло.

Также шерстяные ткани обладают природным свойством быстро поглощать и испарять влагу. Такими уникальными свойствами шерстяная ткань обладает благодаря извитости волокон шерсти и образованию между ними воздушных пустот.

Также шерсть - малосминаемое волокно. Заломя, образовавшиеся на костюме после долгого сидения, довольно быстро исчезнут, когда костюм «отвисится».

Шерстяные ткани обладают достаточной устойчивостью к истиранию, действию света и химической чистки, упругостью, гигроскопичностью, высоким тепловым сопротивлением, повышенной износостойкостью.

В зависимости от способов изготовления шерстяной пряжи производители тканей имеют возможность выпускать как «супер» тонкие шерстяные для летних коллекций одежды – «Cool Wool» («Холодная шерсть»), так и более теплые зимние ткани. В костюмной и пиджачной группах используются шерстяные ткани с обработкой Send Wash, придающей шерсти эффект «полировки».

И еще следует учесть, что шерсть - деликатное волокно, шерстяные изделия не рекомендуется часто утюжить и тем более отпаривать. Если на талоне указано dry clean (сухая чистка), такой костюм вообще нельзя подвергать воздействию пара, иначе ткань потеряет форму.

Шерстяные ткани серии SUPER

Ярлычок с надписью Super 180s можно прочитать так: из 1 кг шерсти получено 180 км нити, из которой и соткана эта удивительная материя.

На очень качественной, изготовленной по суперсовременным технологиям 100% шерсти стоит значок Super 100's, 110's, 120's, 220's.

s - аббревиатура от слова «спесорэ». Спесорэ - как карат у бриллианта: чем он больше, тем дороже камень, и чем больше спесорэ, тем ткань дороже, лучше, красивее и современнее. Цифра показывает количество километров (!) нити, вытянутой из одного килограмма шерсти на современном оборудовании; чем выше цифра, тем тоньше пряжа, тем дороже ткань и выше качество.

Основными характеристиками пряжи для данных тканей являются диаметр и длина одного волокна. При производстве пряжи для тканей серии SUPER используется шерстяное волокно длиной не менее 7 см и диаметром от:

от 18.26 до 18.75 микрон для SUPER 100's;

от 17.76 до 18.25 микрон для SUPER 110's;

от 17.26 до 17.75 микрон для SUPER 120's;

от 16.76 до 17.25 микрон для SUPER 130's.

Основным отличием тканей SUPER от других шерстяных тканей является качество сырья для изготовления шерстяной пряжи. Для тканей серии SUPER используется шерсть только из лучших партий тонкорунных австралийских или новозеландских мериносов (порода овец).

Основным преимуществом пряжи из тонких вышеназванных волокон является отсутствие утолщений («узелков») по всей длине нити. Такие утолщения образуются при прядении коротких по длине и разных по диаметру волокон низкосортной шерсти.

Нити пряжи для тканей SUPER по тонкости сравнима с нейлоновой. Из нее получаются суперлегкие, очень частого плетения ткани. Глядя на эту тончайшую ткань, трудно поверить, что она изготовлена из натуральной шерсти.

В костюмах из тканей SUPER высокой крутки не жарко даже летом.

Ткани серии SUPER не подвержены пиллингу, т.е. в местах соединения волокон во время эксплуатации изделия под действием трения не возникают частичные разрывы и не образуются «катышки».

Кроме того, ткани серии SUPER благодаря большой длине волокон шерсти, используемых для пряжи, обладают меньшей сминаемостью за счет эластичности волокна с высокой степенью крутки (пряжа высокой крутки пружинит и обеспечивает упругость ткани, а, как следствие - несминаемость).

Ткань сохраняет эти качества после нескольких химчисток.

Из таких тканей создают свои коллекции известные кутюрье и лучшие в мире фирмы по производству мужской одежды.

150 и 180-самые универсальные: не холодно зимой и не жарко летом.

Из тканей для костюма лучшими считаются с маркировкой 110-150"s (тонкость нити). Они поддаются любому крою, отлично выдерживают влажно-тепловую обработку, не усаживаясь, и не сжимаются под горячим утюгом.

Гарантия качества

Но не все производители применяют для своих тканей маркировку SUPER. Например, Loro Piana такую маркировку не использует потому, что бренд Loro Piana сам по себе гарантия качества.

Поскольку у каждой фирмы свои стандарты отнесения ткани к категории супер, то качественные производители обязательно включают в маркировку название фирмы. На этикетке костюма должны быть указаны название ткани и ее производитель (Loro Piana, Cerryti, E. Thomas, Mario Zegna и другие).

Шерсть стоит недешево, поэтому в недорогих моделях производители часто используют регенерированную, или восстановленную, шерсть. При таком способе производства волокно теряет некоторые свойства натурального материала.

Ткани сложного состава

Помимо чистошерстяных, используются так же ткани сложного состава: шерсть/кашемир, шерсть/шелк, лён/шерсть...

Кашемир придает ткани настоящую мягкость, нежность, гладкую поверхность и благородство. Кашемир высокого качества, легкий и мягкий, одинаково хорошо спасает и от жары, и от холода, что позволяет носить один костюм и летом, и зимой.

Небольшое добавление волокон льна (примерно 8%) к шерсти - эффект получится абсолютно льняной, но с точки зрения лоска вы будете выглядеть с иголки от лацкана и до каблука.

Для повседневных костюмов лучше подойдут смешанные ткани: 55% шерсти и 45% различных добавок. Для устойчивости добавляют синтетические волокна - лавсан, полиакрил, полиэстер, иногда эластан, который позволяет ткани после растяжения (например, на локтях и коленях) восстанавливать форму.

В состав костюмных тканей часто входит вискоза - это условно-натуральное волокно, которое вырабатывается из целлюлозы и имеет хорошие гигиенические свойства.

Шерсть с лайкрой соединяет естественный комфорт природного шерстяного волокна и эластичность и упругость синтетического волокна лайкры, а как следствие - избавляет брюки от вытягивания на коленях, а весь костюм - от необходимости каждодневной утюжки.

Мужские костюмы шерсти SUPER 120'S с лайкрой пользуются огромной популярностью, так как удовлетворяют потребность мужчин в комфорте и великолепном внешнем виде изделия.

Являясь только дополнительным волокном, лайкра не изменяет свойства шерсти, а улучшает их. Это значит, что одежда сохраняет свою форму и качество, изделия имеют идеальную посадку, обеспечивают максимум комфорта и практически не мнутся.

Костюмная ткань может иметь до 5-7% эластана, но не больше: если на этикетке указано 20%, то это завышенная цифра или подделка, поскольку эластан - волокно достаточно дорогое.

Полушерстяные ткани с полиэфиром выглядят попроще, чем чистошерстяные ткани. Они дешевле, но прочнее чистошерстяных, зато уступают последним по теплоизоляционным свойствам. Кстати, полушерстяной костюм не обязательно всегда дешевле шерстяного. Часто качественная ткань из смешанных волокон дорогой шерсти и дорогого полиэфира стоит дороже, чем некачественная чистошерстяная ткань из дешевого сырья.

Последние разработки чистополиэфирных тканей внешне неотличимы от полушерстяных. Костюмы из полиэфирных тканей воздухопроницаемы, очень прочны, легки и относительно недороги. К их недостаткам можно отнести более низкие, по сравнению с шерстью, теплоизоляционные свойства, а также то, что внешне все-таки видно, что костюм недорогой.

Синтетические волокна низкого качества (на глаз их тоже не распознаешь) очень склонны к образованию пилинга или «катышков».

Летняя шерсть

Существует еще один очень интересный вид шерстяной пряжи, его иногда даже называют «летняя шерсть» (термин очень распространен в «теплых» странах). Особенность этой пряжи заключается в том, что за счет использования тончайшего шерстяного сырья с толщиной волоса не более 17,5

микрон нить получается очень тонкой и изделия из такой пряжи можно носить летом наравне с хлопковыми вещами. Такая пряжа обычно не бывает чистошерстяной. Чаще всего используется смесь 60-80% шерсти с шелком (как правило, натуральным) и (или) вискозой.

Австралийские мериносы дают самую невесомую и длинную шерсть, называемую cool wool или «прохладная шерсть». Из нее делают ткани для летних костюмов и платьев.

О подкладочных тканях

Подкладка - это последний штрих в изготовлении жакета или пальто.

Она маскирует изначальную структуру изделия и защищает основной материал от изнашивания. Подкладка также принимает на себя большую часть напряжения в процессе носки и предотвращает потерю формы в местах особенно плотного прилегания к телу. Подкладочный материал должен быть тоньше, чем ткань изделия и иметь гладкую поверхность, чтобы легко соскальзывать при соприкосновении с другими тканями.

От состава волокон и переплетения подкладочного материала зависит его устойчивость к внешним воздействиям.

В костюмах высокого качества подкладка (lining) должна быть из 100% вискозы, или лучше cupro.

Подкладка из вискозного и ацетатно-вискозного волокна из-за ее высокой гигроскопичности хорошо подходит для летней одежды. Она сделает вашу модель особенно комфортной.

Из сочетания волокон вискозы и ацетата получается шанжан - подкладка, с изменяющимся цветом. Как говорится, богато, но на любителя.

Ацетат хуже, хотя внешне очень похож на вискозу. На ацетатной подкладке могут остаться пятна от пота, она не такая выносливая, как вискоза.

Смесь вискозы и полиэфира в качестве подкладки дешевле и смотрится проще.

На недорогих костюмах используется полностью полиэфирная подкладка. Полиэстер очень прочен, но не гигроскопичен. Он прекрасно подойдет для подклада демисезонной одежды.

Шелковые ткани очень привлекательны, но не рекомендуются для изготовления подкладки, так как на них остаются пятна от пота. Хотя на дорогих костюмах именно шелк используется в качестве подкладки.

Летний пиджак из тонкой ткани может быть с частичной подкладкой на спине (только верхняя часть), либо с подкладкой только по полочкам.

Литература

1. Орленко Л.В. Гаврилова Н.И. Конфекционирование материалов для одежды. - Москва, 2005.
2. Савостицкий Н.А., Амирова Э.К. Материаловедение швейного производства. - Издание 2-е, стереотипное. – Москва: Академия, 2002. - 240 с.
3. [Электронные ресурсы] – Режимы доступа:

<http://www.kp.ru/guide/tkani-dlja-kostjumov.html>

<http://www.king.su/articles/11/>

ПОЭТИКА НАЦИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ГОБЕЛЕНАХ БАТИМЫ ЗАУРБЕКОВОЙ

*Муканов Малик Флоберович, докторант,
Сулейменов Мухаммеджан Шыдыханулы, доцент,
Досжанов Бауыржан Таттибекович, преподаватель,
КазНАИ им. Т. Жургенова*

В наши дни, знакомясь с гобеленами молодого поколения казахстанских художников, часто ловишь себя на мысли, что сталкиваешься с работами, лишенными в своем авторском решении даже попытки поиска художественного образа.

По характеру изобразительного решения подобные гобелены можно разделить на несколько основных типов. Первые из них представляют собой иллюстративные композиции, просто переведенные в технику ткачества. Другие, часто позиционируемые как оригинальные текстильные дизайн-концепты, всего лишь бессюжетные абстрактные композиции, пусть и наполненные казахскими орнаментальными мотивами и элементами. В этот список так же входит откровенная спекуляция самой технологией ручного ткачества. В данном случае авторы апеллируют сомнительным тезисом: раз работа создана в гобеленовой технике, значит она уже безусловно представляет собой художественное произведение высокого искусства. Но, все же, главная причина видится в том, что молодые художники не дают себе труда «мыслить в материале», по сути не понимают декоративно-изобразительной природы этого вида искусства.

Известный искусствовед Т. Стриженова, посвятившая свою деятельность изучению гобеленов советского периода, совершенно верно заметила: «... поверхность современного гобелена всегда более пластична, рельефна и осязаема по сравнению с классическим. Этим во многом определяются его существование в рамках декоративно-прикладного искусства и развитие по законам этого искусства. Можно сказать, что мастера гобелена (почти исключительно художники текстиля, получившие специальное образование), реализуя свои замыслы, «мыслят в материале». Для них он не нейтральный фон для изображения, а активный элемент структуры художественного языка. Фактура нити, ее свойства, толщина, цветовые сочетания, технические и эстетические качества - все это играет огромную роль в гобелене» [1].

Одним из таких «мыслящих в материале» художников, чье творчество занимает особое место в искусстве современного гобелена нашей республики, является Батима Заурбекова. Она признанный мастер с присущим только ей творческим почерком.

Первые уроки по художественному текстилю и навыки ткачества она получила у Курасбека Тыныбекова. Естественно, поначалу, молодая художница оказывается под сильным влиянием изобразительной эстетики мастера. И, тем не менее, в дальнейшем во многих своих работах она превзойдет своего Учителя.

Первые работы художницы, безусловно, выполнены в духе творческих исканий К. Тыныбекова. Достаточно назвать одну из первых работ: «Прядильщица», 1972 г., (размер 70 x 80 см.). Здесь цельная локальная фигура девушки-прядильщицы дается в сочетании с орнаментальным фоном (характерный тыныбековский прием). Кроме того, само пластическое исполнение фигуры девушки, разворот ее тела и рук, степень портретного обобщения образа, а также деталей одежды напоминают персонажей в тканых полотнах мастера.

В гобелене «Орнаментальный», 1973 г., (размер 86 x 88 см.) художница дает сочетание разновеликих по масштабу рисунков кошкар-муйиза. Здесь также сказался излюбленный прием казахского гобеленного канона, выработанного К. Тыныбековым, когда он на плоскости тканного изделия мог разместить доминирующий узор орнамента «кошкар-муйиз», размером больше остальных (гобелен «Чабан», 1970 г.). От этого же гобелена идут истоки еще нескольких работ художницы, в которых хоть и отсутствует орнамент, но композиционный строй содержит принцип орнаментального ковра. То есть, имеется обязательное наличие центра композиции, и ее хотя бы частичного рамочного обрамления в виде ритмично повторяющихся треугольников, зигзагов или волнообразных линий. Это работы: «Композиция», 1973 г., (размер 39 x 44 см.) и «Кошкар муйиз», 1974 г. (размер 46 x 49 см.)

И, тем не менее, к чести художницы, свой отличительный творческий почерк Б. Заурбекова обнаруживает с тех самых работ, которые были названы выше. Это, в первую очередь то, с какой тщательностью художница выполняет сам процесс ткачества. У нее каждый новый сотканный стежок плотно прилегает к предыдущему, а места стыковок цветовых переходов плавно перетекают друг в друга. В дальнейшем такое в высшей степени похвальное качество эстетической подачи вручную выполненного полотна станет, можно сказать, брендом художницы.

В этих технологических аспектах, безусловно, очень важных для искусства гобелена, творческая позиция художницы во многом перекликается с тем, о чем в начале 70-х годов прошлого столетия говорил основоположник грузинской школы современного гобелена Гиви Кандарели. У каждого изобразительного материала есть свой особый разговорный язык. Чрезвычайно сложно шерстяными нитями и возможностями ткачества сравняться или даже спорить картиной, написанной красками. Да и в этом ли заключается задача современного гобелена с его декоративно-образным характером изобразительного языка? Поэтому, на проблемный для тех лет вопрос: «Нужно ли теперь работать так, как раньше это делали в классическом гобелене, когда художник писал картон с сохранением всех канонов реалистической живописи

того времени, без всякой скидки на материал?» - грузинский художник всегда давал отрицательный ответ. «В связи с этим у меня есть своя собственная позиция: я считаю, что с переходом от старого к новому гобелену произошла подлинная революция, главный результат которой заключается в том, что (кроме тех различий, о которых только что говорилось) теперь в гобелене больше нет «художника - автора проекта» или «мастера-исполнителя». Есть и должен быть только один – «художник, автор и исполнитель».

Ведь именно в процессе ткачества, где продолжается творческий процесс, художник получает возможность мыслить языком ткачества, а не рисунка. Только в этом случае для художника раскроются все возможности гобелена. Только в этом случае он является его подлинным и полноправным автором» [2].

Еще одной отличительной особенностью гобеленов Батимы Заурбековой, о которой необходимо упомянуть – это доступность и для восприятия и понимания зрителем в самом лучшем смысле этого слова. Художница не ставит задачи намеренного усложнения образа, надления его «потаенным философским» смыслом. Интерпретируемые ею художественные образы и сюжеты читаются просто и доступно. А это является прямым подтверждением высокого профессионального мастерства, поскольку «ясность и подкупающая непосредственность трактовки сюжета - результат не элементарного авторского хода, а итог длительных раздумий и строгого отбора средств художественного выражения замысла» [3]. И в этом смысле, произведения Заурбековой ярко характеризуют «канувшую в лету» эпоху советского монументального гобелена. Тогда, как мы знаем, в искусстве довлел единый для всех художников принцип подачи материала – социалистический реализм.

Характерной чертой искусства советского периода являлась эмоционально-взволнованная форма художественного выражения. Зритель воспринимал содержание работ через определенный эмоциональный строй, заложенный художником, допустим, в гобелене. А такой подход в решении образной структуры гобелена невозможен без точно найденного хода, без обобщения, без скрупулезной и тщательной отделки всех звеньев работы. Усилия прилагались немалые. И это является одной из причин того, почему гобелены советского периода считались одним из самых притягательных видов декоративно-прикладного искусства.

Обращает внимание еще одна особенность гобеленов Заурбековой - их музыкальность. Уже было сказано, что в полотнах художницы имеет место умело организованному цветовому колориту и ритмично выстроенным деталям композиции. Для примера снова вернемся к тем первым работам, о которых говорилось выше: «Композиция», 1973 года и «Кошкар-муйиз», 1974 года. В них дана разработка орнаментального узора на маленьком участке полотна. В этих ранних работах художница выявила образную систему орнаментального произведения через тонкую нюансировку ритма его элементов и цветовой баланс. Поскольку это дебют художницы, то искренне удивляешься ее художественной интуиции, чувству меры и вкуса.

Тогда еще не вышла в свет столь значимая для художников книга Алибека Кажгалиулы об орнаменте, в которой автор дал чрезвычайно ценные сведения. Он пишет: «Орнамент есть связь, возникающая между его объектами, и основой для появления этой связи является РИТМ. (Выделено автором – А. К.).

Если говорить о сходных или смежных с орнаментом искусствах – то это, в первую очередь, музыка и поэзия, ибо музыка и поэзия также являются ритмическими искусствами. Как нельзя догадаться о мелодии по отдельно взятой ноте или стихотворению по вычлененному из строфы слову, так нельзя по отдельному орнаментальному элементу судить о его значении: орнамент возможен только в системе» [4].

С точки зрения сказанного, вышеназванные «ученические» работы Заурбековой представляют собой вполне законченные произведения. Они органично сплетены, профессионально выполнены, тут каждая часть целого оказалась нужной и «возможной только в системе». Все это позволяет сделать вывод о том, что художница еще на раннем этапе своего творчества взяла верный тон (цвет) и их точное ритмическое и композиционное отражение в искусстве гобелена. А также обнаружила основное качество своего творческого дарования – умение наделять национальные художественные образы поэтическим содержанием.

Следующие работы Б. Заурбековой «Весна» 1974 г., (размер 200 x 207 см.), и «Простор», 1975 г., (размер 207 x 361 см.) уже решены в монументально-декоративном ключе. В них при желании также можно рассмотреть отдаленные приемы предшественника, однако именно этими работами Батима Заурбекова заявила о себе, как художнике со своим видением мира и жизни.

Основное, на что обращает на себя внимание, это, конечно, жизнеутверждающая позиция художницы. Атмосфера приподнятости и праздничности, жизнь яркая, полнокровная, бурлящая, переливающаяся всеми красками цветового спектра – вот основное содержание названных работ. Здесь каждый участок полотна «дышит» упругой цветовой и линейной проработкой, каждый художественный элемент «громко» заявляет о себе, и, тем не менее, от картин веет покоем, она дает зримый образ сельской пасторальной жизни.

Как талантливый художник, «мыслящий в материале», Заурбекова не замыкается в рамках декоративно-прикладной природы гобелена. Смело экспериментируя, она обращается к его монументальным качествам.

В «Весне» - центральным персонажем является образ казахской девушки с домброй, данной в полный рост. Ее фигура занимает четверть плоскости гобелена, красочно и обобщенно заполненной фрагментами природы: кипящее солнце, бурлящие реки среди сопкок-холмов, деревья с пышными кронами и корневищами, напоминающими коня с всадником, фигуры верблюдов, овец и птиц. Здесь все построено на резкости контраста фона (зелено-густой травы с деревьями) со всеми остальными деталями, выдержанных в оранжево-красной гамме дополняющего цвета. Обращает на себя внимание, как художница работает с зеленым цветом: его ступенчатая растушевка от самого темного,

почти черного, до светло-салатового, придает тканому полотну особую ритмику и внутреннюю динамику.

Точно таким же духом высокой патетики веет от второй работы («Простор»), но по сравнению с предыдущей, она выполнена с более частными подробностями сельской жизни. Помимо центрального персонажа – образа невесты, в ней даны обращенные друг к другу юноша и девушка, три женских фигуры, одна из них с домброй в руке и музыкант, тут и там виднеются светлые силуэты коней и птиц, и все они, будучи участниками торжественно-ритуального действия под названием - жизнь, прочно вырастают в сочно-зеленую картину природы. И все же художественным центром композиции, ее кульминационным завершением снова выступает светоносная фигура девушки в свадебном одеянии.

Следует отметить, что в обеих работах акцент сделан на женских персонажах не случайно: светозарные образы девушек, невест, женщин, а позже девочек, станут центральной темой творчества Б. Заурбековой. Она любит своих героинь, любитесь ими, боготворит их, олицетворяет с прообразом богини Умай-Ана и делает это весьма убедительно.

Опираясь на монументально-декоративную природу гобелена, художница активно привлекает изобразительные приемы, характерные монументальному искусству. Так, например, героини ее произведений, почти всегда существующие в русле эпической сюжетной канвы (исключая портретный жанр, характеризующийся камерностью), совершенно лишены элементов бытовизма совершаемых ими действий. Так же монументальность выражается в богатстве изобразительной структуры гобеленов и экспрессивности цветовых сочетаний. Но самым важным компонентом, используемым художницей, все же является метафоричность в решении художественных образов. Обладая неограниченными возможностями в уподоблении или сближении самых различных образов, по существу, по-новому осмысливая их внутреннюю природу, метафора позволяет обнажить их потаенную суть. Чем и занято любое искусство. Сила метафоры в том, что она способствует установлению таких интуитивных связей в мозге, которые позволяют мгновенно считывать содержание любого художественного произведения.

Во многих своих работах монументального плана, художница обнаруживает еще одно качество, которое напрямую перекликается с поэзией тюркского мира – многоцветием и многоликостью образов в их обязательном рефренном разнообразии. Возьмем хотя бы широко известную формулу, которая как никакая другая, определяет характер художественного восприятия Востока – «весь мир – поток метафор и символов узор» [5].

Так, «узорное» изображение мира в тюркской поэзии (Алишер Навои) всегда было связано с многократными, просто бесчисленными вариациями одних и тех же образов и мотивов. Однако вариация никогда не становилась простым повторением и у нее всякий раз появлялись какие-то свои, особые оттенки решения традиционного образа. Как пишет исследователь поэзии

средневекового Востока Л. И. Ремпель, она «выработала жесткий свод правил, литературный ритуал, на фоне которого только и можно было создавать различные вариации ранее существовавшего. Новация была возможна только на фоне традиций и в теснейшей связи с ней» [6].

Именно так, в русле требований характерных приемов традиции и их современного осмысления трудится Заурбекова. При этом, заметим, она вырабатывает свои правила, свои, можно сказать, ритуалы живописания шерстяными нитями. Но, характерные традиции «узорности» и многократности «различных вариаций ранее существовавшего», перекликаясь напрямую и косвенно, у нее все же имеют собственную индивидуальность - ее художественные образы не спутаешь ни с кем.

Таковы различные варианты изображений сказочных птиц из серии «Птицы счастья», выполненных в разных форматах в разные годы – 2000, 2002, 2004, 2008, 2010. Будучи композиционно едиными, выполненными в одной манере, они различаются живописно-колористическим решением, а в целом выражают собой идею красоты мира, счастья и радости.

Безупречно артистично исполнены все ее гобеленные натюрморты 1978, 2001, 2005, 2006 годов. При общей схожести композиционных решений и строго ограниченного ассортимента предметов национального быта (фрукты, баурсаки, сушеный курт, пиала, кожаный сосуд, скатерть, детали орнамента на бытовых вещах) все они приковывают внимание свежестью подачи каждого элемента, их живописным звучанием и этническим своеобразием.

Также в этих тканых миниатюрах обращает на себя удивительно тонкое, природное чувство цвета. Их гармоничное сочетание с верно взятым цветовым балансом и ритмично организованными элементами композиции таковы, что кажется, что цвет в них звучит, а потому сами панно своим изобразительным решением напоминают маленькие музыкальные пьесы.

Каждый Художник – прежде всего новатор. Именно он, по новому, как никто до него, выражает свое понимание таинства, красоты и гармонии окружающего мира, свою позицию по отношению сил борьбы добра и зла, свое понимание внутренней сути природы взаимоотношений между собой и Создателем. Но новаторство невозможно без традиции. Она, подобно «нити Ариадны» не дает заблудиться творцу в лабиринте многоликого, постоянно перестраивающегося и меняющегося мира. А в итоге получается, что новаторство – это по-новому пережитые, осмысленные и воплощенные традиции. Опираясь на них в своем творчестве, и, открывая новые технологические приемы, авторы гобеленов способны создавать неординарные новаторские произведения, выражающие всемерное развитие современной культуры казахского народа. Читаем у С. Акаткева: «...духовная жизнь казахской нации получила в наследство от прошедших поколений самобытную культуру, способную не только воссоздать окружающий мир собственными художественными средствами в соответствии с собственным миропредставлением, но и обогащаться и развиваться в процессе

взаимодействия с культурами других народов, сообщая, в свою очередь, им свое высокое эстетическое качество» [7].

Словом, для искусства одинаково ценно как обогащение художественного творчества новыми темами, образами, приемами и средствами, так и стремление закрепить и передать следующим поколениям накопленный предшественниками опыт, иначе говоря, традицией. С латинского, это слово так и переводится – передача. Отметим, что этот принцип лежал в основе деятельности К. Тыныбекова, и, конечно, его ученица не могла не воспринять важнейшее кредо своего Учителя.

Ее творчество глубоко традиционно и одновременно современно. Темой своих работ художница берет самые обыденные вещи и события жизни. Будучи преображенными художнической интуицией и волей, ее гобеленные образы как бы подтверждают (который раз!) мысль об иллюзорности разрыва между прошлым и настоящим.

Действительно, по-настоящему глубоко мыслящий художник не станет противопоставлять одно другому. Как без прошлого не может быть будущего, так и контуры будущего зиждятся на прошлом. Вот поэтому присутствие в работе художницы какого-либо культового символического предмета быта, использованного согласно традиции к месту, безусловно, обогащает саму работу, дает, насколько это возможно, расширенное и объемное представление о тематическом содержании произведения, делая его одновременно и лапидарным, и многозначным. Здесь предметный образ и его глубинный смысл выступают как единое целое, немыслимые один без другого.

Завершая обзор творчества художницы, обратимся к мнению казахстанского искусствоведа У. Аязбаевой: «Творчество Батимы Заурбековой глубоко национально и вместе с тем, очень современно. Она является одной из тех казахстанских художниц декоративно-прикладного искусства, кто пытается заглянуть вглубь истории, и по-новому открыть для себя древние этносимволы» [8].

Ее творческая деятельность не только отражает целую эпоху в развитии современного казахского художественного текстиля, когда искусство гобелена, сумев преодолеть границы «прикладничества», обращается к своей монументально-декоративной природе. Но и, выявляя взаимосвязи искусства гобелена с народным творчеством, заставляет по-новому взглянуть на проблемы синтеза новаторства и традиций. По этому поводу искусствовед В. Савицкая отмечает, что даже сама постановка проблемы претерпела некоторую эволюцию: «Еще в недалеком прошлом на первый план выдвигались лишь внешние признаки канона народного творчества, закрепленные в многовековой истории национального фольклора. Ныне ведущая роль отводится внутренним закономерностям построения художественной формы, специфика которой в каждой национальной школе определяется целым рядом факторов: влиянием национальной психологии и темперамента, воздействием ритма жизни и звукового строя речи, цветовым и образным строем и т. д.» [9].

В свете такой постановки проблемы творчество Батимы Заурбековой воспринимается поистине глубоко национальным, наполненным экспрессией образного мышления, поэтическим содержанием традиционных образов, отражающих жизнелюбивый оптимизм казахского народа.

Литература

1. Стриженова Т. Современный гобелен и его проблемы // Советское декоративное искусство. – Москва: Советский художник, 1982. - № 5. - С. 81.
2. Кандарели Г.Л. // В кн.: Советское декоративное искусство 77/78, 1980. – Москва: Советский художник. - С. 12 - 13.
1. Стриженова Т. Современный гобелен и его проблемы // Советское декоративное искусство. – Москва: Советский художник, 1982. - № 5. - С. 83.
4. Кажгалиулы А. Органон орнамента. - Алматы, 2003. - С. 5-6.
5. Бертельс А. Низами // В кн.: Низами. Пять поэм. - Москва, 1968. - С. 45.
6. Ремпель Л. И. Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке // В кн.: Искусство Среднего Востока. - Москва, 1978. - С. 196.
7. Акатаев С.О Специфике культуры кочевников // В кн.: Кочевники. Эстетика. – Алматы: Ғылым, 1993. - С. 31.
8. Аязбекова У. Мир гобеленов Батимы // В кн.: Батима Заурбекова. - Алматы, 2013. - С. 21.
9. Савицкая В. И. Основные тенденции развития современного гобелена (на материале советского и зарубежного искусства 1960 – 1970 гг.) / НИИ теории и истории изобразительного искусства Академии художеств СССР, дисс. ...канд. Искусствоведения. - Москва, 1982. - С. 128.

ӘУЕ ЖАЙЫНДАҒЫ ҚЫЗМЕТКЕРЛЕРДІҢ КОСТЮМІ

Кусмолдаева Меруерт,

ҚазҰӨУ магистранты

Ғылыми жетекшісі - т.ғ.к., проф. Солтанбаева Г.Ш.

Кеңселік костюм дегенміз – кеңседе отырған басшылардың не болмаса жұмысшылардың жұмысқа киген класикалық киімін айтамыз. Осыған орай арнайы ережелері де бар. Стандартты іскерлік дресс код – бұл классикалық костюм. Ол жакет пен белдемше немесе шалбардан тұрады, желетке және галстукпен толықтырылады. Кеңсеге киетін шалбар – түзу немесе аздап тарылған, ал белдемше кең етекті және тым қысқа болмауы тиіс. Іскерлік күннің көйлек киюге де болады. Кеңсе стилі үшін блузка міндетті түрде ақ болуы қажет емес, кез келген пастель реңктегі түрлері жарай береді. Алайда бетінде ірі жарқын суреттер немесе тым әлеміштелген өрнектер болмауы тиіс. Жартылай селдір мата және төмен ашық декольте кию де құпталмайды. Кеңсе костюміне жарасатын түстер – қара, сұр, қоңыр, қою қызыл, көк, қошқыл

жасыл. Кеңсе аяқ киімі – бұл қара немесе костюм түсіне сәйкесетін классикалық қайықша.

Барлық компания қызметкерлері бірдей киім үлгісімен жүре бермейтіні жасырын емес. Әйткенмен кез келген әйел адам, кез келген ортада сәнді киімдермен өзін ыңғайлы сезініп жүруді қалайды. «Жаз мезгілінде кеңсеге қандай киімдерді киген дұрыс?» деген сұрақ көптеген қыз-келіншектің көкейінде жүрген болар. Ыстық күнде кейбір ресми киімдер ыңғайлы бола қоймайтыны рас.

Соңғы жылдары кеңсе киімдері жайлы сәнгерлердің мәселесі шешімін тауып келеді. Кеңседе қызметкер өзіне жұмыс кезінде кедергі келтірмейтін, жүріп-тұруға ыңғайлы киім кигені дұрыс. бірақ кейбір әйелдер қауымы бұлай киінумен аса келісе қоймайды. Ендеше ұсынған сәнді кеңсе киімдеріне назар аударып көріңіз. Кеңсеге киер киіміңіздің қанша сәнді болса да, алабажақ түсті болмауына қатты көңіл бөліңіз. Ала-құла түс кеңсеге сай келмейтінін де біле жүргеніңіз артықтық етпес.

Үлкен көлемді оюлары мен жан-жануарлардың суреттері бар киімдерді кешкі отырыстарға немесе көшеге қыдырысқа шыққанға сақтаңыз. Кеңседе тор немесе жолақты киімдер мен суреттері көзге қатты түспейтін киімдерді кию керек.

Ал егерде кәсіби киімдерді алып қарастырсақ, кеңселік костюміне ұқсас келеді. Оған тек костюмен шалбар ғана емес, жұмыс орнына байланысты киінуге болады, былайша айтқанда «Dress code».

Әуе жайының бағасы қаншалықты қымбатқа өскеніне қарамастан, әр кім өзінің экипаждағы жағдайын жасап отыр. Әрине, бортсерік киім ыңғайлы және функционалдық болуы тиіс: ол үнемі тар кеңістікте белгілі бір мақсаттарға жету, ауыр жүкті жылжыту, көтеру және тағыда басқа жұмыстарын жасауға ыңғайлы болу керек. Сән дизайнерлердің ең танымал және қымбат дизайнер әзірлеген, экипаждағы әр елдің киім үлгілерін көрсеніз болады.

«Air Canada Rouge» әуе жайы



Осы әуе компаниясының кәсіби киіміне күмәнің жоқ, қызметкерлерінің жамбасына назар аударады. Ол сұр шалбар , алқызыл қақпақтардың, үні Бургундия күрте немесе жүн көкірекше, әйелдер мен ерлер үшін тең толықтырады мәртебесі тұрады - бәрі тамаша және сәнді көрінеді. Кейде жолсеріктер музыкалық салон атмосферасын, бірақ әуе кемесінің кабинасына,

және канадалық дизайнерлер әзірлеген ұмытылмас аяқ моделін құру, сәйкестендіру үшін бас киім киюге болады.

Virgin America, Virgin Atlantic, Virgin Australia әуе жайы

Авиакомпания Virgin Америка үшін униформа әзірленген компаниясы Banana Republic бренд киім. Қара юбка, блузка және түсті Шарф - Ер нұсқасы қара шалбар және көкірекше, батырмалардың көмегімен, сондай-ақ әйелдер нұсқасын қамтиды. Күрделі бірыңғай қызыл түсті және блузка- дизайнер Вивьен Вествуд әуе Virgin Atlantic үшін басқа параметрмен ұсынды. Униформамен Virgin Австралия Австралия экипаждары ҰҚЖ жобасы арқылы құрылған, мұнда қызыл көйлек және жұпаргүл шарф ерекшеленеді.



Бангкок әуе жайы

Экипаж үшін оңай танылатын пішіні киім маркасын Asava фабрикасы әзірледі. Нысаны корпоративтік түстерімен (көк және ашық көк) ұсынылған, және жолақтар мен түстердің көшу толқындарын және аспан нышанын толықтырып отыр. Бейбітшілік сезімі жолаушыларды өздеріне назар аударғанда жағымды, сыртқы келбеті арқылы нәтижесінде киім-кешек нәзік көрінуді талап отырады.



Emirates әуе жайы

Нысаны әуе экипаж, британдық дизайнер Симон Jesi әзірленген күрделі, тазартылған және әуе бас кеңсесі негізделген онда облыс дәстүрлі түстер, жүзеге асырылуда. Ерлер қоңыр және қызыл қоңыр жолақтарда тазартылған Нұрға, ашық қоңыр көйлек және мәртебесі костюм киген, және әйел нысаны

мойын ақ платок тағып отырған, көрінетін қызыл және сарғылт блузка кеңітеді, юбкасы ашық қоңырда болып келеді. Осының бәрін қызыл қалпақ толықтырады.



Quantas әуе жайы

Қызыл және қызғылт екпін қатты қара нысан - осы жолмен жұмбақ нәрсе бар екенін, дизайнер Мартин Грантын айтуынша, киінген бортсерік әсемдік түсі қара, бизнес және күнделікті қолданысына қолайлы деп те атап айтып кеткен.



Porter әуе жайы

Дизайнерлер Кимберли Newport және Қызғылт Tartan әзірлеген комбинезондар экипажы Porter Airlines, классикалық сұлбасы және 60-шы жылдардың пішінін еске түсіреді. Ол дәстүрлі шарф, ретро стиліндегі қалпақ толықтырады барлық оның костюмдері қамтиды, бортсерік ресми және әйелдік көрінеді.



Тай әуе жайы

Тай Airways әуе компаниясының жолсеріктері жарқын әсемдік пен нәзіктік тұлпар қылып қалыптастырады. Ол дәстүрлі тай көйлек астында стильді ұзақ белдемшелер, тазартылған куртқалар, толықтырылған меруерт жылтыл бар мата гүлді үндері, жасалған. Сонымен қатар, олар бортсерік жерге болса жұпаргүл түрінде киіну қажет. Сондай-ақ, ерлер салонында және сыртында киюге түрлі түстерді құрайды.



Сингапур әуе жайы

Француз дизайнері Пьер Балман (Balmain) әзірленген Singapore Airlines әуе компаниясының жолсеріктері нысаны, өте әр түрлі және талғампаздық киім, барлық элементтерді безендіруге дәстүрлі үлгілері көрсетілген. Тағы бір қызықты факт бортында жағдайына байланысты түсін қалыптастырады яғни, қарапайым стюардесса – көк түспен жүре алады, және негізгі стюардессалары қызылт түспен ерекшеленеді.



Корея әуе жайы

Джанфранко Ферре, әйгілі француз сән дизайнері, әзірлеуші униформамен Корея әуе жайында ақ және көк, жұмсақ түстерге аударды және экипаж сапалы практикалық мата пайдаланды ауада көп уақыт жұмсауға және олардың етегі стильді және сәнді көрінуі үшін ыңғайлы және жағымды болуына, шалбар және күртелер киеді. Оларда шағын шарф «Ұшу» дегенді білдіреді.



Франция әуе жайы

Кристиан Лакруа әуеге әзірленген француздық экипаж униформа фактісі, аяқ киім және қолғап жылғы белбеу үшін кербез жолы бәрін ойластырылған. Кескін француздық сәнқой және дәмі байқалады. Ол мұндай киім бортсерік жақсы бірінші сынып жолаушыларына қарап атап өткен жөн.



Сонымен қатар дизайнер жолсерік өтініші бойынша біріктірілуі мүмкін элементтерінің бірқатарын әзірлейді. Жұмыс киімі толық келбетті экипажды безендіріп отырады.

Қазақстандағы әуе жай



Қазақстандағы әуе жайындағы қызметкерінің киімдерін қарап отырсақ сұр түсті костюмдерін ашық көк түсті жездемен және ала түсті шағын шарфпен сәйкес етіп киген. Ер жігіттерінің костюмдері де сұр түспен келген галстуктары қою көк түсті. Шарфқа көңіл бөлсек ала түстердің арасында сары түсті көреміз,

ол еліміздің туйында куннің тусін белгілеген. Қыздардың оң жақ жағасында оюмен ашекейленген. Бүкіл елді аралайтын, сапар жайындағы қызметкерлер осы костюмдерімен алғаш көзге түсіп отыратын болғандықтан, әр мемлекеттердің әуе жайында жұмыс істейтін қызметкері осы костюм арқылы танымал болып отыратындықтан осыдан.

Әдіебиеттер

1. «Air Canada Rouge» әуекомпанияның ресми сайты [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <http://flyrouge.com/>
2. «Virgin Atlantic» әуекомпанияның ресми сайты [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <http://www.virgin-atlantic.com/jp/en/flying-club/flying-club-partners/airlines/virgin-australia.html>
3. «Emirates Airlines» әуекомпанияның ресми сайты [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <http://www.emirates.com/ru/russian/>
4. «Porter Airlines» әуекомпанияның ресми сайты [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <https://www.flyporter.com/Flight?culture=en>
5. «Singapore Airlines» әуекомпанияның ресми сайты [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <http://www.singaporeair.com/>
6. «Air France» әуекомпанияның ресми сайты [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: http://www.airfrance.com/indexCom_en.html
7. «Air Astana» әуекомпанияның ресми сайты [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <https://airastana.com/kaz/ru-RU>

КОНСТРУКТИВИЗМ В ОДЕЖДЕ

Сейдахмет Нургуль,

студентка КазНАИ имени Т.Жургенева

Научный руководитель – доцент Сырбаева А.А.

Стиль конструктивизм - характеризуется строгостью, геометризмом, лаконичностью форм и монолитностью внешнего облика. Применительно к зарубежному искусству термин «конструктивизм» в значительной мере условен: в архитектуре он обозначает течение внутри функционализма, стремившееся подчеркнуть экспрессию современных конструкций, в живописи и скульптуре — одно из направлений авангардизма, использовавшее некоторые формальные поиски раннего конструктивизма.

Конструктивизм принято считать советским явлением, возникшим после Октябрьской революции в качестве одного из направлений нового, авангардного, пролетарского искусства, хотя, как и любое явление в искусстве, он не может быть ограничен рамками одной страны. Так, предвестником этого стиля в архитектуре явилась ещё Эйфелева башня, сочетающая в себе элементы как модерна, так и оголённого конструктивизма.

Как писал В. Маяковский в своём очерке о французской живописи: «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства — конструктивизм...»

Большинство тех, кто впоследствии примкнул к течению конструктивистов, были идеологами утилитаризма или так называемого «производственного искусства». Они призывали художников «сознательно творить полезные вещи» и мечтали о новом гармоничном человеке, пользующемся удобными вещами и живущем в благоустроенном городе.

«Производственное искусство» стало не более чем концепцией, однако сам по себе термин конструктивизм был произнесён именно теоретиками этого направления (в их выступлениях и брошюрах постоянно встречались также слова «конструкция», «конструктивный», «конструирование пространства»).

На становление конструктивизма оказали огромное влияние футуризм, супрематизм, кубизм, пуризм и другие новаторские течения 1910-х годов в изобразительном искусстве, однако социально обусловленной основой стало именно «производственное искусство» с его непосредственным обращением к современным российским реалиям 1920-х годов (эпохи первых пятилеток).

Конструктивисты видели своей задачей увеличение роли архитектуры в жизни, и способствовать этому должны были отрицание исторической преемственности, отказ от декоративных элементов классических стилей, использование функциональной схемы как основы пространственной композиции. Конструктивисты искали выразительность не в декоре, а в динамике простых конструкций, вертикалей и горизонталей строения, свободе плана здания.

А конструктивизм в живописи – это утилитаризм или производственное искусство, которое построено не на обычных фантазиях человека, а на полезных для общества идеях. На развитие этого стиля изобразительного искусства оказали и такие направления, как кубизм, супрематизм, футуризм, пуризм и другие. Конструктивизм практически исчез в 1930 годах, когда под гнётом нового политического строя все авангардные течения оказались в опале или даже «вне закона». Многие конструктивисты сменили стилистику своего искусства, а те, кто продолжали быть верными своим убеждениям, оказались никому не нужными, подвергались большой критике или даже оказывались репрессированными.

Конструктивизм — направление, которое, прежде всего, связывают с архитектурой (рисунок 1), однако, такое видение было бы однобоким и даже крайне неверным, ибо, прежде, чем стать архитектурным методом, конструктивизм существовал в дизайне, полиграфии, художественном творчестве. Конструктивизм в фотографии отмечен геометризацией композиции, съёмкой в головокружительных ракурсах при сильном сокращении объёмов. Такими экспериментами занимался, в частности, Александр Родченко.



Рисунок 1. Конструктивизм в архитектуре

В художественной культуре России 20-х годов архитекторы конструктивисты братья Веснины, М. Гинзбург опирались на возможности современной строительной технологии. Они достигали художественной выразительности композиционными средствами, сопоставлением простых, лаконичных объемов, а также эстетическими возможностями таких материалов, как металл, стекло, дерево. Художники этого направления (В. Татлин, А. Родченко, Л. Попова, Э. Лисицкий, В. Степанова, А. Экстер), включившись в движение производственного искусства, стали основоположниками советского дизайна, где внешняя форма непосредственно определялась функцией, инженерной конструкцией и технологией обработки материала. В оформлении театральных спектаклей конструктивисты заменили традиционную живописную декорацию трансформируемыми установками - «станками», изменяющими сценическое пространство.

В графических видах творчества конструктивизм характеризовался применением фотомонтажа вместо рисованной иллюстрации, предельной геометризацией, подчинением композиции прямоугольным ритмам. Стабильной была и цветовая гамма: чёрный, красный, белый, серый с добавлением синего и жёлтого. Эстетика конструктивизма во многом способствовала становлению современного художественного конструирования.

В области моды также существовали определённые конструктивистские тенденции - на волне общемирового увлечения прямыми линиями в дизайне одежды, советские модельеры тех лет создавали подчёркнуто геометризованные формы.

Особая тема — декор в костюме конструктивистов. Пытались установить новые формы одежды – и мужские и женские – как правило, на основе верхней русской рубашки. Если господствовавший на Западе стиль «ар деко» был ориентирован на украшение вещи, то функционализм в СССР декларировал отказ от декора вообще – в его традиционном понимании. Главным

направлением в советском дизайне 1920-х г. стала разработка функциональной рабочей одежды. Всю одежду конструктивисты поделили на две группы: прозодежду, т.е. одежду для работы, различающуюся в зависимости от вида работы, и спецодежду, предназначенную для работы в особых условиях. Обычный, накладной декор в прозодежде заменили декором-конструкцией: декоративную роль стали играть подчеркнутые конструктивные линии, швы, детали контрастного цвета, канты, застежки, карманы (рисунок 2). В бытовой одежде была напрочь упразднена отделка – защипы, складки, манжеты – все то, что требовало излишка ткани. Мода начала десятилетия XX века в России связана с появлением нового типа платья – платья-рубашки прямого силуэта с низкой линией талии на бедрах. Подобный силуэт скрадывал всё - женские округлости, вес, возраст. Новая мода – фасоны и декор – как и на Западе, основана на чистой геометрии.

Конструктивисты заимствовали из «беспредметной» живописи тщательный анализ пропорциональных и пространственных соотношений, ритмические построения, динамические, оптические и пространственные эффекты, сдвиги и смещения форм, сочетание плоскостных и объемных элементов, что позволило предложить новаторские решения.

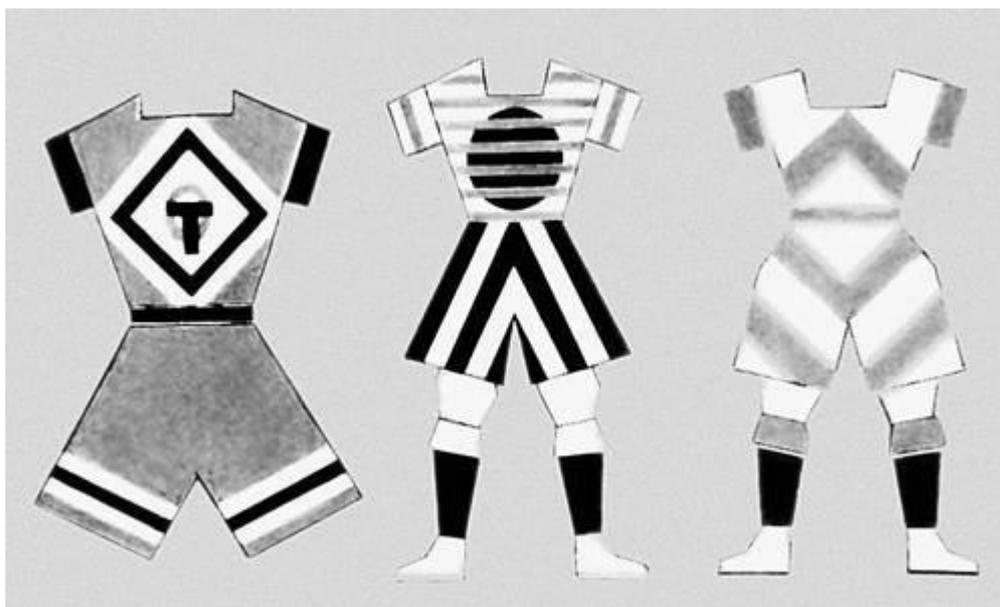


Рисунок 2. Модели и ткани Степановой

От супрематических тканей проекты конструктивистов отличало наличие четко организованной структуры (рисунок 3). При проектировании рисунков для тканей конструктивисты использовали методы программированного формообразования, используя в качестве мотивов простейшие геометрические формы.

В этом контексте наследие конструктивистов для современного дизайна одежды трудно переоценить.



Рисунок 3. Рисунки тканей конструктивистов.

И в заключении своей статьи хотела бы обратиться к начинающим и молодым дизайнерам Казахстана. Ищите, творите, не бойтесь экспериментировать и работать в других стилях. Изучайте то что вам по душе и это обязательно отразится в вашей профессиональной жизни. Казахстан будет развитым в индустрии моды, если все мы достигнем своей цели.

Литература

1. Лаврентьев А. Лаборатория конструктивизма. Опыты графического моделирования. - М.: Грантъ, 2000.
2. Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. В 2-х тт. - М., 2001.
3. Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм – концепция формообразования. – М., 2003.

СТИЛЬ УНИСЕКС

*Абдыгасенова Анар,
студентка КазНУИ*

Научный руководитель – доцент Сырбаева А.А.

Унисекс — это стиль одежды, предметов обихода и других атрибутов без выраженной принадлежности к какому-либо полу. Слово обычно произносится, когда речь идет об одежде, которую могут носить и мужчины, и женщины. Оно образовано путем слияния латинской приставки «уни», означающей «один», а также «совместный» или «универсальный» и английского корня «секс», что значит пол. Таким образом, унисекс буквально переводится на русский язык, как «один» или «универсальный пол». Если говорить в целом, то стиль унисекс подходит как мужчинам, так и женщинам, являясь при этом полностью универсальным. А появился этот термин в середине прошлого века с развитием

таких субкультур и движений, как хиппи, панки и феминизм. Это практически и стало толчком для возникновения данного направления в одежде. Интересным может показаться и тот факт, что даже в журналах моды Советского Союза за 1988 год давалось разъяснение данного стиля, ведь в конце 80-х женщины Страны Советов могли себе позволить носить не только то, что красиво и правильно, но и то, что очень удобно.

Возникновение данного стиля – это, скорее всего, некая реакция на сексуальную революцию, а также на борьбу женщин за свои права. Однако основы его были заложены гораздо раньше. Примерно в 60-70 годах прошлого столетия известные модельеры решили попробовать отразить в своих коллекциях стиль «уличной моды». У них это неплохо получилось, ведь с того времени женщины открыто решились носить мужские брюки. Свой расцвет одежда унисекс переживала примерно в 90-х годах прошлого столетия. Это совпало с тем периодом, когда всем известный Кельвин Кляйн выпустил коллекцию одежды, которая предназначалась как парням, так и девушкам. Интересным окажется и тот факт, что лицом данной коллекции стала актриса Кейт Мосс, которая длительное время являлась музой и вдохновительницей великого дизайнера.

После окончания первой мировой войны в Европе и в США стал формироваться новый женский образ, который получил название «гарсон» (в итальянской версии «максиетта»). Нет ничего удивительного в том, что маскулинизированный образ эмансипированной девушки не находил понимания и одобрения у фашистского режима. Вследствие общих культурных изменений, вызванных войной, женская одежда пошла по пути упрощения как в своем покрое, так и в используемых в ней материалах. Наряду с понижением талии, что ранее было в значительной мере присуще детской одежде, девушки стали активно использовать так называемую «итонскую стрижку», которая являла собой короткую, зализанную со всех сторон прическу. Подобная мода стала символом женщин, которые хотели вести энергичную жизнь, стремились к полной независимости от мужчин на социальном и политическом уровне, боролись за свои избирательные права. Девушка «гарсон» стала главной героиней одноименного романа Виктора Маргеритта. «Это девушка, которая, обучаясь в Сорбонне, переодевается в мужскую одежду. Она не только заимствует одежду из гардероба своего приятеля, но и значительно пополняет его для собственных нужд. Фактически эта «новая женщина» в процессе освоения мужского гардероба примеряет на себя мужскую роль в обществе. Заняв место, уготованное мужчинам, подобная девушка бросает вызов не только существующим общественным, но и политическим традициям. Она как бы выступает против мужского общества» [1].

Дальнейшее развитие стиля можно проследить в коллекциях Коко Шанель. Проекты Шанель были поистине революционными, она первая заимствовала для женской моды элементы мужского гардероба. Именно благодаря ей женщины смогли отказаться от неудобных корсетов и пышных юбок. Шанель в первую очередь ценила в одежде удобство и комфорт.

На образование определенного образа значительный вклад внесло и панковское движение. Идеология панков – это протест. Протест культурный – панки 1970-х были недовольны коммерциализацией тогдашней рок-сцены. Им не нравились аккуратно подстриженные Битлы и The Rolling Stones, рассекавшие на дорогах авто. Панки требовали больше драйва и хулиганства. Своё недовольство они выражали всем своим внешним видом – невообразимые причёски ярких цветов, рваная одежда в булавках и цепях. Социальный протест панков выражался (и выражается) в пренебрежении общепринятыми нормами морали и эстетики. Панки также протестовали против массовой культуры и массового производства. Главная ценность в жизни – свобода, и никто не имеет права её ограничивать, поэтому каждый может вести себя, как хочет и делать, что хочет. Панки так и делали, ни в чем себя не ограничивая.

Первоначальниками данного стиля стоит отметить таких дизайнеров как Пьер Карден, Кэлвин Кляйн, Ив Сен Лоран, Руди Гернрайх, Рик Оуэнс и т.д. Стоит заметить, что данный стиль в свое время получил широкое распространение на территории нашей родины и плотно тут обосновался. Всевозможные джинсы, свитера, пуловеры, кроссовки и оксфорды – эти вещи без проблем могут носить как женщины, так и мужчины. Этому способствует не только фасон и цветовая гамма данных видов одежды, но еще и более раскрепощенное сознание людей, позволяющее даме одеться в камуфляж, а парню нарядиться в розовую рубашку. И при этом не только чувствовать себя комфортно, но и стильно выглядеть. Сегодня актуальной является бесформенная одежда, невыразительные цвета, которые в равной степени подходят обоим полам. Огромный вклад в развитие и распространение данного стиля в нашей стране сделал и секонд-хенд. Немаловажным является и тот факт, что, к примеру, компания Жана-Поля Готье сегодня предпочитает исключительно стиль унисекс в одежде, продавая универсальные вещи для обоих полов

Услышав термин «унисекс», многие люди думают, что это некая бесформенная мешковатая одежда. Однако это совершенно неправильное мнение. Такие вещи являются не только удобными и практичными, но и стильными, а порой даже элегантными. Одежда данного стиля подходит не только для прогулок по улицам города, она также уместна и в офисе, и на различного рода торжественных мероприятиях.

Чем так привлекает многих людей одежда унисекс? В первую очередь практичностью и комфортом. Что касается женщин, они таким образом могут также продемонстрировать равенство в правах с мужчинами. Однако есть некие общие особенности данного стиля, о которых обязательно нужно упомянуть.

Универсальность. Гардероб стиля унисекс подходит равно как мужчине, так и женщине. Это могут быть джинсы, рубашки, водолазки, футболки, объемные вязаные свитера, джинсовые комбинезоны.

Комфорт. Такая одежда не должна мешать человеку, она настолько удобна, что о ней вовсе можно забыть.

Естественность. Данный стиль предполагает минимальное количество косметики на лице девушки. Ее нужно ровно столько, чтобы выглядеть ухоженной. Так, дамы могут без проблем быть собой, при этом оставаясь естественно красивыми. Также это подойдет людям, которые не любят выделяться из толпы.

Одинаковость. Что значит унисекс? Это равенство во всем. Мужчина, так и женщина могут побывать в «шкуре друг друга», лучше прочувствовать своего партнера, примеряя некие детали его одежды. И это касается не только одежды, но и аксессуаров, и парфюмерии. И все-таки главным отличием этого стиля является то, что он призван сделать жизнь каждого отдельного человека максимально удобной.

Стиль унисекс - это не только равноценная одежда для обоих полов, но и ароматы. Все время парфюм был преимущественно женским, и приятные ароматы всегда ассоциировались исключительно с прекрасным полом. XX век принес изменения в парфюмерию. В середине века возвращение к мирной жизни вызвал спрос на мужские ароматы, а предложить производителям просто было нечего. И начинается экстренный выпуск одеколонов для парней. А 1948 год ознаменовался новым витком в парфюмерной отрасли: продукция начинает разделяться четко на мужскую и женскую. Запахи унисекс начинают появляться в то же время, что и данный стиль в одежде: в период сексуальной революции. Женщины начинают бунтовать, перенимать мужские привычки и моду. В это время такие известные бренды, как Диор и Шанель выпускают унисекс-ароматы, в равной степени подходящие и девушкам, и парням. Наиболее широкое распространение такая парфюмерия получила в конце 90-х годов, когда ею увлеклась активная молодежь. Но и сегодня данная тенденция сохранилась: существует масса ароматов, которые могут носить и мужчины, и женщины. Выпускают их самые известные марки, такие как Джорджио Армани, Кельвин Кляйн и др.

Стоит немного разобраться и в аксессуарах, ведь они тоже выпускаются в стиле унисекс. Во все времена часы для мужчин выглядели весьма массивно и даже грубо, для женщин же – утонченно и максимально мило. Однако часы в стиле унисекс – это грамотное сочетание красоты и функциональности. Заметим, что они могут подойти практически для любого события, т. к. в меру скромны и вместе с тем интересны. Их отличает сдержанность, что понравится парням и девушкам в равной степени. Сегодня это один из самых модных трендов, часы переживают свое второе рождение благодаря данному стилю. Важным окажется тот факт, что все уважающие себя модные дома имеют в наличии линию часов унисекс.

Важным элементом как мужского, так и женского образа является, конечно же, сумка. Стиль унисекс и в этом случае предполагает изумительные аксессуары для обеих сторон. Сегодня как мужчины, так и женщины могут носить маленькие сумочки через плечо и большие «торбы» для удобства. Различные портфели для документации вообще давно потеряли половое различие. Стоит отметить и то, что даже цвета уже не имеют особого значения.

Мужчины без проблем носят коричневые, черные и яркие сумки, совершенно не задумываясь о том, разумно это или нет, правильно или неправильно, приемлемо или неприемлемо.

Вполне понятно, что стиль унисекс имеет как своих сторонников, так и противников. Противники настаивают на том, что девушка должна быть женственной, излучать красоту и сексуальность. Данный же стиль это полностью исключает. Также унисекс противен тем, кто считает нормой патриархальные отношения, полагая, что такое направление может разрушить традиции общения мужчин и женщин, которые складывались веками. Вторая группа – сторонники – самым главным нюансом считают удобство, которое данный стиль дарит представителям обоих полов. К тому же, они утверждают, что именно благодаря такой одежде можно разглядеть истинную сущность человека, не обращая внимания на его внешнюю оболочку. Существует также третья группа людей, которые приемлют данный стиль с некими оговорками, полагая, что в него женщина может приносить элементы сексуальности.

Литература

1. Васильченко А.В. Мода и Фашизм. - М.: Вече, 2009. - 312 с.
2. Официальный сайт журнала Vogue [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.vogue.ru/>

ТАШКЕНТ АҒАШ ОЮ МЕКТЕБИ

Нишанбаев Әлібек,

ҚазҰӨУ студенті

Ғылыми жетекшісі - доцент Мұхтарова Ғ.С.

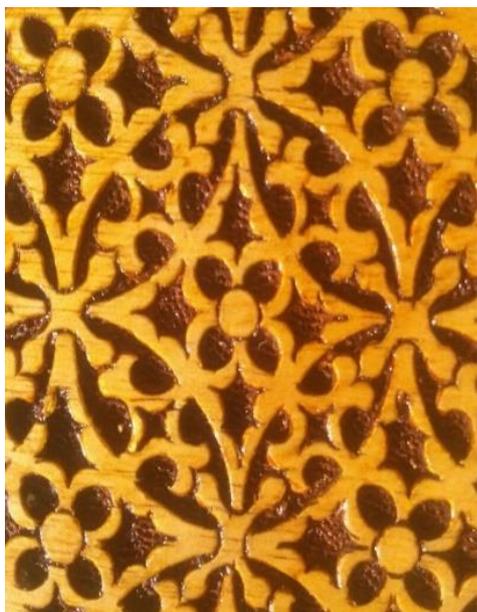
Өзбекістанда XIX ғасыр соңы - XX ғасырдың бірінші жартысындағы Ташкенттың атақты ағаш оюшы шебері - Сулейман Ходжаев.

Ол 1866 жылы Ташкент қаласындағы қолөнершілер тұратын Сузук ата махалласында туылған. Оның әкесі ағаш шебері болған, ол жас кезінен әкесіне көмектесіп жүреді. 25 жасында сол уақыттағы ағаш оюшы шебер Ташполат Айюбхановқа шәкірт болып, одан ағаш оюдың құпияларын үйренеді.

Ұстазы «паргори» бағытында ою - өрнектер оятын, Сулейманда осы бағатта ағашты ою әдіс түрін үйренеді.

«Паргори» - бұл тең қана циркульмен сызылатын, 1 - 2 мм. тереңдікте ойылатын ою өрнектің түрі. Устазы қайтыс болғаннан кейін ұстазының барлық аспап құралдары және оның өнері шәкірті Сулейманға мұра болып қалды. Сулейман ағаштан ойылған көп бұйымдарды жасаған. Оның екі шығармасы курсы атты үш немесе сегізбұрышты әсемдеп ою өрнектермен безендірілгін орындық және қус торы 1913 жылы Санкт Петербургте өткен Бүкілресейлік ауыл шаруашылық қолөнер көрмесінде қатысып қола медалмен, және I-дәрежелі дипломмен марапатталады. 1937 жылы Парижде өткен Бүкіләлемдік

техника және өнер көрмесіне қатысқан шебердің шығармалары жоғары бағаланады. Сулейман Ходжаевтың бұл еңбектерін өзбек ағаш ою өнерін әлемге танытудың алғашқы қадамдары болған деп айтуға болады.



1 сурет. Паргори стиліндегі ою



2 сурет. Ағаш ою шебері Сулейман Ходжаевтың суреті

Ұста «паргори» бағытында көптеген өрнекті оюлары бар эскиздері және ағашта жасалған шығармалары қазір Ташкент қаласындағы Ұлттық сән қолданбалы өнер мұражайында сақталған.





3 сурет. Ташкент ағаш өнері мектебінде жасалған заттар

Ұста «лаух», яғни ағаштан жасалатын кітапты қойып оқуға арналған затты жоғары дәрежеде орындаған. Лаухты жасауда ешқандай ағашты құрастырмай, бір бүтін тұтас ағаштан кесіп аралап жасау кажет. Сонымен қатар ешқандай желім және шеге қолданылмайды. Ұста лаух жасаудын хас шебері болған, ол әр түрлі және күрделі лаухтар істеп дамытқан.



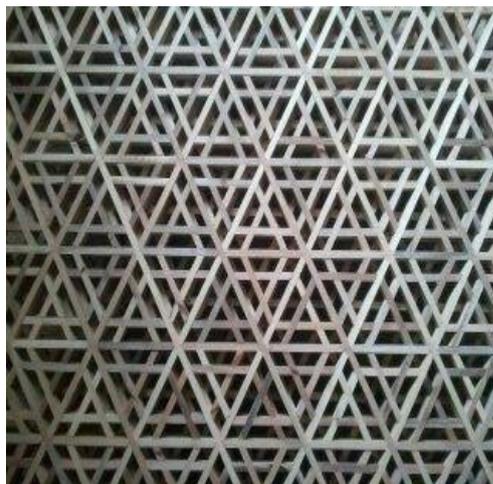
4 сурет. Лаух - кітапқа арналған кітапты қойып оқуға арналған зат

Сулейман Ходжаев 1947-жылы 81 жасында қайтыс болған. Онын Ташкент ағаш ою өнеріне қосқан үлесі мол. Ұстанын өнерін жалғастырған танымал шәкірттері Мақсуд Қасымов және Мухаммадвали Асқаров ағаш ою өнерін арығарай дамытты.

Мақсуд Қасымов Ташкенттың танымал ағаш оюшы шеберлерінің бірі болған. Ол 1905 жылы кедей қолөнерші отбасында дүниеге келген. Он жасында мектепке барып, бес жыл білім алады. Ағаш шебері болған нағашысынан ұсталық өнерін уйренеді. 16 жасынан жеке шебер болып жұмыс істей бастайды. Мақсуд сол уақыттағы Өзбек ССР тарих мұражайында ағаш шебері болып жұмыс атқарып жүрген кезде ганч оюшы, ағаш оюшы және металл өңдейтын шеберлермен, сәулетшілермен танысады. Бұл танысу онын өміріндегі

шығармашылық жолын анықтап берді. Оның шеберлігін бағалаған музей әкімшілігі 1935 жылы Ташкентте ашылған қолөнер оқыту өндірістік комбинатына тағылымдама оқуға жібереді. Көркем өнерге қатты қызыққан Мақсуд екі жылда ағаш, металл, тоқыма, ганчга гул өрнек салуды үйреніп алады.

Ол көп ізденеді, музейлердегі тағыда басқа жерлердегі бұрынғы заман өнер уындыларын іздеп, олардың көшірмесін жасап үйренеді. Ұмытылып бара жатқан көне кол өнер туындыларын жасау және олардын орындау техникасын үйреніп жанғыртады. Әсіресе ағаштан панджара өрнекті тор істеуді. «Панджара» істеу өте қиын процесс болатын, ол уақытта қазіргі замандағыдай станоктар болмаған, барлығы қолмен жасалған.



5 сурет. Эгри вос-вос панджара Алтыбұрышты панджара

Мақсуд Қасымов сабырмен көп еңбектенеді. Ташкенттегі сәулет құрылыстарға күрделі панджаралар істіп қатысады. Панджаралар мазмұны және ормасына байланысты «чор чашма», «сувора тоқи», «эгри вос-вос», «узма» және тағыда басқа аттармен аталады. Ұстазы Сулейман Ходжаевтан ағаш оюдың қыр сырларын және өрнектің паргори түрін үйренген Мақсуд оған қоса өсімдік тектес өрнектердыде дамытуға үлкен үлесін қосты.

Шебердің жасаған жұмыстары қобдишалар, сандықтар, ширмалар және тағыда басқа жұмыстары қазір музейлерде сақтаулы. Шебер өз шығармашылығында үлкен табыстарға жетті. Мақсуд Қасымов тек қана ағаш оюмен емес, сонымен қатар роспись, ганч, металл өндеу, тас қашаумен айналысты.

1937 жылы Мәскеудегі Бүкілодақ ауыл шаруашылығы көрмесінде Орта Азия павильонын безендіруге қатысты. Қырғыз ССР павильонына ағаш оюшы шеберлер бригадасына басшылық етті. Тажік ССР мен Өзбек ССР павильондарына нәзік ганч оюын орындады.

Мақсуд Қасымов қырғыз ою өрнектеріменде айналысып, өз шығармаларына қырғыз нақыштарын енгізеді. Ол 1942 жылы Фрунзе қазіргі Бішкек қаласына шақырылып, ондағы өндірістік оқыту комбинатында екі жыл сабақ беріп, ағаш ою қыр сырларын үйретеді. Екі жылдың ішінде 15 шәкірт шығарады. Ұста өз шығармашылығы барысында Ташкенттегі және Мәскеудегі

бір қатар ғимарат құрылыстарында ағаштан жасалып оюланған есіктер, терезелер тағы басқа безендіру детальдарымен көркемдеуге белсене қатысады. Ұста өмірінің соңғы жылдарында Ташкенттегі П.П. Беньков атындағы Көркем-сурет училищесінде муғалім болып қызмет атқарады, оқушыларға ағаш оюдың қыр сырын және құпияларын уйретті. Көптеген шәкірттер шығарады.



6 сурет. Ағаш ою шебері Мақсуд Қасымовтың суреті

Оның шәкірттерінен бірі бүгінгі күнге 83 жасын қарсы алып отырған Өзбекстан Республикасының халық шебері, Ташкент ағаш оюшы шеберлерінің ең атақты ұстазы Артық Файзуллаев.

Өзбек сәндік қолданбалы өнерін дамытып келе жатқан ұста 1933 жылы Ташкент қаласында туылған. Ол жас кезінің өленге, музыкаға және қол өнерге қызығатын еді. 1952 жылы П.П. Беньков атындағы Көркем-сурет училищесіне сәндік қолданбалы өнер боліміне оқуға түседі. 1969 жылы Низами атындағы Ташкент мемлекеттік педагогика институтын бітіреді.

Артық Файзуллаевтың жеке шығармашылығы табысты және ұзақ кезеңдеге бөлінінеді. Ол сүйек оюменен де айналысқан. 70 жылдары Украинада екі жыл арнайы оқып сүйек ою өнерін үйренеп келеп, Ташкент қаласында «Кәде сый» атты сүйектен жасалған сәнді бұйымдарды шығаратын шеберханасын ашды. А.Файзуллаевтың сүйектен жасаған атақты жұмыстары «Чупон» және «Күнбағыс» мүсіншелері, «Биші» пеналы және тағы да басқа.

Ташкент мектебінің ою өрнектерін дамытып қалыптастыруда Артық Файзуллаевтың және оның шәкірттерін ролі өте маңызды. Артық Файзуллаев Өзбекістандағы және шетелдердегі көптген ғимараттардың ағаштан жасалған құрылыстарын жасауға қатысқан, мысалы есік, терезелерді, колонна - бағаналарды ою орнектермен безендірген. А.Файзуллаев көптеген Республикалық және халықаралық байқаулар, фестивальдерге қатысушы.



7 сурет. Оюмен өрнектелген сәндік табақтар

Ташкент ағаш ою мектебі Батыс Еуропаның және Оңтүстік Шығыс Азия елдерінің көлемді оюларын, өзінің жазықты бедерлі сипатымен және өсімдік тектіс орнектердің ерекше қалыптасқан мотивтерімен айшықталады. Олардың атаулары «ислими» - өсімдік тектіс және «багдади», «занджири», «паргори» - геометриялық ою өрнектер. Ташкент ағаш ою мектебі 20 ғасырдың 40-50 жылдары қалыптасқан соң, ою өрнектерде мақта түріндегі мотив жие кездеседі, өйкені ол Өзбекістанның негізгі шығаратын «ақ алтын» болып есептелетін өнімі болып табылады. Орындалу техника жағынан күрделі бейнелер бір немесе үш қабатты бедерлеп ойылады, және оюдың тереңдегі 1, 5 мм. ден 15 -20 мм. құрайды. Шебер ою өрнектердің нәзіктігінкөрсету үшін ұсақ детальдарға мән беріп ұқыпты асықпай кезендермен жұмысты орындайды.

Әдебиеттер

1. С.Булатов. Өзбек халық амалий - безак саньати. – Ташкент: Мехнат, 1991.
2. Аведова Н.А. Ташкент ағаш ою өрнегі. - Ташкент, 1961.
3. Мой Ташкент [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.mytashkent.uz

НУНОВОЙЛОК

*Хайролла Рауан,
студентка 1 курса*

Научный руководитель – к.филос.н., доцент Мухтарова Г.С.

Войлок – плотный нетканый текстильный материал из валяной шерсти. Изготавливается обычно в виде полотнищ, которые имеют различную толщину в зависимости от назначения. Единственный природный материал, из которого

может быть изготовлен войлок, - это шерсть, причём лучше всего овечья шерсть [1]. Появился этот уникальный материал в 5-6 веке до н.э., когда одомашнили овец. Шерсть дикой овцы не имеет кутикулы и строение ее таково, что волокна не сцепляются с такой же прочностью между собой, как домашней.

Войлок применяется очень широко: в автомобилестроении, в мебельном производстве, в строительстве. Из него шьют обувь, верхнюю одежду и головные уборы, ковры, предметы декора и игрушки, а также сумки и даже бижутерию. Для каждой отрасли тип материала разный. Войлок – полностью экологически чистый материал, не содержит токсичных веществ в своем составе. Более того, войлок способен впитывать и нейтрализовывать частично пары формальдегида, что делает его незаменимым в качестве изоляционного материала в жилом строительстве. Овечья шерсть обладает замечательными теплоизоляционными свойствами, а войлок, состоящий из большого количества крепко сцепленных шерстяных волокон, является уникальным утеплителем. Он замечательно поглощает влагу и выводит ее, поэтому дом, в котором войлок использован в качестве утеплителя, никогда не будет сырым и с повышенной влажностью. Войлочные валенки – самая теплая зимняя обувь. Ноги в них никогда не замерзнут и не намокнут от снега. При всех своих замечательных технических характеристиках материал еще и необычайно легкий, обладает стойкостью к стиранию, он достаточно длительное время не теряет своих свойств [2].

Валяние - это технологическая последовательность получения войлока, при котором образуется материал за счет сцепления и переплетения волокон. Шерстяные волокна имеют чешуйчатый слой, и это позволяет волокнам сцепляться между собой под действием пара или горячей воды, растворов кислот или щелочи, сокращаться, тем самым создавая более прочные связи между волокнами. Также процесс валяния шерсти называется войлоковалением.

В процессе войлоковаления изготавливаемое изделие уменьшается в размерах (усаживается), соответственно растет прочность изделия и его плотность. Усадка войлока варьируется от 30 до 80 процентов, плотность имеет максимальное значение на уровне 0,55 г/см³. При увеличении плотности наступает перенапряжение волокон и изделие разрушается.

Этапы войлоковаления:

1. Разрыхление шерсти;
2. Смешивание и замасливание смеси;
3. Изготовление основ;
4. Уплотнение и пропитывание основ;
5. Отделка [3].

Войлоковаление — яркое, самобытное явление мировой культуры, одновременно обладающее устоявшимися традициями и значительным потенциалом развития новых технологий. Одним из современных способов войлоковаления является изготовление нуновойлока.

Нунофелтинг или нуновойлок – это новое направление в войлоковальнии, представляет собой приваливание ткани к шерсти. Название техники «нуновойлок» или «нановойлок» происходит от японского слова «нуно» — ткань. Авторами этого метода считают австралийского дизайнера Полли Стирлинг и японского дизайнера Сачико Котако, которые впервые представили изделия в технике нуновальния в 1994 году. Сегодня это один из активно развивающихся трендов. Для работы в этой технике используют преимущественно ткани из натурального шелка — шифон, туаль, крепдешин, деворе и другие. Эти ткани, благодаря своей структуре и малому весу, не утяжеляют полотно, создавая при этом неповторимые декоративные эффекты. Более грубая фактура полотна получается при использовании туалы и органзы. При приваливании деворе — шифона с атласным или бархатным рисунком, создаётся впечатление аппликации.



Рисунок 1. Ткани с использованием нуновойлока.

В зависимости от вида используемых материалов и техники их соединения с войлоком выделяют следующие виды нуновойлока:

Шибори — в переводе с японского означает «узел». При использовании этой техники ткань предварительно скручивается и завязывается нитками в объёмные узелки, создающие на поверхности полотна объёмные шарики.

Ламинирование — размещение декоративных элементов из плоских синтетических тканей, флиса, трикотажа, шнуров, лент и т. д. между основными слоями: шерстью и тканью. Синтетические ткани из-за своей структуры не способны приваливаться к шерсти, поэтому создают пустоту, которая в процессе носки изделия выглядит как свободно формирующаяся выпуклость. Объёмные элементы, такие как шнуры и ленты, располагаясь между слоями, создают сложные фактурные поверхности, в некоторых случаях выступая как каркас, создающий и поддерживающий форму изделия.

Существуют два способа изготовления нуновойлока. Первый заключается в выкраивании деталей из заранее заготовленного полотна. В этом случае фактурные элементы располагаются случайно, иногда это даёт дополнительный эффект, однако, в некоторых случаях наиболее интересные места полотна оказываются расположенными вне зоны видимости. При этом

возможен большой процент выпадов, что приводит к удорожанию изделия. Наиболее экономичным является второй способ, когда для каждой детали заготавливается отдельный кусок нужного размера и конфигурации. При этом декоративные элементы заранее располагаются в соответствии с авторской идеей [4].



Рисунок 2. Шарф с нуновойлоком.

Технологическим процессом изготовления нановойлока является валяние, во время которого волокна сцепляются и переплетаются, образуя единый материал. В представленном примере на рисунке 2 используется шелк эксельсиор. Рисунок, цвет и размер шарфа могут быть совершенно любыми. Нужно иметь в виду: изделие может дать усадку от 10 до 50% в зависимости от ткани. Для техники «нуновойлок» лучше использовать тонкую шерсть или меринос. Изделие получится более тонким, приятным к телу, лучше свалится и будет более носким.

Образец: на начальной стадии изготовления шерсть частично выкладывается на шелк. Кусочек образца шелка имеет не подшитый край, в том случае его можно заложить белой шерстью. Если ткань подшита, кант можно не выкладывать. Допустимо также оставлять рваный край, но в этом случае надо обратить внимание на то, чтобы ткань не сыпалась с краев.

Ткань кладется на пленку для валяния. Нужно иметь в виду, что по краям шарфа будут шерстяные кончики длиной около 20 см, то есть пленка должна быть не менее 2 м длиной.

Берется лента белой шерсти, от нее отрываются тонкие прядки и выкладываются на пленку так, чтобы они выступали за край шарфа примерно на 5–7 мм.

Прядки накладываются в линию, плавно, одну прядку на другую.

Боковой край канта выкладывается вдоль шарфа.

Когда нижний кант выложен, ткань отгибается обратно и кладется на шерсть. Смоченная мыльным раствором, ткань прикладывается к шерсти так, чтобы ткань и шерсть промокли насквозь.

Таким же образом выкладывается верхний кант по периметру ткани.

Далее подгибается кант. Выступающий край шерсти загибается на внешнюю сторону шарфа. Нужно постараться сделать так, чтобы шелк не загибался вместе с шерстью. Боковой кант не загибается.

Прижимать ткань нужно аккуратно, чтобы шерсть не прилипла к ладоням. Далее идет подготовка шерстяных зерен:

1. Отрывается тонкая прядь коричневой шерсти и выкладывается на ткань в форме овала кофейного зерна (закругляя края). Деталь не должна быть очень тонкой, с просветами. По желанию можно добавить другой оттенок коричневого, чтобы придать зерну объем.

2. Таким образом делается несколько зерен. Раскладываются зерна по всей поверхности ткани так, чтобы они лежали равномерно и гармонично.

3. Смачивая зерно мыльным раствором, нужно сделать ровные края, загибая их наружу.

4. Черной шерстью выкладывается тонкая линия — серединку зерна. Такая же процедура повторяется со всеми зернами.

Оформление пространства вокруг зерен:

1. Очень тонкими прядями раскладывается шерсть белого и бежевого цвета вокруг зерен в разных направлениях, заполняя все пространство. Важно, чтобы шерсть была очень тонкой, почти незаметной. Смачивается мыльным раствором.

Выкладка шерстяных концов:

1. Раскладываются пряди белой шерсти в один слой. Сверху раскладывается еще один слой бежевой шерсти.

2. Самые кончики будут коричневого цвета. Тонкий конец бежевой шерсти слегка заходит на тонкий конец белой шерсти. Смачивая шерсть нужно сформировать кончики в острые хвостики.

Сваливание шерсти с шелком:

1. Шарф накрывается сеткой и растирается руками в разных направлениях. Периодически, поднимая сетку, нужно проверять, чтобы она не привалилась к шерсти.

2. Если есть виброшлифовальная машинка, то она используется без сетки, валяя вдоль и поперек шарфа. Двигать машинку на начальном этапе нельзя, иначе рисунок съедет!

3. Шерсть должна сцепиться с тканью и не отходить. Перевернув шарф на изнанку нужно сильно растереть руками, чтобы шерсть проступила и появились морщинки на шелке.

4. Нужно убедиться, что шерсть сцепилась с тканью и концы свалялись: нет разрозненных волокон, шарф выглядит монолитным. Этот этап очень важен! Нужно тереть хорошо, сильными надавливаниями. На этом этапе тоже можно воспользоваться машинкой. Но после машинки обязательно тереть руками.

5. Далее шарф смачивается поочередно то в холодной, то в горячей воде. Шерсть немного усядет и еще больше сваляется. Нужно немного покидать

шарф (30–50 раз) об стол или об ванну. Шарф промывается от мыла в теплой воде и растягивается.

6. Срезаются ненужная шерсть с концов. Затем утюгом на деликатном режиме отпаривается, хорошо проглаживается с лицевой стороны.

Ухаживать за изделием нужно деликатно, стирать только вручную, в теплой воде. Шарфы в технике «нуновойлок» необыкновенны! Они прекрасно смотрятся, а кроме того, натуральный шелк и тонкая шерсть очень приятны к телу [5].

В изготовлении нуновойлока можно использовать дополнительные техники, например, складчатые фактуры на поверхности полотна создаются путём приваливания заранее заготовленных полос ткани, собранных с помощью ниток в складки. Глубина, ритм и места расположение складок позволяют создавать неповторимые фактуры, основанные на контрасте плотности основного полотна и декоративного элемента. Очень популярны аппликации из шерстяных материалов. Аппликация может располагаться как с одной стороны полотна, так и иметь вид вставки, т. е. видимой с обеих сторон. Соединение аппликации с основой происходит в момент валяния полотна. Также витражная техника заключается в соединении кусков ткани при помощи шерсти. Ткань может «зажиматься» шерстью или накладываться на неё.

Войлоковаляние — одно из знаковых явлений мировой культуры, совмещающее в себе устоявшиеся веками традиции и огромный потенциал развития за счет новых материалов и технологий.

Литература

1. Масалимов Т.Х., Ахадуллин В.Ф. Художественный войлок: учебное пособие. - Уфа, 2007. - 112 с.
2. Войлок - универсальный по характеристикам материал [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://textiletrend.ru/netkanyie/naturalnyie-nm/voylok.html>
3. Основные техники валяния из шерсти [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://inhandmade.ru/voilokovalyanie/osnovnye-tekhniki-valyaniya-iz-shersti.html>
4. Фот Ж.А., Фишер К.А. Разработка рекомендаций по проектированию верхней одежды из авторских полотен, созданных в технике «нуновойлок» // Технические науки – от теории к практике. - № 5 (42), 2015.
5. Хошабова Е. А. Художественный войлок своими руками + DVD // Мастер-класс за час. – СПб.: ПИТЕР, 2011. – 64 стр., ил.

КОНКУРС МАСКАРАДНЫХ КОСТЮМОВ



На конкурс было представлено 34 работы, которые участвовали в выступлении студенческого художественного театра масок. В конкурсе принимали участие студенты специальностей Сценография, Скульптура, Декоративное искусство Художественного факультета.

Маскарадный костюм представлял собой полный комплект театрального костюма с маской, который меняет внешний облик лица до неузнаваемости. Маски, как полностью закрывающие лицо, так и частично (полумаски) могли быть выполнены на основе готовой базовой маски (мужской или женской) или изготовлены самостоятельно из папье-маше.

Жюри конкурса оценивало оригинальность идеи, творческую креативность автора, продуманность и законченность образа, тщательность и аккуратность выполнения работы.

Жюри конкурса отметило высокое качество работ студентов. Дипломами и ценными призами были награждены следующие работы:

1 место Шалгимбаева Аягуль, студентка 3 курса специализации Сценография грима театра, кино и ТВ

Курманов Дархан, студент 4 курса специализации Театральная техника и оформление спектакля

2 место Жугинисова Жансауле, студентка 2 курса специализации Дизайн одежды

Мухаметкалиева Динара, студентка 1 курса специализации Сценография грима театра, кино и ТВ

Қалдар Фариза, студентка 2 курса специализации Дизайн одежды

3 место Ынтымаков Мерей, студент 1 курса специализации Сценография костюма театра, кино и ТВ

Зангар Сейткасым, студент 1 курса специальности Скульптура и Сатгул Мадина

Амангелды Айгерим, Абылғазы Еламан, Садвакасова Айгерим, Сагнаева Айгерим, Холганат Айнур, Кемельбаева Назерке, Конарбаева Назгуль, Толегенова Дина, Ашкой Акбота, Наман Назгуль, Ли Мирослава.

За активную работу в подготовке конкурса были отмечены следующие студенты:

Исенова Дамегуль, студентка 2 курса специализации Театрально-декорационное искусство;

Покидько София, студентка 1 курса специализации Театральная техника и оформление спектакля;

Абылғазы Еламана студент 1 курса специализации Театральная техника и оформление спектакля;

Марамов Дархан, студент 4 курса специализации Театральная техника и оформление спектакля.

Жюри высоко оценило работу студенческого Театра масок под руководством доцента кафедры «Сценография и декоративное искусство» Балтаева Серикжана Балтаевича. Театр масок был награжден ценным призом - цифровым графическим планшетом.