

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ



**ТЕАТР, СЦЕНОГРАФИЯ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО:
СИНТЕЗ ВРЕМЕННЫХ И ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ**

Материалы

**Международной научно-практической конференции,
посвященной 20-летию**

**Казахского национального университета искусств и
Международному Дню театра,
проходящей в рамках Международного научного форума**

ASTANA ART-SCIENCE FORUM

**«Культура, искусство и образование в контексте духовного возрождения»
(16-20 апреля 2018 г.)**

**THEATER, SCENOGRAPHY AND FINE ARTS:
SYNTHESIS OF TEMPORAL AND PLASTIC ARTS**

Materials

**of International scientific-practical conference,
dedicated to the 20th anniversary
of the Kazakh National University of Arts
and the International Theater Day,**

held within the framework of the International Scientific Forum

ASTANA ART-SCIENCE FORUM:

«Culture, Art and Education in the Context of Spiritual Revival»

(16-20 April 2018)

**Министерство культуры и спорта Республики Казахстан
Казахский национальный университет искусств
Художественный факультет
Ministry of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan
Kazakh National University of Arts
Faculty of Arts**

**«ТЕАТР, СЦЕНОГРАФИЯ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО:
СИНТЕЗ ВРЕМЕННЫХ И ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ»**

**Материалы
Международной научно-практической конференции,
посвященной 20-летию
Казахского национального университета искусств и
Международному Дню театра,
проходящей в рамках Международного научного форума
ASTANA ART-SCIENCE FORUM
«Культура, искусство и образование в контексте духовного возрождения»
(16-20 апреля 2018 г.)**

**«THEATER, SCENOGRAPHY AND FINE ARTS: SYNTHESIS OF
TEMPORAL AND PLASTIC ARTS»**

**Materials
of International scientific-practical conference,
dedicated to the 20th anniversary
of the Kazakh National University of Arts
and the International Theater Day, held within the framework
of the International Scientific Forum
«ASTANA ART-SCIENCE FORUM:
Culture, Art and Education in the Context of Spiritual Revival»
(16-20 April 2018)**

**Астана, 2018
Astana, 2018**

УДК 73/76
ББК 85
Т 30

Главный редактор:

Мухтарова Гайни Сейсеновна – кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедры «Сценография и декоративное искусство» КазНУИ

Т 30 «Театр, сценография, изобразительное искусство: синтез временных и пластических искусств». Сборник материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 20 летию Казахского национального университета искусств и Международному Дню театра, проводимой в рамках Международного научного форума ASTANA ART-SCIENCE FORUM «Культура, искусство и образование в контексте духовного возрождения» (16-20 апреля 2018 г.) – Астана, КазНУИ, 2018 . – 226 с.

ISBN 978-601-7458-74-4

В сборнике представлены статьи, посвященные вопросам развития современного театра и сценографии, также изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна. В рамках конференции, проводимой в рамках Международного научного форума ASTANA ART-SCIENCE FORUM в Казахском национальном университете искусств были проведены лекции и мастер-классы с участием приглашенных зарубежных специалистов в области сценографии и декоративно-прикладного искусства из Венгрии и Италии. Вместе с тем состоялся обмен специалистов теоретическим и профессиональным практическим опытом в области современной сценографии, театра, музыки, кино, медиаискусств, изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна.

ISBN 978-601-7458-74-4

УДК 73/76
ББК 85
Т 30

© Казахский национальный университет искусств, 2018

***Құрметті достар,
«Мәдениет, өнер және білім рухани жаңғыру аясында» атты
Халықаралық ғылыми форумының қатысушылары!***



Сіздерді Қазақстан Республикасының елордасы Астана қаласы және Қазақ ұлттық өнер университетіміздің 20 жылдық мерейтой жылында қарсы алуға рұқсат етіңіз!

ASTANA ART-SCIENCE FORUM – «Мәдениет, өнер және білім рухани жаңғыру аясында» атты Халықаралық ғылыми форум алуан түрлі көркемдік-шығармашылық және ғылыми бағыттағы тақырыптарды қамтиды, бұл барлық қатысушыларға өнер, мәдениет пен білімнің жан-жақты, сондай-ақ университетте көрініс тапқан жаңа қырларын ашуға мүмкіншілік береді!

Жиырма жылдың ішінде Қазақ ұлттық өнер университеті жас астанамызға сай халықаралық, ғылыми және шығармашылық орталыққа айналды. Оқу ордасы заманауи әлемде өнер мен білім берудің барлық түрлерін дамытып, ұлттық мәдениетті зерттеу, насихаттау мен сақтаумен айналысатын әлемнің түпкір-түпкірінен мәдениет пен өнер саласындағы белгілі ғалымдар мен кәсіби қайраткерлердің басын қосты!

Форумның бағдарламасы көптеген іс-шараларды, атап айтқанда үш Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияны, ғылыми отырыстар мен шеберлік сыныптарды, байқаулар, концерттер мен саяхаттарды қамтиды!

Форум қатысушылары мен қонақтарына жемісті еңбек, ғылым мен өнердің бірігуінен ерекше әсер мен шабыт алуыңызды тілеймін!

Қазақ ұлттық өнер университетіне қош келдіңіздер!

**ҚазҰӨУ ректоры,
ҚР халық әртісі,
ҚР Еңбек Ері,
Профессор А.Қ. Мұсақожаева**

*Дорогие друзья,
участники Международного научного форума
«Культура, искусство и образование
в контексте духовного возрождения»!*

Позвольте поприветствовать Вас в знаменательный юбилейный год 20-летия столицы Республики Казахстан Астаны и 20-летия нашего Казахского национального университета искусств!

Тематика научных и художественно-творческих направлений данного Международного научного форума ASTANA ART-SCIENCE FORUM – «КУЛЬТУРА, ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ ДУХОВНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ» отличается большим разнообразием, что позволит всем участникам раскрыть для себя новые грани всех видов искусства, культуры и образования, в том числе, представленных в нашем университете!

За двадцать лет Казахский национальный университет искусств, как и наша молодая столица, стал научным и творческим центром международного значения, объединяющим ученых, профессиональных деятелей в различных областях искусства и культуры из многих стран, занимающихся изучением, пропагандой, сохранением образцов национальной культуры как основы развития всех видов искусства и образования в современном мире!

Программа нашего Форума многогранна: будут проведены три Международных научно-практических конференции, научные заседания будут чередоваться с мастер-классами, конкурсами, концертами, экскурсиями!

Желаю всем участникам и гостям плодотворных дискуссий, ярких впечатлений и неповторимости чувств от интеграции сферы науки с миром искусства!

Добро пожаловать в Казахский национальный университет искусств!

**Ректор КазНУИ,
Народная артистка РК,
ҚР Еңбек Ері,
Профессор А.К. Мусахаджаева**

*Dear friends, participants
of the International Scientific Forum
“Culture, Art and Education in the Context of Spiritual Modernization”!*

Let me greet you on the remarkable jubilee year of the 20 th anniversary of Astana the capital of the Republic of Kazakhstan and the 20th anniversary of our Kazakh National University of Arts!

The themes of scientific and artistic-creative directions of the International Scientific Forum ASTANA ART-SCIENCE FORUM – “CULTURE, ART AND EDUCATION IN THE CONTEXT OF SPIRITUAL MODERNIZATION” are very diverse, which will allow all participants to discover new facets of all kinds of art, culture and education, including those represented in our university! For twenty years the Kazakh National University of Arts, like our young capital, has become a scientific and creative center of international importance. It unites scientists, professionals in various fields of art and culture from many countries engaged in studying, propagandizing, preserving national culture as the basis for the development of all types of art and education in the modern world!

The program of our Forum is multifaceted: three International scientific and practical conferences will be held, scientific sessions will alternate with master classes, competitions, concerts, excursions!

I wish all participants and guests fruitful discussions, vivid impressions and uniqueness of feelings from the integration of science with the art world!

Welcome to the Kazakh National University of Arts!

**Rector of the Kazakh National
University of Arts,
World Artist, People’s Artist
of the Republic of Kazakhstan,
«Enbek Yeri»**

СОДЕРЖАНИЕ

Пленарное заседание	12
1. Mihaly Vetró – <i>Art director of the Folk Art and Craft Scholl of Nadudvar (Hungary)</i> «Celestial Steeds – The message of the Scythian felts»	12
«Flower of the light. Light writing symbols on ancient»	16
2. Султанова Р.Р. – кандидат искусствоведения, заведующая отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АНРТ, председатель Татарстанского отделения Ассоциации искусствоведов (АИС) (Татарстан, РФ) «Тенденции развития современной сценографии татарского театра (поиски зрелищности на примере ТГАТ им. Г.Камала).....	20
3. Бектасова Ж.Т. – Қазақ ұлттық өнер университетінің «Қазақстан тарихы және гуманитарлық пәндер» кафедрасының доценті, филология ғылымдарының кандидаты (Астана қ., Қазақстан) Ш.Хұсайыновтің «Революция және театр өнерінің тууы» атты мақаласы хақында»	26
4. Шаймерденова Сауле Каиркеновна – кандидат философских наук, доцент Казахского Национального университета искусств (г. Астана, Казахстан) «Финансирование культуры в странах Европы»	32
5. Кузбакова Г.Ж. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» Казахского национального университета искусств (г. Астана, Казахстан) «Синтез искусств в творчестве этно-фольклорной группы «Туран»	37
6. Бектас А.Ш. – старший преподаватель кафедры «Живопись и скульптура» Казахского национального университета искусств (г. Астана, Казахстан) «Основы визуализации национальной идеи»	45
7. Мухаметжанов Б.А. – профессор, заведующий кафедры «Живопись и скульптура» Казахского национального университета искусств (г. Астана, Казахстан) «Творчество скульптора, ювелира и художника кино Даши Намдакова»	52
8. Таукел С.Т. – заслуженный деятель Казахстана, профессор кафедры «Кино и ТВ» Казахского Национального Университета искусств (г. Астана, Казахстан) «Изобразительное решение фильма»	56

9. Асылханов Е.С. – Академик Национальной академии дизайна России, профессор искусств (г. Алматы, Казахстан)
«Теория и практика в творчестве Оскара Шлеммера»61

10. Мақұлбеков С.С. – ҚР мәдениет қайраткері, Білім беру ісінің үздігі, Қазақ Ұлттық өнер университетінің профессор (Астана қ., Қазақстан)
«Көп жүйелі құрышақтар және олардың өзара айырмашылығы»65

СЕКЦИЯ 1

ТЕАТР И СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ69

1. Балтаев С.Б. – деятель культуры РК, член Союза театральных деятелей РК, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» Казахского Национального университета искусств (г. Астана, Казахстан)
«Сценограф о сценографии»69

2. Зыков А.И. – кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой специальных дисциплин Театрального института, доцент кафедры Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (г. Саратов, Россия)
«Феномен появления профессии «режиссер-хореограф»71

3. Солтанбаева Г.Ш. – кандидат технических наук, профессор (Израиль)
«Сила чувств – ключ к пониманию человека через искусство (особенный театр Израиля)76

4. Омарова Ж.Н. – магистр искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Сценография и декоративное искусство» Казахского Национального университета искусств (г. Астана, Казахстан)
«Сценография в современном театре»79

5. Құмарғалиева Н.Т. – Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының оқытушысы, Ескендіров Н.Р. – Қазақ ұлттық өнер университетінің доценті, PhD докторы (Астана қ., Қазақстан)
«XX ғасыр басындағы Қазақ комедиографтарының театр өнеріне қосқан үлесі»83

6. Карташова Т.В. – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, Антипова В.Ю. – стажёр Института искусств г. Джокьякарта, Индонезия (Institut Seni Indonesia Yogyakarta)
«Влияние индийской культуры на формирование традиционного театра Индонезии»90

7. Gaini Mukhtarova – *The head of department of «Scenography and decorative art», candidate of philosophical sciences (Astana, Kazakhstan)*
«The Japanese themes on Kazakh stage» 94

СЕКЦИЯ 2

РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНА И МЕДИАИСКУССТВ 102

1. Lola Shamukhitdinova – *Dr., Institute of Arts and Material Culture TU Dortmund Universität Germany (Dortmund, Germany)*
«Художественные икатные ткани через призму дигитализации» 102

2. Baurzhan Sagiyev – *The lecturer of department «Scenography and decorative art» of Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)*
«Film, Representation and Gender» 107

3. Нұртас Назерке – *2 курс «режиссура» мамандағының студенті. Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, Қазақстан Кинематографистер Одағының мүшесі М.Н.Рахманқызы (Астана қ. Қазақстан)*
«Тіліарнадағы тікелей эфир жүргізушісінің шеберлігі» 111

4. Бекк М. В. – *кандидат технических наук, доцент кафедры ПДиИМ НГУАДИ, член Союза дизайнеров России, Бекк Н.В. - доктор технических наук, профессор, зав. кафедрой ПДиИМ НГУАДИ, член Союза дизайнеров России (г.Новосибирск, Россия)*
«Исторические отсылки современного формообразования аксессуаров (XXI век)» 116

5. Бекк Н.В., Платунова И.А. – *профессор, доктор технических наук, заведующая кафедры Промышленного дизайна и индустрии моды Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств (г.Новосибирск, Россия)*
«Ментальные характеристики дизайна аксессуаров для девушек» 120

6. Наханова Б.У. – *ҚР суретшілер одағының мүшесі, Қазақ ұлттық өнер университетінің «Сценография және сәндік өнер» кафедрасының доценті*
«Бионика – көлемді-кеңістіктік құрылымдардың жаңа идеясын ұсынушы қайнаркөз» 126

7. Абдалимова Ж.С. – *аспирант Алтайского государственного университета, Мерғалиев Д.М. – кандидат искусствоведения Павлодарского государственного университета имени С.Торайғырова (г. Павлодар, Казахстан)*
«К вопросу о народном орнаменте в современном казахстанском

искусстве»136

8.Смайлова У.У. – Алматы технологиялық университетінің «Дизайн» кафедрасының аға оқытушысы, Нұржасарова М.А. – Алматы технологиялық университетінің «Дизайн» кафедрасының профессоры, техника ғылымдарының докторы (Алматы қ., Қазақстан)
«Қазақ ою өрнегінің негізгі композициялық құрылымы элементтеріні зерттемесі»140

9.Тайшикова Д.И. – Магистрант 2 курса специальности «Сценография» специализации «Дизайн одежды» Казахского национального университета искусств. Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент КазНУИ – Мухтарова Г.С. (г. Астана, Казахстан)
«Проблемы и перспективы развития Fashion индустрии Казахстана в системе креативных индустрий»143

10.Даутова Д.С. – магистрант 2 курса специальности «Сценография» специализации «Дизайн одежды» КазНУИ. Научный руководитель: доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» Казахского национального университета искусств – Юсупова А.К. (г. Астана, Казахстан)
«Вышивка в творчестве современных казахстанских дизайнеров модной одежды»148

**СЕКЦИЯ 3
СОВРЕМЕННОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО153**

1.Кастеева Д.М. – Қазақ ұлттық өнер университет колледжінің оқытушысы (Астана қ. Қазақстан)
«Суретші Мұхит Калимов мұрасы»153

2.Алиева Аида – магистрант специальности «Живопись». Научный руководитель: доцент, декан Художественного факультета Казахского Национального университета искусств Жукенова Ж.Д. (г. Астана, Казахстан)
«Театральные образы на живописных полотнах»157

3.Сыдығалиев Д.С. – С.Сейфуллин атындағы ҚазАТУ доценті, педагогика ғылымдарының кандидаты
«Жаңа белестерді бағындыруға шабыттандыратын – өнер мұрағаты» ...160

4.Раимбергенов А.И. – кандидат искусствоведения РФ, старший преподаватель Актюбинского регионального государственного университета

им. К.Жубанова (г. Актобе, Казахстан)
«Художественная жизнь города Актобе Республики Казахстан»163

5.Раимбергенов Абрашид Исакович – кандидат искусствоведения РФ,
*старший преподаватель Актюбинского регионального государственного
университета им. К.Жубанова (г. Актобе, Казахстан)*
«Художник и педагог С.В. Кукуруза – возвращение имени»166

6.Попандопуло М.П. – доцент Павлодарского государственного университета
им. С.Торайгырова (г. Павлодар, Казахстан)
**«Бибин Александр Иванович – один из ведущих мастеров изобразительного
искусства Казахстана»170**

СЕКЦИЯ 4
ИННОВАЦИИ В ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ
ИСКУССТВА173

1.Алексеенко Е.В., Антонова Ю.Н.– кандидаты педагогических наук Орловского
государственного университета (г. Орлов, Россия)
**«Формирование творческой активности выпускника педагогического вуза
как условие подготовки к продуктивной художественно-творческой
деятельности в профессиональной сфере»173**

2.Ижанов Б.И. – кандидат педагогических наук, профессор кафедры «Живопись
*и скульптура» Казахского Национального университета искусств (г. Астана,
Казахстан)*
**«Духовные и культурные ценности казахского народа в образовательном
пространстве Республики Казахстан»182**

3.Ачиллов И.Ш. – профессор искусствоведения ВАК, заслуженный работник
*народного образования РК, член Союза художников СССР и РК, профессор
кафедры «Живопись и скульптура» Казахского Национального университета
искусств (г. Астана, Казахстан)*
**«Современные стилевые направления и практические инновации в
преподавании разных видов живописи в магистратуре»185**

4.Сыдығалиев Д.С. – С.Сейфуллин атындағы Қазақ агротехникалық
*университетінің «Сәулет және дизайн» кафедрасының доценті, педагогика
ғылымдарының кандидаты, ҚР суретшілер одағының мүшесі (Астана қ.,
Қазақстан)*
«Сәулет өнеріне оқыту»191

- 5.Маханбетжанова Г.М. – Қазақ Ұлттық өнер университетінің колледж оқытушысы, Мәдениет саласының үздігі, Қазақстан дизайнерлер одағының мүшесі, Халықаралық суретшілер одағының мүшесі (Астана қ. Қазақстан) **«Қазақ ұлттық өнер университетінде акварель мектебінің қалыптасуы»196**
- 6.Сыдығалиев Д.С. – С.Сейфуллин атындағы Қазақ агротехникалық университетінің «Сәулет және дизайн» кафедрасының доценті, педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚР суретшілер одағының мүшесі (Астана қ., Қазақстан) **Кескіндеме пәнін оқытуда оқу қойылымының маңыздылығы202**
- 7.Самарканова Ф.С. – старший преподаватель кафедры «Сценография и декоративное искусство» Казахского национального университета искусств (г.Астана, Казахстан) **«Значение сохранения национальных традиций в преподавании дисциплин декоративно-прикладного искусства в высшей школе»207**
- 8.Мусалимов А.Ж. – член Союза художников РК, старший преподаватель кафедры «Живопись и скульптура» Казахского национального университета искусств (г. Астана, Казахстан) **«Эстетическое отношение к окружающему миру»211**
- 9.Прімбаев Ш.И. – Қазақ ұлттық өнер университетінің «Кескіндеме және мүсін» кафедрасының доценті, Дидар Ш.Т., Иманғалиева Г.А. – Қазақ экономика, қаржы және халықаралық сауда университетінің аға оқытушылары (Астана қ., Қазақстан) **«Жоғары оқу орнының тұлғаның психикалық дамып жетілуіне тигезер ықпалы»216**

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

CELESTIAL STEEDS – THE MESSAGE OF THE SCYTHIAN FELTS

Vetró Mihály

Art director of the Folk Art and Craft School of Nadudvar (Hungary)

All the nations, who actively practiced felt making in the early times, were nomadic, livestock breeding nations. The mastery of felt making, and the use of felts were essential for their lifestyle.

Besides, a lot of different nations lived on the area between the Yellow River and the Duna river by the iron age, it looks like, that they've created a common culture, and a common imagery, which can also be evaluated as pictography. The design and motifs they used while creating, and decorating their everyday objects, were similar. As of today, the nomadic herdsmen and their tribes had their own territories and migration routes. We have no reason, to differentiate the nations on this huge area from each other. Of course, there were no countries or empires (as we know of) back then, these nations' structure was more like an alliance of nomadic tribes.

The Scythian monarchs were buried the same way across all these areas for centuries. The burial sites were chosen to be on an important place, and the tombs were consisted of one or more individual rooms below each other. The tombs' layout was rectangular, and their depth were between 2 and 10 meters. The insides of the tomb were created from logs, from the floor, all the way to the ceiling. They've put multiple layers of bark, and stones at the top of this underground structure, and then they've built a small hill above it.

The oldest tombs, which can be associated with the Scythians, were found in Russia, in an area called Tuva, near the Mongolian border. The "Arzhan" kurgans were discovered on a place called "The valley of the tsars", and they can be dated between the IX- VIII th Century B.C. The "Arzhan-2" was considered as an archaeological specialty, and its wealth can only be compared with the greatest Egyptian tombs. On an archeological excavation, led by M. P. Grjaznov between 1971 and 1974, they have discovered a wood structured tomb with 120 meters in diameter.

The first Scythian findings of the Altaj Mountains started to appear in the early XVIII th Century, but the scientific excavations have only started at the second half of the XIX th Century. The excavations of the "Pazyryk" tombs were in 1927, 1929 and between 1947-1949, first led by Grjaznov, and then by Rudenko. Thanks to the well-sealed walls, and the cold climate, a lot of organic materials remained unaffected, and in a relatively good condition. The insides of the tombs were also filled with clean ice, which remained frozen even in the relatively mild summer. Oddly, this process was also aided by the grave robbers, because the water flown down to the tomb on the tunnels they dug. This way, all the felt materials were preserved in a good shape for nearly a half millennium. Thanks to this, more than a hundred felt objects were discovered, and then taken to the collection of the Hermitage.

The kurgans from 500 B.C. in Siberia have a very great significance in the history of felt making, because the felts in them were so well-preserved, that their techniques, materials and colors can be easily observed.

“Most of the felts were made specifically for burial ceremonies, and there are also some unfinished pieces among them. Besides this, some used, worn carpets also were found. Most of the felt objects are well-decorated, some of them have stitched leather patterns, and some others have also been painted, or covered with gold, and decorated with multiple stitching techniques and tassels. The dyes and colorants were madder, bronze powder paint, indigo, ocher, cinnabar, and in some cases metal powder foil” [1].

Most of the ancient Scythian felt making techniques and patterns are still used by feltmakers in Central-Asia. The patterns are commonly outlined by twines. The positive-negative mosaic technique is commonly used, similarly in case of the Kirghizian “shyrdak”, or the Kazakh “syrmak”. The most common technique is the pattern application. This technique also appears 500 years later in Mongolia, at the felts of Noin Oul.

By studying the patterns used by these nations, we can prove that they had a very similar ideology, and understanding of the world. So, we can boldly call it a mythology, even considering the fact, that there is very few written evidence that remained about their religion, and ceremonies.

The motifs on the felt carpets are all planar, symbolic representations, which is emphasized by their definite outline. Most of the signs are animals, meaning a state, and some of them are plants, which means growth, the evolution between two states. Typically, the animals were illustrated from a side view, which by itself, indicates that the animal (state) is still on its way, and has not yet reached its final state. It’s also common, that a sign consists of not one, but multiple animals’ body parts. Rarely, but we can also find some human figures, and they mostly represent their trigeminal world view. The upper world is represented by the head, the middle world by the body, and the lower world by all below this.

On the five Pazyryk kurgans, archeologists found the corpses of some specially harnessed horses. There were 10 horses in the first, 7 in the second, 14 in the third and the fourth, and 9 in the fifth kurgan. The opinions still differ about if the horses were buried at the actual funeral, or were buried later, in a post-funeral ceremony. An especially important question is, that why the sacrifice of horses was necessary, and why did they transform the horses figuratively to other animals.

By reviewing the horses of the Scythian monarch kurgans, we can see the patterns, masks, and horse decorations on them, and ask why it was necessary to do the enormous work to decorate the sacrificed horses. We must note that all portrayal refers to Oriental equivalents of the Zodiac (or constellations corresponding to the Sun) and their Moon houses, so that each one can be identified – either by the animal depicted, by man’s emblem or by the form described by the figure – on the Sun can be found with a starburst or a well-defined period within a small or large day. That the idea was not groundless (so it was important to summon the sky in the ceremony) is well illustrated by the display of gold plates on a dark blue background that evokes the starry sky or the Sun, Moon or planet form of the foreheads. There is a picture of four or four zodiac signs on a horse (on saddlebag, breast and head or hatchback and mask) on the No. 1th “Pazyryk” kurgan: Lion 7, Cancer, Sagittarius and Capricorn 6, Pisces 5, Kos and Aquarius 3, Taurus, Virgo, Libra and Scorpio 1.

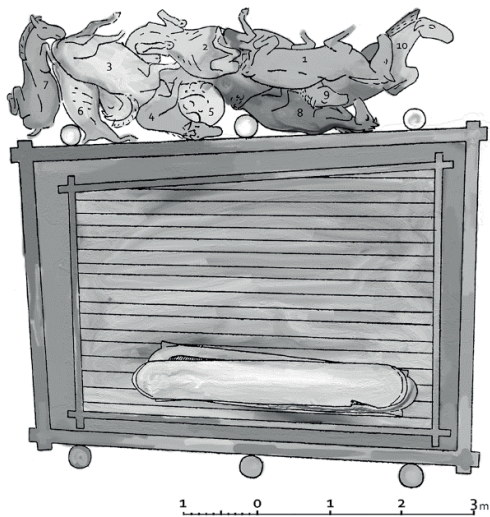


Figure 1 Burial in Pazyryk barrow No 1.

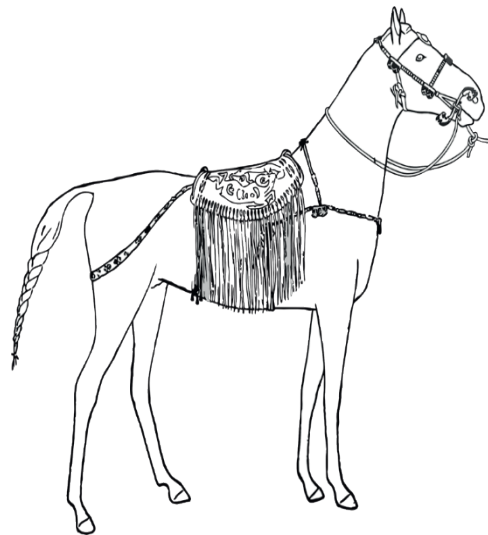


Figure 2 Reconstruction of a horse, Pazyryk burial 1.

The formulation of the uniform space-time system, the knowledge of the Eastern Zodiac and the Moon house, is all the characteristic of all Scythian and Scythian root people until recently. Based on this, they organize their lives, their art modeling the world in this framework. A good example of this is the arrangement of the felt tent of Middle Asian nomadic shepherds in the Zodiac order.

Based on the found objects, and the contemporary writings, we can imagine the role of the horses. They were buried (sometimes a year) after the funeral. They made the well-decorated and dressed horses to walk around in a circle, and then killed them with a single strike to their head. This way, they ensured that the ceremony has been executed at the right time and the right place, and all the world's spiritual energy is concentrated there. The horse was the host, the most important virtue, and this was symbolized by the signs on them.



Figure 3 Decoration on saddle-cover from Pazyryk barrow 1. Horse 1



Figure 4 Decoration on saddle-cover from Pazyryk barrow 1. Horse 3



Figure 5 Decoration on saddle-cover from Pazyryk barrow 1. Horse 4

Bibliography:

1. Árvai, Anikó – Vetró, Mihály: Felt making. Budapest, 2012
2. Batchuluun, L.: FeltArt of the Mongols. Mongolian University of Arts and Culture. Ulanbator, 2003
3. Bunn, Stephanie: Nomadic felt. British Museum. London, 2010
4. Burkett, Mary E.: An early date for the origin of felt. *Anatolian Studies*. 1977
5. Gulácsi, Zsuzsanna: The Hand of Mani. Felt Rugs in Manichaean Miniatures. In: *Hali* 75., 1994. 80-85. p
6. Laufer, Berthold: The early history of felt. In: *American Anthropologist*, 1930. 1-18. p
7. Mullins, Willow: Felt. *Textiles That Changed the World*. Berg: 2009
8. Nagy, Mari – Vidák, István: Felt Art. Kecskemét, 2005
9. Rudenko, S.I.: *Frozen Tombs of Siberia*. Los Angeles, 1970
10. Rudenko, Sz. I.: *Frozen Tombs of Siberia, the Pazyryk. Burials of Iron Age Horsemen*. Berkeley, Los Angeles, 1970
11. Simpson, St John – Pankova, Svetlana (szerk.): *Schythians warriors of ancient Siberia*. Thames & Hudson, British Museum. London, 2017
12. The State Historical-Cultural Museum-Reserve „Issyk”. DVD. Issik
13. Vetró, Mihály: *The History of Felt*. Nádudvar, 2010
14. Vetró, Mihály: *Felt – The creating fabric*. Hungarian Academy of Arts, 2015
15. Vetró, Mihály: *Celestial Steeds – The message of the Scythian felts*. Hungarian Academy of Arts, 2017

FLOWER OF THE LIGHT. LIGHT WRITING SYMBOLS ON ANCIENT TEXTILES

Vetro Mihaly

Art director of the Folk Art and Craft School of Nadudvar (Hungary)

For westerners of our age, the signs on the fabrics are just decoration, even if they are patterns symbolizing more. While a pattern word itself means mapping or replicating something, it represents its symbolism. In the organic culture the patterns of the fabrics were meaningful, but it is not a kind of mechanical signal system, but rather a replication of the world's operation paradigm.

Already in the Scythian felt, there are many basic patterns that are used nowadays in the mid-Asian felt makers. On the first picture there is four-leaf flower pattern emerge from the circle on the felt material traditionally put on the back of the horse. According to the tradition this flower is the earthly mood of the Sun, the flower depicted from the top view expresses a state of light.

One of the earliest signs is the circled four-flowered flower or cross. This pattern passes through the bodies of humans and animals, which is a symbol of the light emanating from the material in the manuscripts of the Scythian-originated Manichean religion. Light can be released from earthly engagement through these living qualities.

On a fragment of a large felt carpet, the flower written in circle appears twelve times. These marks appear as cross-shaped four-leafed flowers drawn in circles on Central Asian felt carpets today.

In order to be able to approach the formation and the essence of these signals, we must enter a yurt.

Besides the round tent is an expedient portable shelter, it reflects the reasoning and beliefs of the shepherds living in the nature. Its operation is a good example of the birth of ancient Sun-respect, and it creates a complete balance between the environment and the whole universe. At the same time it is the symbol of constant movement, eternal cycle, natural cycles, family unity and community functioning, as one cannot prepare a just alone, it requires the coordinated work of the community.

The roof wheel allows in the sunlight, its role and shape is the symbol of the sun, and it is a gateway between the middle and the upper world. For many tribes it has been inherited from generation to generation for a long time, here it is the symbol of generation or procreation. We also know that the *tündük* were buried together with the head of the family. As there are no windows on the tent, the outward orientation is mostly in the direction of the sky.

The tent felt cover has a good impact on the health of the people in it, it is considered to bless them with life force.

The felt tent has three layers as the world itself. The lower part, the lattice structure (*kerege*), consisting dashed rhombuses [1], shows the women who carries the family's burden on their shoulders. The women stand on the ground with both of their feet, lifting their hands to the sky. The exterior side of the grids represent the older women

of the community, the mothers, and the inner side represents the young girls. The parts of the grid, the two generations, are clustered with leather nails (*gök*). They tie knots at each end of these short leather nails, just like the umbilical cord at birth.

On the second level, the straight-free rods symbolizes the men. It warns how important it is for men to be decent and straight and they can only reach the Creator if these women help them. The raised arms of the women also symbolize that they can only reach the sky by their prayers.

At the top, the roof circle, the cross in the circle (*tündük*) is the gateway to the upper world, giving the opportunity to meet the Creator.

If the simplified sign of these three levels - one crossed circle, one line and one rhombus – is written from top to bottom or from right to left, we get three basic signs of the Hungarian runic writing, which can only be pronounced in one way: FÉSZeK (nest).

The Turkish-speaking nations usually set the tent to the East, the Mongols point its door to the South. Into the inner space through two openings, via the door and the roof circle can come the light. The following describes exactly two points of the year, the spring and autumn equinox. On other days, they differ from one another to a smaller or greater extent.

On the door of the tent set to the east, the light of the rising sun arrives, and shines on the most important point of the tabernacle, the innermost place, the chest and the sacred place above it. As time passes, the rectangular spot of light goes down on the back wall and runs through the floor. Meanwhile, sunshine arrives through the roof circle, appears on the dome of the ceiling with a narrow oval shape, then gets lower and lower and forms the shape of a circle on the wall. Late in the morning the sunlight comes to the floor, at noon, it shows itself almost in the centre of the tent under the roof, forming a nearly regular circle. When it reaches the centre, it turns its direction and begins to move toward the wall, climbs up the wall and on the ceiling becomes narrower and finally goes out of the tent at sunset. Meanwhile, two quarters of the tent were filled with light, from the rear, most important place, set for the elderly and honoured guests the light moved along the women's side heading to the doorway, from the highest point at halfway reaching the deepest point and then it went back to the top.

In the case of the South orientation of the tent, the rising sun illuminates the middle part of the man's side, then moves from the ceiling to the wall and through the floor, and then, again, on the wall and on the ceiling, passes the two inner quarters of the tent in a similar way. The light moves from the middle of the men side to the middle of the female side. This way the light divides the tent into four equal parts. Two of the four parts (the back of the male side and the outer quarter of the female side) in one case are lighted all at once. One quarter (the inner quarter of the woman's side) is in full sunlight for sure, it gets twice the amount of light, while a quarter (the outer quarter of a man's side) never comes in direct sunlight.

If this spatial flow chart is projected, let's say, to the floor of the tent, we get a four-leaf flower or a four-dimensional light cross and its two opposing branches equally

benefits from the light, and one leaf or branch will certainly be given light, and one will never. The process is modelling the functioning of our world, the whole year in during one single day.

This is a symbol of the earth's incarnation of light in Central Asian and Hungarian folk art, with the chart of this cross (or, if you like, four-leaf flower), in the Scythian felt carpets, Scythian religion, and Manicheism. The crosses in the centre of the plates written by Antalné Páll in Transylvania pictures the crosses from the front side, and sometimes she pictures also side-viewed flowers on them. The quarters of the circle also cite four quarters of the annual cycle: Two opposite green quarters are the two equinoxes, the spring and the autumn, while the red and blue quarters opposite each other are the two solstices, the summer and the winter. The plate itself looks like a top-view image of a felt tent. In the centre of the circle, the *tündük*, from which the roof poles or rods stand out and also the rhombus of the grid. In the structure of the tent the colours reflect the changes in the daily and one-year cycles of light.

It seems that we have come across a speech that was first written by the Sun's Day and writes from day to day to all those who live in a traditionally oriented round tent.

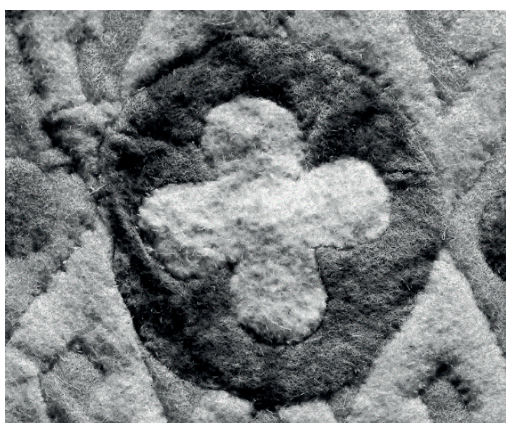


Figure 1 Light-cross symbol on felt cover (Pazyryk barrow 5)



Figure 2 Felt saddle cover from Kyrgyzstan



Figure 3 Structure of Kazakh felt tent



Figure 4 The way of the light in Kazakh felt tent

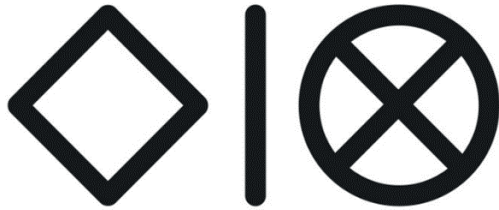


Figure 5 The basic elements of yurt structure



Figure 6 Ceramic plate. 1980'-s (Antal Páll, Transilvania)

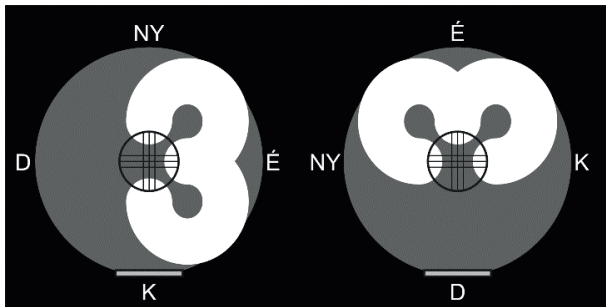


Figure 7 The way of light in the eastward and southward yurt

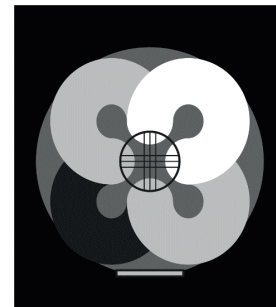


Figure 8 The way of the light of the east and south-facing tents on the floor

Bibliography:

1. Алтынбеков, Крым: Возрожденные Сокровища Казахстана. Опыт научной реставрации. Evo Press. Алматы, 2014
2. Артамонов М.И.: Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Москва, 1973
3. Галанина Л.К.: Скифские древности северного Кавказа в собрании Эрмитажа. Келермесские курганы. Петербург, 2006
4. Грязнов М.П.: Войлок с изображением борьбы мифических чудовищ из Пятого Пазырыкского кургана на Алтае. Ленинград, 1956
5. Грязнов М.П.: Древнее искусство Алтая. Ленинград, 1958
6. Грязнов М.П.: Первый Пазырыкский курган. Ленинград, 1950
7. Королькова Е.Ф.: Властители степей. Ленинград, 2006
8. Королькова Е.Ф.: Теоретические проблемы искусствоведения и «звериный стиль» скифской эпохи. Ленинград, 1996
9. Переводчикова Е.В.: Язык звериных образов. Восточная литература, Москва, 1994
10. Полосьмак Н.В. – Баркова, Л.Л.: Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая. Новосибирск, 2005
11. Полосьмак Н.В.: Исследование пазырыкского кургана Кутургунтас. 1992
12. Полосьмак Н.В.: Стерегущие золото грифы (ак-алахинские курганы). Новосибирск, 1994

13. Руденко С.И.: Горноалтайские находки и скифы. Ленинград, 1952
14. Руденко С.И.: Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов. Горного Алтая. 1968
15. Руденко С.И.: Искусство скифов Алтая. Москва, 1949
16. Руденко С.И.: Культура населения Горного Алтая в скифское время. Ленинград, 1953
17. Руденко С.И.: Второй Пазырыкский курган. Ленинград, 1948
18. Руденко С.И.: Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тысячелетия до н.э.). Москва 1961
19. Руденко С.И.: Пятый Пазырыкский курган. Ленинград, 1951
20. Степанова Е.В.: Реконструкция головного убора вождя из 2-го Пазырыкского кургана V (XXI) Всероссийский археологический съезд [Электронный ресурс]: сборник научных трудов. 2017
21. Степанова Е.В.: Скифские мягкие сёдла: вопросы терминологии. Петербург, 2003

**ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ
ТАТАРСКОГО ТЕАТРА
(ПОИСКИ ЗРЕЛИЩНОСТИ НА ПРИМЕРЕ ТГАТ ИМ. Г.КАМАЛА)**

Султанова Рауза Рифкатовна

*кандидат искусствоведения, заведующая отделом изобразительного и
декоративно-прикладного искусства ИЯЛИ им. Г.Ибрагимова АН РТ,
председатель Татарстанского отделения Ассоциации искусствоведов (АИС)
(г.Казань, Татарстан)*

Современный татарский театр своими спектаклями доказал, что владеет кодом «высокой культуры» и активно ищет другие пути к сегодняшнему зрителю, прежде всего молодому, то играя спектакль как балаган («Банкрот»), эстрадное шоу («Диляфруз-Remake»), то встраивая героев в структуру радио-шоу («Махаббат-FM»), все чаще прибегая к эстетике циркового искусства («Бармы ришвэттэн дэва» – «Чудо-таблетка»).

Как и все народные зрелища, цирковые представления создают разнообразные возможности для решения декоративных и постановочных задач. Во-первых, зритель вводится в иную психологию восприятия, часто становясь участником постановки. Во-вторых, происходит обогащение театрального языка, передаваемого не словами, а движением, жестом, пластикой тела актера. «Актер освобождается от плена подмостков и рампы, отчуждающих его от зрителя, и становится в условия совершенно другие в смысле внешних пластических задач и внутренних переживаний» [1]. Использование сценографом архитектурных особенностей самого театрального здания как «театра-арены» дает необычайное богатство планировочных мест, органически связывая зрительный зал и

место действия в единое целое. Например, в спектакле «Диляфруз-Remake» Т.Миннуллина С.Скоморохов на сцене «продолжает» стены настоящего зрительного зала, создавая в реальном пространстве атмосферу «райского сада» с огромными корзинами, наполненными красными яблоками. По ходу действия актеры время от времени располагаются на стульях как зрители первого ряда и тоже созерцают происходящее на сцене.

Оригинально здесь применение принципов игровой природы цирка, переключки с элементами эстрады, сценическим аттракционом (езда на велосипеде, мотоцикле). Смешны акробатические номера, исполняемые актером (И.Габдрахманов): чтобы понравиться Диляфруз, он делает полусальто, с разбега прыгает на стену, чтобы выразить свою радость после ее похвалы. (рис.1)



Рисунок 1 «Диляфруз-Remake». Т.Миннуллин.
Режиссер Ф.Бикчантаев. Сценограф С.Скоморохов

В спектакле «Зятя Григория» Т.Миннуллина музыка и танцы, сценические аттракционы, акробатика, дурачества соединяются в яркой остроумной манере. «Зятя» на импровизационных подмостках, имитируя повадки животных (быка, петуха), демонстрируют силу, ловкость и смелость в борьбе, танцах и пении, разыгрывают пантомимы. В сценографии, костюмных образах явны ориентации на лубок, «ситцевый интерьер» (сценограф Т.Еникеев).

Своеобразно использование приемов цирка на современном этапе режиссером Ф. Бикчантаевым, превращающим сцену в искрящуюся буффонаду. Своей яркостью, любовью к игре его постановки придают театру живость, вновь напомнив зрителям о балагане, ярмарке и цирке. Он вдохнул в современный национальный театр энергию фарса, добиваясь этого введением элементов абсурда, фривольности, клоунады. Всевозможные трюки, полеты, переодевания, раскрашивание лиц, использование кинохроники, эклектические костюмы и,

наконец, детали сценографии, вызывающие к артистизму, усиливают игровую стихию в спектакле «Банкрот» Г.Камала (сценограф С.Скоморохов). (рис.2)



Рисунок 2 «Банкрот». Г.Камал. Режиссер Ф.Бикчантаев.
Сценограф С.Скоморохов. 2013

Действие разворачивается в двух пространствах: на сцене и в откровенном общении с залом. Таким образом персонажи, существуя в разных эпохах (в начале XX столетия и сегодня), из героев превращаются в актеров и развивают идеи Г.Камала, импровизируя, добавляя свои слова о современной жизни. Сиразетдин (Р.Бариев), сидя у рампы, просит зрителя прочитать газету или спускается в зрительный зал, садится среди зрителей, вырывает телефон у одного из зрителей и фотографирует себя как актера (своего рода селфи). Две кумушки – Гарифа (Ф.Акберова) и Малика (Р.Юкачева), проходя между рядами, сплетничают об отдыхе современных богачей в санаториях «Крутушка», «Бакирово». В эти моменты разрушается бытовая цикличность времени, складывавшаяся в постановках «Банкрота» из равномерного чередования одной сцены за другой. Обращаясь с авансцены к залу, Сиразетдин и другие персонажи уходили из атмосферы дома, как бы перемещаясь из одного пространства в другое. В эти моменты действие на сцене замирало, потом возобновлялось. Так и время, которое в каждом пространстве отсчитывалось по-своему. Физическое время в доме то и дело останавливалось. Создавалось ощущение, что Сиразетдин, находясь среди героев спектакля, не жил вместе с ними: как будто он показывает свою историю, случившуюся с мнимым банкротством, универсальную для всех времен. Таким образом действие, происходящее в разных плоскостях – между партнерами, параллельно зрителю и параллельно актеру, – сделало Сиразетдина Туктагаева героем особого типа. Не реалистичный, не бытовой, он встал над окружающим его миром зримо и убедительно конкретно, потому что он принадлежит не только эпохе Камала: он отстранен от нее прежде всего временем. Разновеликие колеса

на аръерсцене, крутящиеся как часовой механизм, параллельно с массовым движением на сцене, имели символическое значение. Кроме этого, движение трамвая белого цвета (хронотоп пути), ставшего экраном для показа кинохроники 1920-х гг. о появлении первого трамвая, развитии типографского дела в Казани, имело не только иллюзорное сходство с обыкновенными географическими перемещениями (из Казани в Москву, на ярмарку и т.д.), предлагаемыми сюжетом, а просто воспринималось как путешествие по времени. Когда брат Сиразетдина переводит курс денег 1913 г. на деньги 2013 г. (52 млн), история с банкротством обретает характер современности. Настоящим вагоном на рельсах, звуками «за кадром» (куранты, стук колес, аплодисменты на стадионе и т.д.) театр достигает того, что доступно только кинематографу.

Здесь игровая площадка организована по-брехтовски остранично функционально, способна обогащать игру актеров новым жестко-пластическим содержанием. Персонажи спектакля со всем скарбом (реквизитом) приезжают на трамвае и на глазах у зрителей начинают обустривать дом Сиразетдина: подвешивают, как на лонжах, атрибуты типичного для начала прошлого столетия городского татарского дома: часы, люстры, даже кошку в клетке, которые по ходу действия то опускают, то поднимают пантомимой. Слуги вносят жардиньерки с зеленью, граммофон – неизменные элементы сценографии спектаклей Г.Камала. Рельсы двигаются по кругу, и вся сцена превращается в цирковую арену. Выкатывается огромный стол (ламберный) – гипертрофированный барабан, который становится то обеденным столом для банкета, то столом для переговоров. Сидя на нем, «сумасшедший Сиразетдин», изображая обезьяну, развлекает публику: жует бумагу, из бумажных клочков делает «маску», пьет жидкость из чернильницы. Как зверь, прыгает на грудь своего строптивного слуги и кусает его за ухо, садится на спину доктора и пытается кататься как наездник. Банкетный стол при приеме гостей Гульжихан – площадка для представления клоунады. Когда «сумасшедший Сиразетдин» становится неуправляемым, его сажают в клетку, как птицу, накрывая платком. А в финале, перестав прикидываться сумасшедшим, он достает из кармана пропеллер, превращает клетку в дирижабль и взлетает высоко над сценой. Слышится, как его встречают аплодисментами восторженная толпа. Таким образом, дирижабль становится символом включения Сиразетдина в другое (космическое) измерение.

Необычайно остроумно отражают характер персонажей костюмы. Сиразетдин, в начале истории одетый в типичный костюм татарского купца начала прошлого века, после «сумасшествия» появляется в современной приталенной безрукавке с большими карманами и множеством пуговиц. Из прежней одежды – белая рубашка, светлые нижние штаны в полоску (с широким шагом). Французская тема присутствует не только в лексиконе, но и вторгается в костюмный облик персонажей. Смешные туалеты, татарский вперемешку с европейским (парики, боа, шляпы с перьями и др.), определившие дурной вкус богатых модниц, переданы с большой точностью и наблюдательностью.

Сценография спектакля «Игра с монстриком» («Кечтүкле уен») И.Зайниева в постановке Р. Бариева стала важной вехой в диалоге театра с детской аудиторией. С.Скоморохов здесь не только проектирует и оформляет пространство, но и сочиняет визуальную концепцию спектакля, разрабатывает каждый его момент как пластическую акцию. Это своего рода маски-шоу с элементами кукольного театра и цирка. В едином виртуальном пространстве встречаются современные студенты, герои компьютерных игр и традиционные персонажи татарских сказок (Шурале, Су анасы – Русалка). Сама среда – черные силуэты домов, исписанных граффити, на которых большими буквами начертано слово «урман» (лес). Вместо окон – плазменные экраны, которые в разных картинах показывают горы, лесные чащобы, реки. Стена эта из мягкой ткани, поэтому вплотную стоящие за ней персонажи проявляются на ее поверхности рельефно, как маски-фантомы. Кроме этого, вся стена окутана светодиодными шнурами. Разыгрывается настоящий «цирк на воде»: улитки выводят русалок в лодках-ванночках, Шурале рассекает волны на джамперах. Герои выглядят как ростовые куклы и рукодельные мягкие игрушки различной конфигурации, например, Малявка – как воздушный шар, а Король весь апплицирован цветочками. Когда эти причудливые, фантастического облика персонажи застывают неподвижно, мы воспринимаем их как часть пространства (т.е. «тело-сценография»).



Рисунок 3 «Игра с монстриком» («Кечтүкле уен») И.Зайниева в постановке Р.Бариева

Очевидно проникновение эстетики рекламы и индустрии моды в сценографию молодежного мюзикла «Дитя» («Бәби») по пьесе И.Зайниева, воспринятого многими критиками как симбиоз притчи «Черная бурка» и осовремененной «Вестсайдской истории» (сценограф Р.Газиев, 2008). Спектакль сквозь призму сознания животных рассказывает историю, связанную с серьезными проблемами: что есть добро и зло, в чем смысл жизни, есть ли ответственность перед слабыми

и природой. Действие начиналось с суперзанавеса – баннера-растяжки городской рекламы, которым в наши дни закрывают проблемные и разрушающиеся дома. Вся сценографическая среда состоит из фрагментов-осколков коммунального дома, размежеванного на территории и комнаты. Выделенный цветом и графикой, он выдает атмосферу обособленности, осколочности бытия. Пространство намечалось двумя разделенными между собой уровнями, соединенными некоей диагональю: верхнее горизонтальное пространство принадлежало миру кошек, а нижний уровень – миру собак. Диагональю между ними стала обрушенная стена арочных сводов старинного брошенного дома, через которую кошки проникают в мир собак. Эти два враждебных пространства «пронизывает» вертикаль – Попугай Алехандро, спускающийся с небес для примирения сторон, символом которого является брошенный грудной ребенок, размещенный в белой корзине и в белых пеленках.

Во всех костюмных образах была продолжена тема осколочности в виде аппликации из геометрических кусков меха (кошки), кожи (собаки) и прочих материалов, выдававших прежние признаки сословия. В костюмах художник использовал элементы современной молодежной моды (куртки и плащи, топики, футболки, юбки, сетчатые колготки, лосины, гетры, обувь хай-тек) и аксессуары (ремни, перчатки, кулоны, цепочки). Длинный плащ Ялкына (Э.Талипов) определял его статус лидера стаи, боевого и справедливого Дога. У его сподвижников по иерархии плащи различной длины и по-разному декорированы. У Щенка короткий плащ, но, когда он возвращает младенца в человеческую семью, его плащ становится длинным, при этом сохраняет цвет и фактуру. Единственный, кто радикально поменял свой имидж, – это Попугай Алехандро, который из путешествующего бомжа превратился в уважаемого денди из Южной Америки.



Рисунок 4 «Мэхэббэт FM» («Любовь FM»). И.Зайниев.
Режиссер И.Зайниев (худ. по свету Н.Романов).
Сценограф Г.Скоморохов. 2011

Таким образом, современный татарский театр в поисках путей обновления и обогащения театрального языка, обращаясь к разным сферам жизнедеятельности общества, используя художественный язык и выразительные средства других видов искусств (изобразительного искусства, кино, телевидения, театра кукол, цирка и др.), пытается найти новые пути к зрителю, новые точки соприкосновения и выстраивания театрального пространства. Как новую тенденцию нужно отметить обращение к фольклорным истокам народного театра, балагана (тамаша). Они своей экспрессивностью, эмоциональностью, предельной выразительностью образов находят повышенный отклик у зрителей. Зрелищность становится центральной движущей силой, которая делает современный татарский театр более понятным и близким к восприятию.

По справедливому замечанию С.В. Синцовой, «театр, как губка, впитывает в себя любую вещь или явление, составляющие культурный контекст, оказавшиеся в поле притяжения культуры своего времени». Театр преодолевает узкие рамки традиций, превращается в огромное поле экспериментов и взаимодействует со всем культурным контекстом современной эпохи.

Список использованной литературы:

1. Дехтерева А. Цирк как особая форма театрального пространства (примеры российского опыта первой трети XX века) // Пути и перепутья: материалы и исследования по отечественному искусству XX века. – М., 2001. – С. 151.
2. Голдовский Б.П. Режиссерское искусство театра кукол России XX века. Очерки истории. – М., 2013. – С. 318
3. Синцова С.В. Художественное предвидение новых искусств. – М: Издательство Нобель Пресс, 2013. – С. 157.

Ш.ХҰСАЙЫНОВТИҢ «РЕВОЛЮЦИЯ ЖӘНЕ ТЕАТР ӨНЕРІНІҢ ТУУЫ» АТТЫ МАҚАЛАСЫ ХАҚЫНДА.

Бектасова Жұмажан Темірболатқызы

*Қазақ ұлттық өнер университетінің «Қазақстан тарихы және гуманитарлық пәндер» кафедрасының доценті, филология ғылымдарының кандидаты
(Астана қ., Қазақстан)*

Қазақ әдебиетінде драматургия жанрының өрістеп дамуына елеулі үлес қосқан адамның бірі – Ш.Хұсайынов. Драма саласына өткен ғасырдың жиырмамыншы жылдарының аяғында келіп, саналы ғұмырын әдебиеттегі маңызды жанрға арнаған, қазақ театр өнерінің кез-келген саласының даму тарихында елеулі еңбек ете отырып теориялық тұрғыдан, ғылыми дамуына кең өріс жасаған адамдардың бірі.

Әдебиетіміздің басқа салалары секілді драматургия да өзінің тарихи даму барысында өзгеріп, жетіліп, кемелденіп келе жатқан жанр. Шекспир ескіліктің эстетикасын бұзып, жаңа реалистік драманы туғызса, Островский XIX ғасырда

драматургиялық салаға «өмірге арналған» пьесаларымен келген; әдебиет әлеміне сол ғасырдың аяғында келген Чехов дүниежүзілік драматургияда үлкен төңкеріс жасады. Төл әдебиетіміз өзінің бастау арнасын сонау Халық әдебиетінен алғандығын М.Әуезов және Ш.Хұсайынов та ғылыми еңбектерінде жақсы танытқан еді. Бұл мақаланы жоғарыда аты аталған қазақтың белгілі драматургі Ш.Хұсайыновтың «Революция және театр өнерінің тууы» атты мақаласына арнаймыз. Мақала алғаш рет «Қазақ ССР ғылым академиясының хабарлары. Көркемөнер зерттеу сериясының» 1950 жылы № 77 санында жарияланды.

Ал автордың 1991 жылы Алматыда «Өнер» баспасынан «Өнер өрімдері» атты кітабында басылып шыққан.

Мақала тұтастай қазақ театр тарихына арналған. Автор мақаласында қазақ театрының төңкеріс кезеңіндегі жүріп өткен жолын егжей-тегжей зерттеп өзіндік өнер тарихына баға бере отырып сипаттайды.

Ол қазақ өнерінің даму барысын төңкеріс кезеңінің жемісі дей келе, қазақ әдебиетінің беттеріне жаңа жанрлар өріле отырып, оларды атай отырып, соның ішінде проза, драматургия жанрлары прогресшіл орыс өнері мен мәдениетінің әсерінен дамыды дейді. Бұл ойлар әрине, көпшілікті екі ұдай ойға қалдырды десек те, біздің, қазақ қоғамына ағартушылық ұғым осы бағыттан келгенін жоққа шығара алмас едік деген пікірді қосқым келеді.

Автор әрі қарай мақала бабымен ойын шыйрақтыра түсіп, «Театр өнері қазақ даласында өрши дамыды» [2, 3 б.] дей отырып, алғашқы қадамдарын 1914 жылы Семей қаласында оқыған қазақ жастары сауық кешінен бастау алды дейді. Расындада, қазақтың рухани астанасы Семей қаласы қазақтың қай өнер түріне қанат бітіргендігін жоққа шығару мүмкін емес және тарих беттері де солай дейді. Бұл жерде қоса кететін жай Ресей патша өкіметі бұл жастардың бастамасын қырағы түрде бақылап отырғанын автор жасырмайды.

Сондай-ақ, 1917 жылы Орда қаласында да жаңа театр труппасы ашылып, бұл труппаның негізін оқушы жастар құрағанын айта отырып, 1905 жылғы орыс төңкерісіне қатысқан революционерлер жер ауып келіп, оқытушылық қызметте жүріп, бұл ортаға да жаңа өнер түрінің жемісін екендігін тілге тиек етеді. Орда қаласында туылған жаңа театрлық өнерді Ишанғали Меңдіханов басқарды деп алғашқы әрі театр репертуарын тудырған жандар туралы мағлұмат бере отырып, жалпы батыстық театр мектебінің ірге тасы туралы айтады.

Ишанғали Меңдіханов – алғашқы қазақ драматургі. 1872 жылы Бөкей ордасы, Қалмақ ауылында туған. Ол 1885 жылы Ордадағы 2 кластық орыс-қазақ мектебін бітірген. 1886-1991 жылдары Орынбордағы мұғалімдер семинариясында оқыған. 1891-1998 жылдары Ақтөбе қаласындағы 2 кластық училищеде мұғалім болған. XIX ғасырдың соңында Меңдіханов Ишанғали патша әкімшілігінің және жергілікті басқарушылардың отаршылдық саясатына қарсы қазақтың ұлттық мүддесін қорғаған ашық пікірлері үшін қуғынға ұшыраған. 1917 жылы ақпан төңкерісінен соң Уақытша үкіметтің жергілікті комиссарының көмекшісі қызметін атқарды. 1918 жылы Ордада Кеңес үкіметі билікке келгеннен кейін Бөкей әскери

төңкеріс комитеті баспасөз бөлімінің меңгерушісі, кейіннен губерниялық ішкі істер халық комиссары болып тағайындалды.

Меңдіханов Ишанғалидың шығармашылық қызметі 1910 жылдан бастау алады. «Дүмше молдаларды сынаған «Малдыбай» (1912) пьесасы баспасөзде жарияланып, әуесқой театр сахнасында қойылған. Оның «Ғалым иесі», «Байғұстар», «Тамырлар» пьесалары Орынбор, Қазан, Ташкент қалалары сахналарында көрсетілген. 1920 жылы Семей қаласының драма труппасы Меңдіханов Ишанғалидың «Малдыбай», «Үйшік-үйшік» пьесаларын сахналаған. 1919 жылы казак бүлікшілері қолынан қапыда қаза тапқан» [3, 1 б.].

«Автор И.Меңдіхановтың «Малдыбай», «Үйшік-үйшік», «Байғұстар» пьесаларының мазмұны мен тақырыптық, идеялық мазмұнына баға бере отырып, өзіндік талдау жасайды. Мәселен, «Үйшік-үйшік» – пьесасы халық ойынының мазмұнына құрылған, бір байдың есігінде жүрген екі жалшының қайғысы мен қасіреті туралы айтылады, ал «Байғұстар» күйеуінен жас қалған жесір әйел Қырымызының әменгерлікпен үйленем деп құмартушы бір топ сал бөксе атқа мінерлерді қалай әжуалағаны сөз болады» дейді. Сонымен драматург И.Меңдіхановтың бұл драмалық шығармаларының халық өнерінде алатын орны туралы автор былай дейген: «Революцияның алғашқы жылдарында Меңдіханов Ишанғалидің комедиялары ойын-сауыққа сусап келген халыққа өзінше бірқатар алданыш болды», деп өз бағасын береді» [2, 6 б.].

Мақала барысы бойынша И.Меңдіханов басқарған Орда қаласы оқыған сауықшыл жастар труппасы оның жоғарыда аты аталған комедияларын қойды деген.

Ал театр кеңейіп 1925 жылы Ордан Орал қаласына көшірілді. Осы тұста театр репертуарын жасауға жаңа қадамдар жасалып, бұрынғы авторлармен қатар жас буын авторлар келді солардың бірі – Әбдіғали Сұлтанов еді.

Мақала авторы Ә.Сұлтанов туралы талантты жас ақын, драматургтың өлеңдері 1919 жылы «Мұғалім» журналына басылып шықты. Оның «Дарига-Хайдар», «Сүліктер» пьесалары сахналанып халықтың жылы қабылдауына ұшырады деп жақсы бағалайды.

Мақалада, сол кезеңдегі тарихи саяси оқиғалардың автор өнерге қалай әсер еткендігінен хабар беріп отырады. Аманкелді батыр көтерілісінің революция ісі екендігі осы тақырыпты Орал жастар, комсомолдары қолдағанын және шығармашылық тақырыптарынан орын алғандығында айтты.

1918-19 жылдары Ә.Жангелдин атындағы «Қызыл керуен» өнерлі, оқыған жастар труппасы Торғай, Қостанай жерінде дүниеге келді. Бұл труппа орыс мектебінде оқушы жастарының «Балапан» атты мәдени күшінің бірлігі деп баға береді. Бұл труппаның құрамында Серке Қожамқұлов болды дейді.

Серке Қожамқұлов – Серке (Сералы) Қожамқұлов 1896 жылы 5 мамырда Қостанай облысы, Қарабалық ауданына қарасты 13 ауылда дүниеге келген. Азан шақырып қойған есімі Сералы еді. Бала күнінде анасы Айкүн еркелетіп, «Серкем менің!» деп атаған. Ол Троицк қаласындағы медреседе білім алған. Азамат

соғысы кезінде Серке Қожамқұлов Әліби Жангелдиннің партизандық отрядында болады. Кейін білімін Орынбор қаласында жалғастырады. Оқу орнында, әскерде белсенділік танытып, әуесқой қойылымдарға қатысты.

«1923 жылы оқуын бітіріп, Қостанай қаласында сот тергеушісі болып жұмысқа орналасады. Әйтсе, де, өнерге құштар болып, сахнаны ұмытпайды. Мұны байқаған басшылық оны 1925 жылы тұңғыш Қазақ театрына режиссерлік қызметке жібереді. Қазақтың қара шаңырағы саналатын Мемлекеттік М.Әуезов атындағы академиялық драма театрының іргесін қалаушылардың бірі болды. Әкем театрда режиссер болып қана қоймай, сахнада Мырқымбай, Қоңқай, Көбікті, Қарабай, Еспембет сияқты образдарды сомдады» [4, 1 б.].

Серке Қожамқұлов труппа құрамында жүріп, алғаш гримді қолданып «Бетім-ау, құдағи» пьесасында ойнайды. Ақымақ, алаңғасар байлығына мас болып жүрген бай баласы өзін менсінбеген қалыңдығын алып қашпақшы болады, оған қыздың үлкен шешесін шығарып береді. Ол оны алып қашып, еліне қалыңдығым деп апарған адамы құдағи болып шығады. Бұл ойынды көрген сол кездегі жұртшылық күлкіге қарық болғанын автор келістіре ойнаған талантты актер Серкенің ойынымен байланыстырады.

Қостанайда офицерлер клубында татар труппасымен бірге «Қызыл керуен» де шығармашылығын шыңдай түседі. «Жас труппа алғашқы қадамын кішкене пьесалар мен ән-күй, әдеби монтаж, жанды газеттен бастап есейді» дей келе, 1922-23 жылдары тәжірибе жинақтап М.Әуезовтің «Еңлік-Кебек», «Бәйбіше мен тоқал», И.Мендіхановтың «Малдыбай», «Чапай» пьесаларын қойып, репертуар жағынан өскендігі туралы айтады. Труппа елдің сүйіспеншілігіне молынан бөленіп, халық аузынан түспейтін жаңа тамсанарлық жағдайға жеткендігін мақалада анық көрсетілген. Труппа құрамына Елубай Өмірзақовта кейінен кірген.

«Елубай Өмірзақов - (1 қаңтар 1899, қазіргі Қостанай облысы Таран ауданы – 2 сәуір 1974 Алматы) – актер, ұлттық театр өнерінің негізін қалаушылардың бірі, Қазақ АКСР халық артисі (1931). Өмірзақов еңбекке ерте араласты. Болашақ актердің талантын танып, өнерге баулыған әрі оны оқуға үйреткен сол кездері (1914) ауыл ұстазы, жазушы-драматург Б.Майлин болды. 1923–1925 жылдары Орынбор қаласындағы Қазақтың халық ағарту институтында оқыған. 1925 жылы Қызылорда қаласында Қазақ мемлекеттік драма театры (қазіргі Қазақтың мемлекеттік академия драма театры) құрылғанда А.Абдуллин, Қ.Бадыров, С. Байғожин және С.Оспановпен бірге Өмірзақов та алғашқы ұлт театрының іргетасын қалап, оның өркен жаюына мол үлес қосты» [5, 1 б.]. Ол труппада жүріп кемпірдің, қыздың, баланың ролдерін сомдайды делінген мақалада.

Жас қазақ драматургиясы труппаны репертуармен қамтамасыз ете алмады. Сондықтан труппа басқа өнер түрлерімен айналысқандығы, соның ішінде, ән-күй, хор айту, жеке декламациялық орындау, жанды газет, әдеби монтаж қою, түрлі спорт ойындарын көрсету, пирамида жасау сияқты халықтың мәдени ойындарынан тұрғандығы, жеке фельетонды халыққа мәнерлеп оқу және тағы басқа өнерлерден, фольклорлық жанрлардан репертуар құрады, дейді автор.

Осы ойға орай «Қызыл керуен» труппасы қазақтың қазіргі сан қырлы өнерінің барлық түрінің негізін қалады, бастауы болды деген ойға келуге әбден болатын сияқты және автордың «Қазақтың ауыз әдебиеті және халық ойындарындағы театр – драмалық элементтері» [6, 8-31 б.] атты мақаласында да осы ойымызды қуаттай түседі. Қазақ театр өнері өз бастауын фольклор мен халық арасынан шыққан өнерпаздарынан алды.

Автор мақалада сол кезде еліміздің басынан өткен қат-қабат саяси – әлеуметтік жағдайларды тілге тиек етеді.

Ал Түркістанда 1919 жылы Куйбышев пен Фрунзе басқарған 4-әскери отрядының сарбаздарының арасынан жаңа труппа құрылады. Ол мақалада көп ұлтты сауықшыл орта болды, құрамында татар, өзбек, қазақ, орыстарда болды деп келіп, олардың Ташкент вокзалында үлкен концерт берді және бұл жұртшылықтың ішінде Құрманбек Жандарбеков болғанын алға тартады. 1921-1922 жылдары Ташкент қаласында оқыған жастардан аталмыш өнер үйірмесі жаңа өнерлі труппаға айналды делінген.

Құрманбек Жандарбеков – (7 қаңтар 1905, Оңтүстік Қазақстан облысы Сайрам ауданы - 9 шілде 1973, Сайрам ауданы) – әнші, актер, режиссер, педагог, ұлттық кәсіби театр өнерінің негізін салушылардың бірі, Қазақстанның халық әртісі (1936). 1920 жылы Ташкент қаласындағы «Шығыс кештері» деп аталған мерекелік концертте 15 жасар бозбала Жандарбеков 1-бәйгені жеңіп алды. Ұ.Мұратбаев оның оқып, білім алуына, әншілік өнерінің қалыптасып, кең қанат жаюына көп жәрдем етті. Жандарбеков шығармаларының елеулі кезеңі 1925 жылы Қызылорда қаласында ұйымдасқан тұңғыш қазақ кәсіби драма театрына келуінен басталды. Ол Қазақ драма театрының артистері С.Қожамқұлов, И.Байзақов, Ә.Қашаубаев бастаған алғашқы өкілдері тобына келіп қосылды. Жандарбековтың бойындағы табиғи дарын, әншілік қабілет театр сахнасында оның тамаша образдар галереясын жасауына мүмкіндік берді. [7].

Автор мақаласында 1921-26 жылдар аралығында Қ.Жандарбеков өзбек-қазақ сауықшылдар үйірмесін басқарды деп келіп олардың сол кездегі «Калезей» театрында «Күн шығыс» ойындарын қойды деп қазақтың оңтүстік аймақтағы театр бастау көздері туралы айта келіп ойын түйіндейді.

Қазақ рухани дамуының бастауы Семей қаласында құрылған театр тархын 1921 жылы құрылды және бұл іс-шараның басы қасында ұлы М.Әуезов болғанын айтып, Абай ауылында қойылған спектакльдерден басталды, труппа толықтай революциядан кейін ұйымдасты дейді.

«1921 жылы труппа құрамына Әміре Қашаубаевта еніп, бұрынғы әлеуметтік тоң теріс күйінен толықтай арылып, табиғаттың берген ұшан теңіз талантын шыңдай түскенін аталмыш мақаласында жақсы сипаттай айтсада автор, әншінің шығармашылық жолына арнаған «Әміре Қашаубаев» мақаласында айқындай түседі» [2].

Әміре Қашаубаев – Қашаубаев Әміре (1888-1934 жж.) – қазақтың атақты әншісі, актер әрі музыканты. Шығыс Қазақстан облысының Абыралы ауданына

қарасты Дегелең тауының алабында туған. Атақты Қоянды жәрмеңкесіне барып, ел аралап ән салып, Қараөткелдік Сәтмағамбет, Ғазиз Айтбаев, баянауылдық Жаяу Мұса, Қали Байжанов, Керекулік Майра Уәлиқызы, қарқаралық Мәди Бәпиұлы сияқты арқалы әншілермен танысып, өнерін одан әрі шыңдай түседі. «Әміре Қашаубаев 1921-1924 жылдары Семейде құрылған қазақ жастарының ағарту ұйымы «Ес-аймаққа» мүше болып, әншілік өнерін шыңдай түседі. А.В. Затаевич Әміренің әншілік өнеріне тәнті болып, одан «Балқадияша», «Дударай», «Бес қарагер», «Көк көбелек» тағы да басқа әндерін жазып алған. Оның әншілік өнерін, өнердің парқын терең түсінетін мамандар А.В. Луначарский, Г.Любимовтер және қазақ әдебиеті мен өнерінің көрнекті өкілдері М.Әуезов, С.Сейфуллин, И.Байзақов, Ә.Марғұлан, Ж.Елебеков, А.Жұбанов, Қ.Жандарбековтер жоғары бағалаған» [8].

Аталмыш труппа 1921 М.Әуезовтің «Еңлік-Кебек» пьесасымен шымылдығын ашып, қазақ әдебиетіне күлдіргі кейіпкерлерден басқа жаңа формациядағы кейіпкерлердің келгендігінің куәсі болғандығын автор мақалада жақсы көрсетті. Және М.Әуезов шығармашылығындағы Абай тақырыбының өзекті екенін де көрсеткен. Автор сондай-ақ, «Бәйбіше-Тоқал» пьесасының тақырыбын қазақтың көлеңке мінездерімен байланыстыра отырып, сол кездегі қазақ оқыған азаматтарының саяси-әлеуметтік түсініктеріне баға берді. Және пьесаның идеялық мазмұнында айтарлықтай ой айтады.

Автор бұл тұста болашақ қазақ театрының революцияның алғашқы жылдары қалыптасып, Қазақ елінің барлық аймақтарында бастау алып, Семей қаласында толық ірге тасын қалады бұл жас труппаның құрамына Қостанайда, Бөкей ордасында, Орынборда бастау алған труппалардың саңлақтары тартылды дей келе, 1925 жылы Қазақ АССР астанасы Қызылордаға көшірілгенде қазақ театрының құрылуына деген алғашқы қадамдары еді деп ойын тамамдайды.

Аталмыш мақалада Қазақ театр өнерінің қалыптасуына ең алдымен коммунистік партия басты әсер етті деген ойының әсте жаны бар, өйткені Кеңестік үкімет сол кезеңде елдегі басты басқару жүйесі болды. Сондықтанда мақаланың жазылуына елдегі қат-қабат саяси-әлеуметтік жағдайлар әсерін тигізбей қоймауы мүмкін емес еді.

Алайда автордың бұл мақаласы қазақ театр өнері тарихына 1950 жылы арналып жазылған және драматургтың қазақ театр өнерінің бірінші сәтіне бастап ширек ғасыр жүріп өткен жолына өзіндік баға бергенімен қымбат.

Мақаланың негізгі ойын толықтай қорытындылайтын болсақ, мынандай тұжырымдар аламыз:

1. Қазақ театрының қалыптасуына басты әсер еткен фактор Ұлы төңкеріс жеңісі.

2. М.Әуезов атындағы қазақтың басты драма театрының даму тарихымен қалыптасуына Қазақстанның барлық аймақтарынан шыққан халық өнерпаздары мен аймақтық труппалары да қызмет етті.

3. Театр тарихын авторлар ғана емес, жеке тұлғаларда жасайды деген қорытындыға келеміз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. «Қазақ ССР ғылым академиясының хабарлары. Көркемөнер зерттеу сериясы» 1950 жылы № 77.
2. Ш.Хұсайынов «Өнер өрімдері» Алматы, «Өнер» баспасы 1991-496бб.
3. Ишанғали Меңдіханов. <https://wikipedia.org/wiki/>
4. https://massaget.kz/layfstayl/madeniet/persona/559/Серәлі_Қожамқұло 5
https://kk.wikipedia.org/wiki/Елубай_Өмірзақов
5. Ш.Хұсайынов «Алтын қалам» Алматы, «Арыс» баспасы,2002-352б
6. https://kk.wikipedia.org/wiki/Құрманбек_Жандарбеков
7. http://www.inform.kz/kz/kashaubaev-amire_a2222588

ФИНАНСИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ В СТРАНАХ ЕВРОПЫ

Шаймерденова Сауле Каиркеновна

кандидат философских наук,

доцент Казахского Национального университета искусств

(г. Астана, Казахстан)

Тенденция современного развития сферы культуры в европейских странах заключается в улучшении работы государственных служб, чтобы «приблизить культуру к людям». Европейские страны признают возможность влияния культуры на экономическую эффективность, проблемы культуры рассматриваются и с точки зрения влияния на развитие общества и практической пользы в решении других задач, например, в образовании и воспитании подрастающего поколения, в поддержании стабильности в обществе. И надо отметить, что потребительские расходы европейцев на развлечения больше, чем на одежду или здоровье, например, в Великобритании, Дании, Норвегии, на культурный досуг население тратит около 12,5% семейного бюджета. Причём удовлетворять культурные потребности призваны все «производители» услуг, как государственные, так и негосударственные, что стимулирует конкурентные усилия в интересах общества и ориентировано на достижение результата, а не на сохранение как у нас в Казахстане централизованного контроля и строгой финансовой отчётности. В европейских странах уже более 20 лет происходит перераспределение задач между государством, регионами и местными властями. Государство взяло на себя содержание симфонических оркестров, театральных и танцевальных трупп, национальных музеев и национальных библиотек. Регионы же отвечают за поддержку и распространение, всех культурных мероприятий, местные власти – за планирование календаря культурных событий, а также за содержание инфраструктуры для проведения культурных мероприятий.

Изменение ориентиров культурной политики конечно повлекло за собой и диверсификацию механизмов управления, суть которых заключается в преобладании двух концепций. Первая – правительство должно уделять

внимание и оказывать поддержку основным направлениям культурной политики. Вторая – правительство не должно участвовать в оценке культурных проектов и художественных произведений. Отметим, что установки европейских правительств на максимальное внимание и финансовую поддержку при минимальном участии чиновников в оценке художественных свойств произведений культуры прямо противоположны казахстанским тенденциям – целиком взять на себя оценку ценности и качества художественных произведений и творческих проектов при минимизации поддержки и финансовой помощи. Основные ориентиры культурной политики во многих европейских странах сводятся: к усилению культурного производства, в активной поддержке художественных мастерских; сохранению и развитию культурной инфраструктуры; повышению занятия искусством, укреплению связей с экономикой городов, улучшению их архитектурного облика и благоустройства; проектам культурного самовыражения этнических меньшинств; установлению и укреплению связей между высокими технологиями и искусством.

В Великобритании культура рассматривается как центральная, а не периферийная задача политики правительства. Они считают, что наступило время, когда необходимо победить – духовную нищету. Культура – рассматривается как искусство, а не просто развлечение, культура требует глубокого проникновения не только от исполнителей, но и от тех, к кому произведение искусства или исполнение обращено. Опыт Великобритании свидетельствует о большей включенности государства в финансирование культуры, но там основной акцент делается на распространение индивидуального и корпоративного меценатства и благотворительности.

Культурная политика Германии ориентирована на сохранение ценностей и традиций немецкой культуры, утверждая тезис о том, что только тот, кто владеет своими культурными ценностями, способен легко освоить культурные ценности других народов. Германская культурная политика формулирует концепции культурного развития на местах и помогает их осуществлять. Промышленные предприятия Германии имеют давнюю традицию меценатства поддерживать культуру и это, заинтересованность в деятельности, выходящей за пределы предприятий. Такая деятельность конечно же формирует положительное отношение к бизнесу в обществе; помогает интегрироваться в общество и обеспечивает общественную поддержку; повышает мотивацию сотрудников, формируя позитивную идентификацию с предприятием; создает конкурентные преимущества, независимо от продуктов и услуг, производимых предприятием.

Франция и Канада настойчиво выступают за внесение исключений, связанных с импортом продуктов культуры, в соответствующие торговые соглашения, опасаясь культурного американского доминирования. В этих странах считают, что сохранение своей национальной культурной идентичности создаст «культурную стоимость» для тех, кому в той или иной степени чужды рассуждения о прибылях и убытках, связанные с процессом торговли. Проблема

переходит из торгово-экономической области в социально-культурную сферу.

Источниками информации по финансированию культуры в странах Европы являются статистические ежегодники – онлайн интернет- платформы, в которых открыт доступ к базам статистических данных Организации экономического сотрудничества и развития. Сравнить объёмы финансирования сферы искусства и культуры принято по трём основным показателям: государственные и частные расходы на культуру в процентах от валового внутреннего продукта (ВВП); доля расходов на культуру в общем объёме государственного бюджета; расходы на культуру в расчете на душу населения. Соотношение государственного и частного субсидирования культурной деятельности неодинаково в разных странах. Выделим четыре формы технологий финансирования, различающихся по этому соотношению:

- в форме прямого финансирования (национальных музеев, библиотек, архивов), в форме общих и целевых бюджетных трансфертов (реализация национальных программ развития культуры);
- на основе совместного финансирования органов власти разного уровня (региональных организаций культуры и инвестиционных проектов);
- на основе смешанного государственно-частного финансирования (культурное наследие, музыкальные, театральные фестивали, выставки);
- через независимые посреднические структуры (благотворительные фонды, общественные институты культуры, ассоциации творческих работников).

Прямое финансирование организаций культуры в форме полного финансирования текущих издержек и капиталовложений, специальных целевых трансфертов, а также в виде грантов осуществляется во всех странах Европы. Во Франции 99% общего объёма финансирования культурной деятельности оплачивает государство, а доля меценатов и спонсоров составляет только 1%. Расходы центрального бюджета Австрии приходятся на исполнительские искусства (46,6%), в центральных бюджетах Швейцарии Нидерландов и Италии, преобладают расходы на архитектурные памятники, музеи, архивы (39-44%). В Англии, Испании на эти цели выделяется всего 1,8-1,9%. Если в Германии на эти же цели предусмотрено только менее 2% бюджета, то доминируют расходы на такие социально-культурные мероприятия, как выставки, фестивали, дни культуры и искусства и т.д. (76,4%).

Очень распространённой формой государственной поддержки являются гранты. В Швеции особое значение придаётся индивидуальным грантам, призванным обеспечивать «экономическую безопасность» духовного творчества. К ним относятся гранты в форме гарантированного дохода, присуждаемые выдающимся писателям, почётные бессрочные гранты выдающимся деятелям культуры, пятилетние гранты молодым писателям, гранты, дающие авторам право на получение дохода за пользование их произведениями в публичных библиотеках.

Еще одной формой субсидирования сферы культуры является партнерское

участие государства и корпоративных спонсоров, которое способствует значительному притоку средств из частного сектора. Совместные проекты, например, во Франции предусматривают более значительную долю государственного участия – бюджетный взнос и средства спонсора составляют 5:1, деньги выделяются при условии предварительного сбора определённого объёма спонсорских средств.

Следует подчеркнуть, что европейские государства финансируют культуру не только исключительно через бюджеты министерств культуры. Создаются межведомственные программы субсидирования культуры. Министерства обороны, департаменты полиции финансируют военные оркестры, культурную деятельность своих сотрудников. Министерство культуры Франции заключает соглашения с министерствами юстиции, обороны, сельского хозяйства, труда и образования о совместных программах финансирования киноискусства, производства аудио- и видеопродукции и т.д.

Льготы организациям культуры предоставляются по различным видам налогов и сборов: на имущество и на землю, на добавленную стоимость, на прибыль, на таможенные сборы. От налога на имущество могут освобождаться произведения искусства, находящиеся в собственности некоммерческих организаций, а также находящиеся в частных музеях. Льготы по налогу на добавленную стоимость часто применяются по отношению к производству культурных благ. Так, сборы от спектаклей, филармонических представлений, продажи входных билетов в музеи, доходы от книгоиздания и производства кинофильмов практически во всех странах с развитой рыночной экономикой пользуются льготным режимом налогообложения на добавленную стоимость. Ставка налога уменьшается в 1,5 – 4 раза по сравнению со ставкой для обычных товаров и услуг. Льготы по налогу на прибыль предоставляются некоммерческим организациям культуры в форме полного освобождения от налога или применения пониженных ставок. Артисты, художники и другие творческие работники пользуются льготами, которыми не облагаются их расходы на профессиональную деятельность. Так, в Ирландии все творческие работники освобождены от подоходного обложения, во Франции такая льгота предоставлена художникам и скульпторам, в Финляндии подоходным налогом не облагаются государственные гранты писателей и других деятелей культуры. Во Франции творческие работники имеют право до 10% уменьшать сумму налогооблагаемого дохода от профессиональной деятельности. Музыканты, дирижёры, директора театров, соответственно – до 30%, драматические актёры, хореографы и кинематографисты – до 35%. В большинстве европейских стран артистам предоставляются гранты для поддержки их творческой работы или обучения в собственной стране и за рубежом. Гранты драматургам выделяются в некоторых странах при условии, что написанная ими пьеса была поставлена в течение предыдущего года в одном из профессиональных театров, получающих государственные субсидии. Цель выделения грантов состоит в содействии развитию национальной драматургии и обеспечении материальных условий

для творческой работы драматургов. Государственные премии существуют во многих странах как оценка индивидуальных достижений и форма материальной поддержки дальнейшей деятельности выдающихся творческих работников. Гранты на поездки выделяются для поддержки участия в культурных мероприятиях, конкурсах, фестивалях и т.п. Гранты на проведение выставок предоставляются художникам, работающим в области изобразительного и прикладного искусства, дизайнерам и др. В большинстве стран Европы работникам творческих профессий, имеющим нерегулярные заработки, разрешается пролонгировать на несколько лет налоги на свой гонорар (во Франции – на пять лет, в Финляндии – на три года). В Швеции из облагаемой налогом суммы дохода свободного художника или писателя вычитаются деньги, перечисленные им на свой банковский счёт, приносящий проценты, а подоходный налог берётся только при снятии средств со счёта. В Италии художники и скульпторы имеют налоговую скидку на доход в размере 21%, все другие творческие работники 16% и скидку в размере – 16% компенсирующую их расходы на выплату НДС на приобретаемые ими товары и услуги.

Частное финансирование в виде спонсорства состоит в том, что предприниматели предоставляют финансовые средства организациям и деятелям культуры при условии получения определённых возможностей для рекламы своей торговой марки и производимой продукции. Предпринимательское спонсорство отличается от собственно меценатской деятельности тем, что оно непосредственно связано с рыночной политикой корпораций и служит рекламным целям. Национальные налоговые законодательства обычно не предусматривают специальные льготы для спонсорства, но содержат достаточно широкие возможности для сокращения налогооблагаемого дохода компаний путём вычета расходов на рекламу и другие маркетинговые операции. Этим пользуются компании, включая в соответствующие статьи расходов спонсорские затраты, таким образом европейские государства фактически субсидируют и спонсорство. В отличие от спонсорства, частное финансирование деятельности в сфере культуры, осуществляемое не для реализации конкретных экономических интересов, а под влиянием ценностных факторов, именуется меценатством.

Наиболее распространёнными видами налоговых льгот для организаций и лиц, оказывающих поддержку культурной деятельности, являются льготы: по налогу с оборота при пожертвованиях; предоставляются организациям и физическим лицам, жертвующим часть своих доходов на благотворительные цели и в частности на поддержку культурной деятельности. Сумма пожертвований вычитается из налогооблагаемой суммы соответственно с оборотом, прибылью, доходом. Несмотря на многообразие субъектов культурной деятельности и различия их экономического положения в европейских странах, сфера культуры и искусства в целом рассматривается как институт национального достояния, развитие которого требует от государства комплексных мер поддержки и всестороннего внимания.

Список использованной литературы:

1. <http://strana-oz.ru/2005/4/finansirovanie-kultury-v-evropeyskih-stranah-obzor-podhodov-imetodov>.
2. Финансирование культуры в европейских странах: обзор подходов и методов. //Журнал «Отечественные записки», 2005, №4.
3. <http://strana-oz.ru/2005/4/byudzhet-kultury-v-ssha-sobstvennyye-dohody-igosudarstvennaya-podderzhka>
4. [http://arts.osu.edu/ArtEducation/APA/Profiles%20 Summary%20Report.pdf](http://arts.osu.edu/ArtEducation/APA/Profiles%20Summary%20Report.pdf)
5. <http://e-news.com.ua/print/231263.html>
6. <http://www.artguide.com/ru/news/v-ssha-poschitalidieiatieliei-iskusstva.html>

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭТНО-ФОЛЬКЛОРНОЙ ГРУППЫ «ТУРАН»

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры «Музыковедения и композиции»

Казахского Национального университета искусств (г.Астана, Казахстан)

Объединение искусств в новый синтетический вид, как известно, происходит из-за потребности общества в более широком, всеохватывающем освоении и изображении действительности. Синтез искусств – это создание качественно нового художественного продукта посредством органичного соединения искусства или видов искусства в единое целое. Конечное явление синтеза искусств не сводится к сумме составляющих его компонентов, оно обобщает такие их свойства как идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство, общность участия в художественной организации пространства, времени и другие, позволяя оказывать многостороннее эмоциональное воздействие на восприятие человека [1].

Синтез искусств является частью художественного процесса взаимного влияния искусств вообще. Сама постановка проблемы, не говоря уже о ее исследовании, невозможна вне общего эстетического контекста.

В мировой эстетике известны концепции синтеза искусств Ф.Шеллинга, Р.Вагнера и А.Скрябина. В них говорится о новых резервах и дополнительных возможностях художественного творчества в освоении мира при слиянии искусств, в создании качественно новых художественных ценностей. Поэтому в мировой истории искусства существуют разнообразные формы синтеза. Так, *архитектура и монументальное искусство* постоянно тяготеют к объединению, создавая архитектурно-художественный синтез, в котором живопись и скульптура, выполняя собственные задачи, также расширяют и истолковывают архитектурный образ. В этом пространственно-пластическом синтезе обычно участвуют декоративно-прикладное искусство, средствами которого создаётся

предметная среда, окружающая человека, а также нередко произведения станкового искусства [2].

Синтез временных *искусств поэзии и музыки* осуществляется во всех жанрах вокальной и вокально-театральной музыки, каковыми являются песня, романс, кантата, оратория, опера и другие. Своеобразной формой синтеза музыки и поэзии являются многие произведения программной инструментальной музыки. Потребность в новых творческих резервах рождала такие виды искусства, как театр, кино и родственные им временно-пространственные искусства, которые синтетичны по своей природе. Они объединяют творчество драматурга-сценариста, актёра, режиссёра, художника, а в кино также оператора. В музыкальном театре драматическое искусство выступает в единстве с вокальной и инструментальной музыкой, хореографией и другими средствами. Искусство режиссёра эстетически объединяет компоненты художественного театрального или кинематографического произведения в новое целое [1].

Взаимное проникновение различных видов искусств, их влияние друг на друга – живой художественный процесс, имевший место во все времена, в самых разнообразных сочетаниях. И современное искусство не исключение. Более того, в нем заметно усиление этих тенденций, «...принимающих иногда даже род агрессивной экспансии» [3].

На качественно новом уровне в театр вторгается эстрада, изобразительное искусство, и декоративное оформление становится сценографией, т.е., отражающий происходящие появляется новый термин перемены [1]. Меняется роль музыки в спектакле, роль пластики. Из технического в художественное явление превратилось световое оформление спектакля, а осветитель становится художником по свету. Огромное влияние на театр оказывали и оказывают кино и телевидение.

Возникают весьма неожиданные сочетания искусств, которые могут оказывать сильное воздействие на публику. Причем, это происходит не путем органичного слияния, а простого соединения искусств, или, если можно так выразиться, их сложения. Пример тому – знаменитые «Декабрьские вечера», основанные С.Рихтером и проходящие в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Здесь музыкальная концертная программа и специально составленный вернисаж, объединялся только единой темой, никак не переплетаясь в создании нового художественного произведения. Однако, возникающая в этом случае новая художественная атмосфера, оказывает заметное влияние на восприятие как музыки, так и живописи. В результате этого простого, казалось бы, сложения возникает многократно усиленный по своему воздействию художественный образ [3].

Данный пример – соединение разных видов искусств, где музыка оперирует звуками, а живопись – визуальна.

Интересно отметить, что наряду с этим также существует и процесс взаимопроникновения выразительных средств и приемов различных направлений

одного и того же вида искусства. К примеру, джаз стал музыкальным стилем (а не этнографическим явлением) только тогда, когда диалектически соединился с законами классической музыки, с ее структурой и формой [2]. С другой стороны, и современная академическая музыка, особенно модерн и авангард не возникли бы без влияния джаза, хотя и трансформировались в отдельные направления. «За какие-нибудь 70-80 лет джаз, это талантливое детище негритянского народа, проделал невиданный путь: возникнув в замкнутой социальной среде, будучи поначалу бытовой, чисто прикладной музыкой, он щедро, чуть ли не каждое десятилетие, рождал все новые и новые формы, преобразил музыкальный быт современного мира и, наконец, стал в наши дни явлением поистине интернациональным, без которого уже невозможно представить культуру XX века» [4].

Процесс взаимопроникновения выразительных средств и приемов различных направлений одного и того же вида искусства применим не только к популярной музыке и джазу, но и к традиционному музыкальному искусству.



Рисунок 1 Этно-фольклорная группа «Туран»

С точки зрения синтеза искусств интересно было бы обратиться к творчеству этно-фольклорной группы «Туран», творчество которой в последнее десятилетие привлекает к себе все больше внимания (рис. 1, рис. 2).

Казахский фольклорно-этнографический ансамбль «Туран» был организован в 2008 году в Алматы. Музыканты ансамбля – лауреаты многочисленных конкурсов и фестивалей исполнителей на народных инструментах, участники престижных концертов, как в Казахстане, так и за рубежом. Максат Медеубек, Бауыржан Бекмуханбетов, Ержигит Алиев, Серик Нурмолдаев, Абзал Арыкбаев играют на таких инструментах, как сыбызгы, шанқобыз, саз-сырнай, шертер,

жетіген, шіңкілдек, домбра, қыл-қобыз и другие. Абзал Арыкбаев также владеет древнейшим искусством традиционного горлового пения. Пять музыкантов – участников «Туран», являются по сути мульти-инструменталистами, владеют более чем двадцатью музыкальными инструментами. Выступают исключительно вживую.

Несмотря на короткий срок творческой деятельности, коллектив стал обладателем гранта Фонда Первого Президента Республики Казахстан, лауреатом многочисленных конкурсов и фестивалей: Израиля, Турции, Китая, Южной Кореи, Венгрии, Германии, США и Франции, Испании, Узбекистана и т.д. Коллектив выступал в таких мировых залах, как Карнегги Холл в Нью-Йорке, Кеннеди-центр в Вашингтоне, Концерт Хаус в Берлине, и др., про творчество ансамбля снимались фильмы для каналов Discovery, BS Asahi (Япония), и т.д. Музыка группы «Туран» звучит во многих фильмах, в частности, в трех турецких сериалах. По словам арт-директора группы Алихана Мусатаева, во время выступления во Франции за двадцать минут диски группы продались на тысячу евро» [5].



Рисунок 2 Этно-фольклорная группа «Туран»

Признанием творческих достижений ансамбля стало его выступление на Торжественной церемонии закрытия Зимней Азиады-2011 в Алматы.

Основной идеей создания ансамбля послужило стремление воссоздать звучание старинных, архаичных инструментов, интерпретировать произведения фольклора и современные произведения в стиле фольклора, создавать свою авторскую музыку.

Коллектив характеризует оригинальность и самобытность стиля. Композиции в исполнении ансамбля, формы произведений приближены к образцам традиционных старинных казахских инструментальных, эпических и вокальных сочинений. Звучание ансамбля необычно в силу того, что музыкантами используются наряду с широко распространенными народными инструментами

редко звучащие тембры, что создает новую для современного слушателя, на деле же традиционную архаическую эстетику звука.



Рисунок.3 Этно-фольклорная группа «Туран». Композиция «Баксы»

Выступления группы примечательны постановочной частью. Синтез искусств осуществляется во многих концертных номерах. Композиции «Турана» становятся театральным зрелищем, являющего собой сценическое действие, осуществляемое ансамблем музыкантов. К группе вполне применим термин *театральный синтез искусств*, включает авторское содержание, режиссерское прочтение, актерское исполнение, с участием музыки, хореографии и художественного оформления (рис. 3).

Каждая композиция группы, будь она народной песней или авторским сочинением, представляет собой «захватывающее шоу, мгновенно переносящее изумленного зрителя в глубины истории казахского народа» [6].

Признание у европейской публики на концертах «Туран» вызывают композиции группы, созданные в стиле так называемой *ландшафтной* музыки, весьма популярной в мире, особенно в западно-европейских странах. Такой композицией оказалась обработка кюя «Акку», где музыкальными средствами обрисована картина природы, журчание ручья и красота лебедя.

В композиции «*Ортеке*» на сцене кроме пяти музыкантов появляются три «исполнителя» – куклы горного козла – *ортеке*. Прежде всего, исполнение домбровых кюев с марионеткой *ортеке* являет собой дань древней казахской домбровой традиции, при которой к пальцам домбриста крепится нить, связывающая его с фигуркой козла. *Ортеке* – тотем предков казахских родов. Количество же трех изображений козла, по словам участников группы, демонстрирует представителей трех поколений – дедов, отцов и детей». Таким образом, артисты берут на себя воспитательную миссию, показывая публике, насколько важно не прерывать связь между детьми и родителями [7].

В свои композиции музыканты порой включают литературные произведения.

В «Қазақ елі» художественно передан дух казахской степи за счет включения жыра Махамбета, исполняемого не традиционной эпической манерой, а древнетюркским горловым пением. Здесь же художественный образ воссоздается музыкально-образительными приемами – традиционным приёмом изображения волчьего воя на кобызе, журчания воды на жетыгене, конской скачки на домбре. Это не просто музыкальная композиция, а настоящий спектакль со своей драматургией, что производит неизгладимое впечатление на отечественную и зарубежную публику. Композиция «Қазақ елі» («Казахский народ») стала хитом в Казахстане и собрала за первые четыре месяца более трехсот тысяч просмотров на канале YouTube.

Используя возможности *светосопровождения* и *звукоусиливающей* техники музыканты свободно и артистично двигаются по сцене, создавая художественные образы, а также незабываемые картины прошлого и настоящего. В отличие от многих фольклорно-этнографических ансамблей («Адырна», «Сазген», «Ауен», ансамбль С. Турысбекова и др.), музыкальные композиции группы являют собой яркий пример синтеза искусств.

Помимо прочего, музыкальные номера «Турана» представляют собой театрализованные представления, где имеет место синтез искусств второго вида, включающий в себя музыку, актерство, масс-медиа, костюмы как часть сценографии, кинематограф, световое оформление и др. В ряде композиций группы синтезируются элементы различных жанров самой традиционной музыки – инструментальной и вокальной, эпической и фольклорной и других, а также образцов традиционного искусства с одной стороны, и авторского с другой. Таковы известные композиции группы: «Акку», «Аңшылық», «Ертұран», «Тұран – Қазақ елі» «Мұқағали», «Ортеке», «Шабит», «Елім-ай», «Қара жорға», «Бесік жыры», «Кероглы», «Сезім сыры», «Толғау», «Қасқыр» и другие.

Если провести сравнение турановских выступлений и академического театра, то следует сказать, что театр, как таковой, уже несет в себе синтез всех искусств, включая в себя музыку, архитектуру, живопись, кинематограф, фотографию и других. Основным средством выразительности в театре, как известно, является актёр, который через действие, используя разные театральные приёмы и формы существования, доносит до зрителя суть происходящего на сцене. При этом актёром, не обязательно может быть живой человек. Это может быть кукла управляемая человеком, или же предмет, которым управляет человек. Театр считается самым сильным средством влияния на человека, поскольку, видя происходящее на сцене, зритель ассоциирует себя с тем или иным персонажем [8].

Главным элементом театрального зрелища является сценическое действие, осуществляемое творческим коллективом. Таким образом, театральный синтез искусств включает авторское содержание, режиссерское прочтение, актерское исполнение, с участием музыки, хореографии, художественного оформления. Театр объединяет самые различные жанры сценического искусства – будь то

драма или балет, опера или пантомима.

Если в театре основным средством выразительности искусства является актер, то главное действующее лицо искусства «Турана» является музыкант, который становится актёром, через музыку и действие использующий различные театральные приёмы, доносит до зрителя содержание музыки.

Основное отличие «Туран» от других фольклорно-этнографических ансамблей – представление музыки в прикладном контексте, то есть театральность, подразумевающая режиссуру, драматургию, сценографию, костюмы, световое оформление и другие театральные средства.

Другая особенность стиля группы заключается в том, что музыкальная часть «Турана» представляет собой синтез различных элементов самой традиционной музыки, существовавших отдельно друг от друга, ими являются *жыр* – эпос, традиционная песня *қара өлең*, шаманский ритуал, где музыка несет сакральную функцию, существует в синкретизме с шаманским действием – камланием. Нередко музыка в данном случае имеет звукоизобразительный характер, такова композиция Шаман (Баксы).

Вернемся к теоретическим положениям теории синтеза искусств, появившейся на основе театра и скоррелируем ее к творчеству «Туран». Осуществление синтеза искусств, по Радугину, двухуровневое. На первом уровне синтез происходит в рамках самого вида искусства. Примером может служить использование отрывков лирического текста в эпосе. Второй – между видами искусства, так, например, создание кинематографического образа происходит на основе сценария, написанного по мотивам литературного произведения. По отношению к группе «Туран», примером синтеза искусств первого уровня может служить композиция на тему Даултекерея «Кероғлы», где после исполнения кюя участниками ансамбля, следует эпизод, исполняемый исключительно ударными, основанный на ритмическом элементе самой темы кюя.

Соотношение между участвующими в синтезе искусствами, по мнению Радугина, также имеет свою дифференциацию. Так, один вид искусства может полностью доминировать над другим, например, подчинение древнеегипетской архитектурой скульптуры и живописи. Всеобщее значение может приобрести качество, присущее одному из искусств (например, «пластичность» в древнегреческом искусстве, «живописность» в барокко). Виды искусства могут срастаться между собой (архитектура и скульптура готики). Кроме того, виды искусства способны ярко контрастировать друг с другом. Примером служат архитектурные сооружения двадцатого века. Наконец, два вида искусства могут дополнять друг друга без слияния в одно целое. Таковы искусства в эпоху Возрождения [1, с.268-271]. Однако вопрос соотношения между участвующими в синтезе искусствами в творчестве ансамбля «Туран», не входит в задачу данной статьи и еще ждет своего исследования.

В современном искусстве: «... две тенденции дают о себе знать с наибольшей силой: первая состоит в тяготении к синтезу, вторая – в сохранении суверенности

каждого отдельного вида искусства. Обе эти тенденции плодотворны. Их диалектическая взаимосвязь ведет не к поглощению одних искусств другими, а как к их взаимообогащению, так и к утверждению правомерности и необходимости существования различных видов искусства, полностью сохраняющих свою самостоятельность». [2]

Реакцией на стремительно ускоряющиеся процессы глобализации, урбанизации, унификации культурного пространства, которые, казалось бы, «выносят приговор старинным традициям национальных культур» выступает интерес к этнической традиционной музыке и искусству, фольклору. В Казахстане возникает все больше фольклорно-этнографических ансамблей, этно-групп, для которых традиционные формы музыкальной жизни становятся основой творчества, способом самовыражения, не просто поиском собственных корней, но и способом открытия для всего мира уникальности народных традиций и музыкальных культур. Порой популярность подобных групп за пределами своей страны даже выше, чем на родине.

Таким образом, виртуозная игра на древних казахских национальных инструментах, пластика и костюмы, энергетика живого исполнения, профессионализм являются основой творчества «Туран». Вдохновение участники ансамбля черпают в казахских народных песнях и кюях, устно-профессиональном творчестве, пришедшем из глубины веков, в сохранившем потомками великом наследии.

Список использованной литературы:

1. Радугин А.М. Синтез искусств // Эстетика. – Москва: Библионика, 2006. – С. 268-271
2. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств. //Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978,с.
3. Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 1. Л., 1980, с. 298.
4. Коллиер Дж.Л. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. – 413 с.
5. Туран. Казахский этно-фольк //http://muz-forum.com/showthread.php?t=3096
6. Концерт группы «Туран» и этно-джазового дуэта «ST brothers» в Москве // http:almatylife.kz/article/koncert-gruppy-turan-i-etno-djazovogo-dueta-st-brothers-v-moskve
7. Концерт этногруппы «Туран» в католическом храме обернулся мистикой // http://www.zakon.kz/4570853-koncert-jetnogruppy-turan-v.html
8. Найденов Е., Лебедько В. Видение в магическом театре и архетипических исследованиях // http://www.kafedramtai.ru/almanac/almanac-2/review-articles/66-almanac-issue-4/reviews/476
9. Борев Ю.Б. Эстетика. 4-е изд. – М., 1988.
10. Зись. А.Я. Виды искусства. – М., 1979.

ОСНОВЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕИ

Армат Бектас

*старший преподаватель кафедры «Живопись и скульптура»
Казахского национального университета искусств (г. Астана, Казахстан)*

*«Искусство в живописи есть нечто иное, как искусство выразить невидимое
через видимое», – писал Эжен Фромантен (1820-1876 гг.)*

Пит Мондриан, голландский художник, который бесспорно является одним из основоположников абстрактного искусства, сказал: «Постепенно мне стало ясно, что кубизм не сделал логических выводов из своих собственных открытий; он не довел абстракцию до ее высшей цели выражения чистой реальности. Я чувствовал, что эта реальность может быть выражена только посредством чистой пластики. Чтобы создать чистую реальность пластически, необходимо свести формы природы к постоянным элементам формы, а естественный цвет к первичному цвету» [1].

Изучив теорию и практику многих модернистских направлений, таких как кубизм, футуризм, фовизм, абстракционизм и др., приближаетесь к ответу на вопрос, поставленный Мондрианом – как добиться чистой пластической выразительности максимально очищенной природной формы. В линии видется (по мнению автора статьи) первичный постоянный элемент, имеющий свою еще дознаковую силу образности. Следующая задача – приведение их к ритмическому композиционному единству с использованием симметрии.

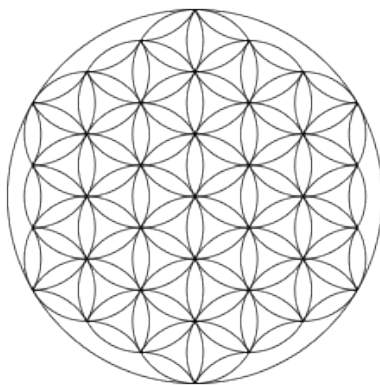


Рисунок 1 «Цветок жизни»

Основная форма работ автора (Бектас Армата) базируется на сакральном символе «Цветок Жизни», символ процветания. «Цветок Жизни» - единственное изображение, которое содержит в себе все до единого аспекты творения, все математические формулы, каждый закон физики, каждую гармонию в музыке и каждую биологическую жизнеформу, пишет Друнвало Мельхиседек в книге «Древняя тайна Цветка Жизни» [2]

Сакральная геометрия имеет одну особенность – она безупречна, всё в

мире связано с ней, она основе творения, в геометрии «Цветка Жизни» заключен образ творения. Всё, что существует в мире или было когда-либо сотворено, создавалось по этому образцу и имеет в своей основе сакральную геометрию.

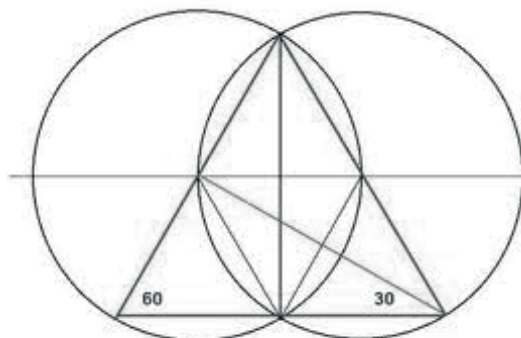


Рисунок 2 «vesica piscis»

В сакральной геометрии существует структура, именуемая «vesica piscis» (рыбий пузырь). Она образуется, когда центры двух кругов с равными радиусами расположены на окружностях друг друга. Площадь, ограниченная пересекающимися дугами кругов, и есть vesica piscis, она содержит в себе два измерения – одно проходит через его центр, определяя меньшую ширину, другое соединяет через центр одну точку пересечения с другой - это ключи к великим знаниям, содержащимся в этой информации. Эта конфигурация – одна из преобладающих и самых важных среди всех взаимосвязей в сакральной геометрии.

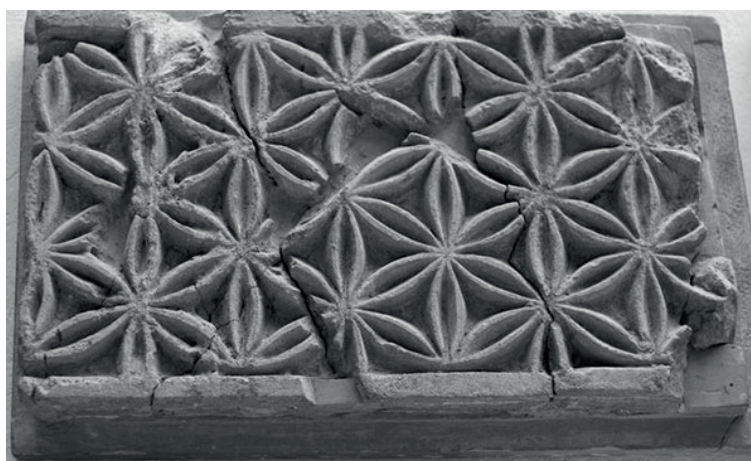


Рисунок 3 Фрагмент стены с орнаментом из Шумера,
Пергамский музей в Берлине

Весь узор «Цветка Жизни» формируется единственной окружностью. Одна окружность – центральная, а затем шестью окружностями того же радиуса, с центрами в вершинах правильного вписанного шестиугольника.

Эта часть Цветка носит название – «Семя Жизни». Другая структура,

скрытая в «Цветке Жизни», называется «Древом Жизни», она не принадлежит никакой культуре, даже египтянам, которые вырезали «Древо Жизни» на колоннах в Карнаке и Луксоре. Каббала также не была источником «Древа Жизни». Это – структура, являющаяся сокровенной частью природы.

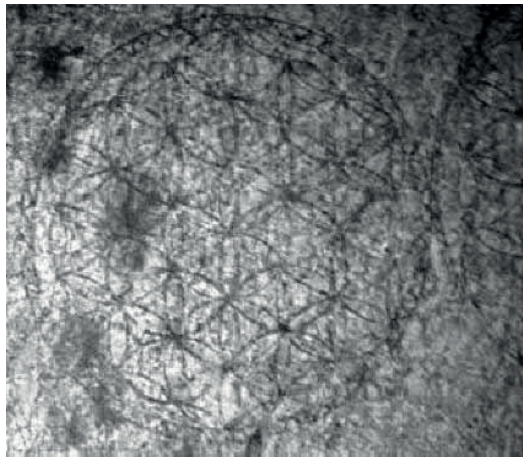


Рисунок 4 Храм Осириса (Абидос, Египет)

«Симметрия» – в переводе с греческого термина – (однородность, пропорциональность, гармония). Наглядный пример научного обоснования значения симметрии можно найти в исследованиях Масару Эмото, который известен своими экспериментами внешними воздействиями на структуру – человеческих мыслей, эмоций, музыки. Он считает, что вода способна реагировать на очень широкий спектр электромагнитных колебаний, она отражает фундаментальные свойства Вселенной в целом. В своих экспериментах Масару Эмото показал, что позитивные мысли и чувства, гармоничные мелодии порождают симметричные «рисунки», негативные – хаотичные и бесформенные, с рваными краями.

Доктор Эмото пришел к выводу, что «все вещи лежат в пределах вашего собственного сознания». Таким образом, он верит, что мы должны стараться поднимать наш уровень ХАДО, например, посылая благословение нашей пище, пить воду, не накапливая отрицательных эмоций. Согласно доктору Масару, современная медицина сосредотачивает свои наблюдения на молекулярном (химическом) уровне. Однако, чтобы успешно заниматься лечением нужно обратиться глубже молекулярного уровня - на уровень атомов, и даже микрочастиц. В основе любой сотворенной вещи, считает доктор Масару, лежит источник энергии ХАДО (HADO) – вибрационная частота, волна резонанса. ХАДО – определенная волна колебаний электронов атомного ядра.

Поле магнитного резонанса всегда присутствует там, где существует ХАДО. Таким образом, ХАДО может интерпретироваться непосредственно как область магнитного резонанса, которая является одним типом электромагнитной волны. МРА измеряет магнитный резонанс ХАДО.



Рисунок 5 Леонардо да Винчи, Тайная вечеря, 1495 г. – 1498 г., Санта-Мария-делле-Грацие

Художники разных эпох использовали симметричное построение композиции. К примеру, принципы симметрии во многих древних мозаиках, также живописцы эпохи Возрождения часто строили свои композиции по законам симметрии (рис. 1). Такое решение позволяет достигнуть впечатления покоя, величественности, особой торжественности. Симметрия в искусстве основана на реальной действительности, имеющей в изобилии симметрично устроенные формы. Например, строение тела человека, бабочки, снежинки и многое другое. Симметричные композиции – статичные (устойчивые), левая и правая половины уравновешены. Также, в таких композициях чаще всего имеется ярко выраженный центр.

Итак, целесообразность симметричных форм была осознана человечеством в доисторические времена, а в сознании древних греков симметрия стала олицетворением закономерности, целесообразности, а следовательно, и красоты. Идея связи прекрасного с симметрией пронизывала всю греческую философию, все греческое искусство. Достаточно вспомнить строго симметричные формы античных архитектурных памятников, изумительную стройность греческих ваз, математическую строгость их орнамента.

Выдающийся математик XX века Герман Вейль в своей работе «Симметрия» уделил особое внимание орнаментальной композиции. Он показал, что в основе принципов любой композиции лежат общие положения фундаментальных математических структур. Герман Вейль писал: «Искусство орнамента содержит наиболее древнюю часть известной нам высшей математики в частности, в древнеегипетских орнаментах воплощены 17 видов симметрии» [3]

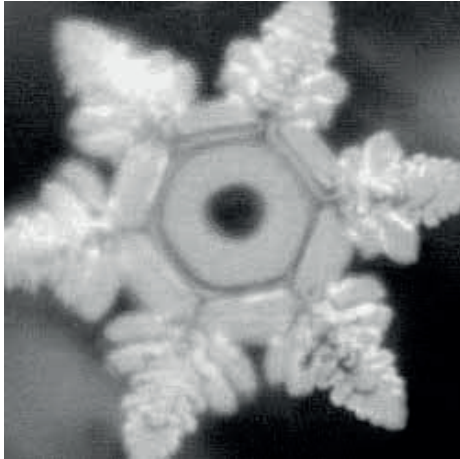


Рисунок 6 – 500 человек послали энергию любви этой воде

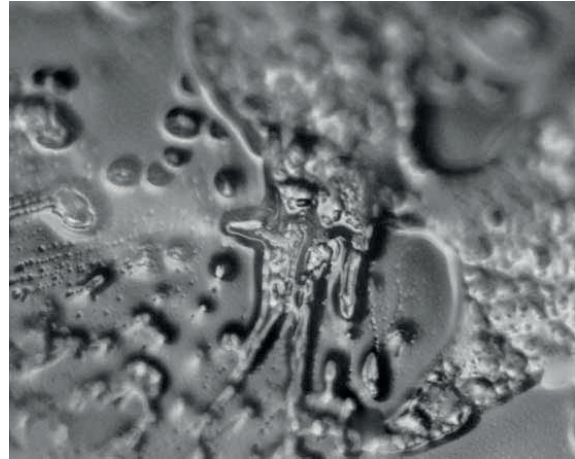


Рисунок 7 Молекула воды под влиянием негативного воздействия слов и мыслей

«Симметрия является идеей посредством, который человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок, красоту и совершенство» Герман Вейль

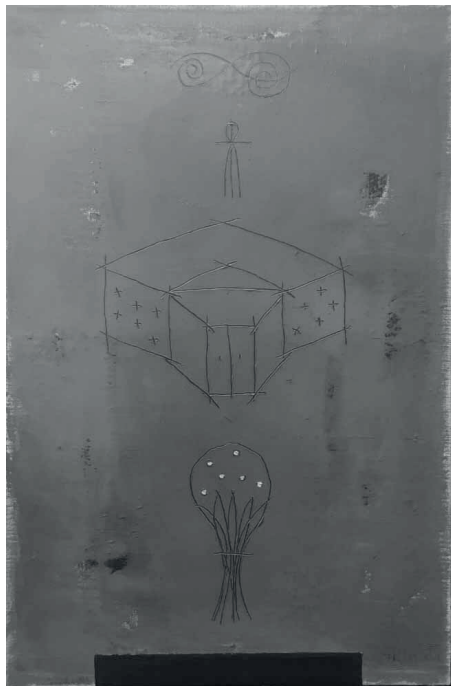


Рисунок 8 Армат Бектас «Процветание» (картина построенная на симметрии)

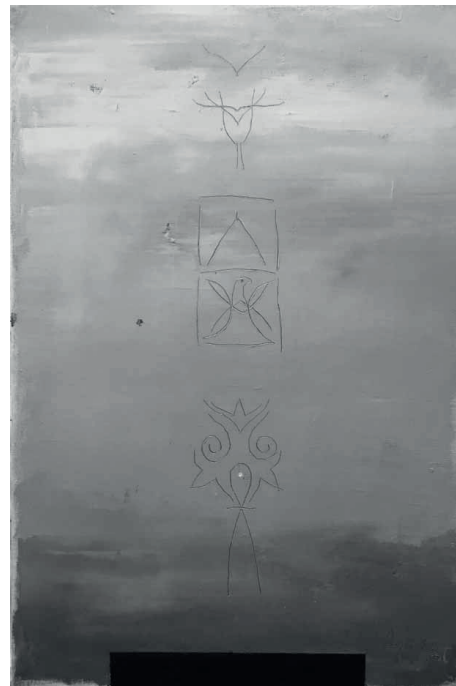


Рисунок 9 Армат Бектас «Древо жизни» (картина построенная на симметрии)

Искусство XX столетия в значительной степени утратило четкость географических и национальных границ. Каждое государство стремится быть лидером в передаче особых форм информации. И каждая нация пытается связать эту передачу информации со своими культурными и национальными традициями. Республика Казахстан также находится в поисках самовыражения не только в области технологии, но и в искусстве. Путь нахождения новых форм представленный данным проектом – общение с культурным истоком кочевников, где основой передачи информации служили знаки, символы, орнаменты, несущие в себе максимум информации в минимальной форме. И самое трудное здесь –

сделать национальное по форме и внациональное по содержанию. Многие художники, философы писатели, государства думают и работают над этим вопросом, над идеей единства.

Весь мир находится сейчас в преддверии нового этапа развития, где нами разработана собственную теорию и новую визуальную, пластическую форму: «Творчество молодого художника Армата Бектасова оригинально тем, что в его работах традиционные формы степной культуры номадов преломляются с тенденциями и принципами современного абстрактного искусства и стремятся к целостному мировосприятию и мироощущению. Его графические линейные символы и знаки, а также поиск скульптурных форм и ювелирных элементов, претендуют на формирование нового стиля в искусстве, отражающего необходимость построения новой философии гармонии и единства в человеке, обществе, природе, и между ними. Попытка синтеза национальной культуры с общечеловеческими ценностями и принципами, и стремление на этой основе создать новое в искусстве весьма интересна и перспективна», – Эрнст Неизвестный, скульптор, Нью-Йорк, США [4].

Линия и симметрия – это визуальное воплощение идеологии Единства. Она необходима, как и другим идеологии и религии. С появлением таких мировых религий как христианствj появилась иконописная школа, с появлением ислама – школа каллиграфии, несущая в себе идеи ислама, и когда мы говорим о единстве религии (толерантности) есть необходимость обоснования идей через изобразительное искусство. Платон в своем позднем произведении «Филеб» говорил о красоте линий, поверхностей и пространственных форм, не зависящих от всякого подражания видимым предметам. Такого рода геометрическая эстетика, по мнению Платона, имеет не относительный, а безусловно, абсолютный характер. «Линия Бектасова – это, собственно говоря, движения траекторий энергоинформационных процессов, лежащие в основе рождения предметов и явлений. Поэтому эти линии в его композициях никогда не прерываются и даже в замкнутых образованиях, легко узнаваемых и содержащих просто намеки, всегда уходят дальше, в бесконечное пространство. В свою очередь, пространство – здесь не только полнота в пустоте (или пустота в полноте), оно являет собой квинтэссенцию цветового синтеза, по разному проявляющегося в образованных движением траекторий уже почти предметных фигурах», – Камилла ли, арт-критик, секретарь Союза Художников РК.[5]

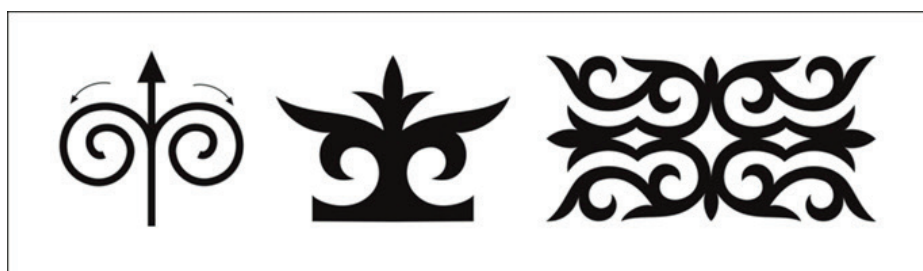


Рисунок 10 Элементы казахского орнамента

Философия Единства – это целостность сознания. Все мысли и действия должны сводиться к одному. Такое состояние духа присутствовало в степной культуре. Мы видим на примере симметричных форм предметов быта, жилищ (юрт), орнамента казахов произвольную попытку выразить свою чистую, гармоничную ментальность. Популяризация симметрии даст толчок на возрождение степной культуры, которая базировалась на симметрии. Задача, художника стремиться насколько возможно полнее приблизиться к действительности, слиться с ней и наиболее ярко ее раскрыть, создавая искусство общечеловеческих ценностей в изобразительной форме, создавая идеологию понимания мира по принципу единства и целостности.

Данная концепция была презентована во многих международных саммитах по экологии, в ООН и съездах лидеров религиозных конфессий. Концепция была одобрена на разных уровнях людьми искусства, политики и духовенства.

«Он стремится создать образ единого божественного духа, поскольку убежден: бог един; стремится выразить мысль о новом синтезе всего божественного в сознании человечества, но прекрасно понимает, что это одна из самых тонких струн его души и никак нельзя навязывать, тем более ущемлять, чьи либо интересы. Изобретая новый язык выражения, новый стиль в искусстве А.Бектасов не боится совмещать разные по конфессиональной принадлежности символы, поскольку они «родились» из некогда единого источника. Универсальные символы и знаки – основы всех религиозных символов, а их вертикальное строение – это очередной возврат на новом витке и уровне развития к утраченному некогда единству», – Халима Труспекова, кандидат искусствоведения, доцент, ассоциированный профессор КазГАСА [7]

Список использованной литературы:

1. <https://zhitanska.com/content/tsvetok-zhizni-sakralnaya-geometriya/>
2. Эмото М. Послания воды: Тайные коды кристаллов льда. – София, 2005.
3. URL: <https://iz.ru/news/384483>
4. Волошинов А.В. Математика и искусство – М, 1992.

ТВОРЧЕСТВО СКУЛЬПТОРА, ЮВЕЛИРА, ХУДОЖНИКА КИНО ДАШИ НАМДАКОВА

Мухаметжанов Бахытбек Акажанулы

*кандидат педагогических наук, член Союза художников РК, профессор,
заведующий кафедры «Живопись и скульптура» Казахского Национального
университета искусств (г. Астана, Казахстан)*



«Мы не должны отрываться от своих корней, от сил природы. Земля, вода, воздух... Любви к стихиям не научишь. Их надо чувствовать и черпать в них силы».

Даши Намдаков – известный российский скульптор, художник-ювелир, график, получивший международное признание.

Даши Намдаков (настоящее имя – Дашинимо Бальжанович Намдаков) родился в 1967 году, село Укурик Читинской области. Он шестой ребенок в семье. Мастерство к Даши пришло с генами, так как все его родные из древнего рода дарханов – касты кузнецов-ювелиров, мастеров работающих с огнем – божественной стихией, символом избранности.

Дархановы владели высшими знаниями, передававшимися из поколения в поколение. На них лежала ответственность за мир, в котором они жили. Отец Даши раскрыл перед ним этот фантастический и тонкий мир Степи, Саянских гор, удивительного и загадочного Байкала, многогранности своего ремесла, что всецело наполнено миром духов, чувств и непосредственной радостью творчества.

Творения Даши происходят из зримого воплощения его особого мироощущения, хранящего глубинную бесконечность бытия, архаических скифских образов, где культуры и события прошлого не исчезают бесследно, а продолжают одновременно взаимодействовать с нами и сохранять свою значимость и послы. В его скульптурах живет дух его земли, силы природы, в которой он рос. В них есть глубокая тайна, которую не каждому дано разгадать, но не ощутить их энергетику и красоту невозможно.

Традиционные образы работ Даши Намдакова – это кочевники, воины и всадники, сакральные фигуры, волшебные женщины, родовые покровители бурят: тотемные животные и мифологические существа. Перед зрителем предстают деформированные, изогнутые, вытянутые персонажи с непропорциональными частями тела, например, вытянутыми шеями и удлинёнными конечностями. Почти все из них обладают азиатскими чертами лица. Его работы выполнены в технике художественного литья,ковки и смешанной технике. Используемые материалы: бронза, серебро, золото, медь, драгоценный камни, кость (бивень

мамонта), конский волос и дерево. Среди монументальных работ Даши Намдакова строительство большого проекта г. Казань Республика Татарстан Дворец Бракосочетания – «Центр семьи Казан». (рис.1)



Рисунок 1 Даши Намдаков. Дворец Бракосочетания – «Центр семьи Казан». Казань, Республика Татарстан

Форма дворца символизирует татарский котел-казан, который украшает металлический барельеф с крылатыми барсами. Венчает здание смотровая площадка площадью более 1,2 тыс.кв.м. Рядом с самим дворцом разбит сквер и обустроена набережная.

Работы Даши Намдакова хранятся в более 25 стран мира, а также в фондах Государственного Эрмитажа, Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге, Музее искусства народов Востока, Музее современного искусства в Москве, «Тибет-Хаусе» – Нью-Йорк, Музее искусств – Гуанчжоу Китай.

С 2000г. Даши провел десятки выставок по всему миру: от Токио и Пекина, до Нью-Йорка и Лос-Анджелеса.

Скульптурная композиция в Астане Жер-ана (Мать-Земля)

Сооружение скульптурной композиции Жер-ана в Астане является одним из интереснейших произведений, которая представляет собой сакскую царицу Томирис, стоящую на гигантском быке. Памятник был открыт в 2008 г. летом в г. Астана, который установлен у Военно- исторического музея вооруженных сил РК. (рис.2)



Рисунок 2 Даши Намдаков. Скульптурная композиция «Жер-ана» (Мать-Земля) (г.Астана, Казахстан)

После утверждения проекта Даши Намдаков пригласил меня руководить увеличением скульптуры, а также процессом выполнения работы до завершения работы. Изготовление скульптурной композиции проводилась в г. Алматы на машиностроительном заводе имени С.М. Кирова 4 месяца.

Жер-Ана (Земля-мать) представляет собой образ огромного быка, длина которого более 10 метров, а на его спине возвышается фигура царицы Томирис, охраняемая двумя барсами с мечами. По легенде, именно ее мужеству обязаны древние предки нынешних казахов: под ее предводительством разрозненные племена объединились и образовали одно из первых государств на территории Казахстана. Скульптура установлена на постаменте и стилизована под древние памятники Древнего Востока. Размах рогов быка достигает 7 метров, что поражает точность изображения мельчайших деталей.

Язык скульптурных форм информативен и часто он дает срез властной проекции. Но данная скульптурная и практически ювелирная по своей точности работа, несмотря на очень большие размеры самого постамена, быка, трона, на котором стоит женщина, дает удивительное ощущение, что эта работа уникальна.



Рисунок 3 Скульптор Б.А. Мухаметжанов при установке памятника Даши Намдакова «Жер-ана»

Что отличает этот монумент от иных, так это ясная и четкая работа, выдержанный сюжет, здесь нет натужного мифотворчества, каждая деталь этой гигантской скульптурной композиции поражает своей проработанностью. На спине быка попона, которая закреплена, именно как это полагается, веревками, жгутами, перетяжками – нет ощущения, что зрителя обманывают видимостью. Даши Намдаков – мастер формы. Наверно нужно быть гениальным мастером свободно владеющим своей профессией а также иным чувством, чтобы сделать такую уникальную монументально декоративную композицию, которая идеально отражает степную ментальность.

Некоторые монументы классического типа, созданные в европоцентристской матрице, – стремятся к высоте. Понятно, в тесных пространствах европейских городов монументы развивались в высоту, место им было в некропольных альковах, в барочных парковых складках, в центре радиального пересечения. В степном городе такие «вертикализованные» проекты смотрятся негармонично. Однако у Даши Намдакова же все получилось идеально: это тоже очень большой монумент, но он расположен таким образом, что массивность быка параллельна самой земле, степи, ее ровности, и только женщина с ее четким и рельефным женским лицом возвышается над пространством.

Автору несомненно удалось вырваться из порочного круга старой советской монументальной школы и найти формулу выражения номадической ментальности, эту формулу можно выразить так: форма не должна стесняться пространства. Именно чувство свободы, простора, вольности не покидают нас в Астане, такова матрица этого города, и Намдакову удалось это уловить.

В завершении хочу сказать, что творчество Даши Намдакова – это явление в искусстве не только в бурятском, но и в мировом, современном. Оно очень притягательно, оно завораживает и восхищает. Его феномен в том, что он сохранил национальные традиции и представил их в новом стиле. Неповторимое ощущение формы, пластики, движения, чувство пропорции и гармонии покоряет. Его произведения наполнены самобытным характером и смыслом, они несут свою энергию, силу и мощь.

Работы Даши Намдакова хранятся в более 25 странах мира в фондах Государственного Эрмитажа, Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге, Музее искусства народов Востока, Музее современного искусства в Москве, «Тибет-Хаусе» (Нью-Йорк), «Музее искусств» (Гуанчжоу, Китай). Также в частных коллекциях В.В. Путина («Стихия»), М.Ш. Шаймиева («Всадник»), Герхарда Шредер, Вилли Нельсона, Умы Турман и в частных собраниях в Германии, Франции, Бельгии, Швейцарии, Финляндии, Японии, США, Тайване.

С 2000 года Даши провел десятки выставок по всему миру: от Токио и Пекина, до Нью-Йорка и Лос-Анджелеса. Даши выставлял работы как в музеях – Государственный Эрмитаж (Россия), Пекинский музей мирового искусства (КНР), в галереях – Nalcyon (Великобритания), National Arts Club (США), так и принимал участие в государственных проектах – Российская национальная выставка (Франция). Семья скульптора принадлежит к древнему роду кузнецов-дарханов «дархатэ», из которого выходили лучшие ювелиры, мастера и художники. С 1988 году по 1992 г. Красноярский государственный художественный институт в мастерской Л.Н. Головницкого. Имеет ярко выраженный уникальный авторский современный стиль, где соединяются элементы национальной бурятской культуры, традиции Центральной Азии и буддийские мотивы. Скульптор Даши Намдаков – известный российский скульптор, художник-ювелир, получивший международное признание. Член Союза художников России, Лауреат Премии

Правительства Российской Федерации в области культуры, обладатель премии «Ника» за работу в качестве художника фильма режиссёра Сергея Бодрова «Монгол» и премию «Белый слон» Гильдии киноведов и кинокритиков России, обладатель серебряной медали Российской Академии Художеств.

Список использованной литературы:

1. Кочевник. Между небом и землей. Шедевры древних культур степей Евразии из собрания Исторического музея и произведения скульптора Даши Намдакова. К 100-летию археологических памятников Исторического музея, 2014 г.
2. Косарев М.Ф. Основы языческого миропонимания, 2003 г.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМА

Тауекел Сламбек Тлеугабылулы

*Заслуженный деятель Казахстана, профессор кафедры «Кино и ТВ»
Казахского Национального Университета искусств (г. Астана, Казахстан)*

Кинематограф как искусство имеет несколько разносторонних критериев и специфик своего динамичного развития, в первую очередь по параметрам восприятия: зрелищно-изобразительную (визуальную) и звуковую (слуховую), по методу художественно-психологической трансляции - актерско-исполнительскую, по технологическим особенностям: плоскую изобразительную, моно звуковую, так и объемную изобразительную 2D, 3D, объемную звуковую стерео, Dolby стерео.

Все же главной особенностью кинематографии остается его зримая, зрелищная сторона, постоянно совершенствуемая и в некотором смысле приближаемая к восприятию с одной стороны реальной жизни, с другой - все более усложняемая в сторону его аттракционной, фантазмагорической сказочности и ирреальности.

Таким образом главная специфика кино – «картинка», то есть все то, что создано для зримого восприятия, даже при параллельном неотступном развитии звука, играющего не менее важную роль в восприятии – занимает главенствующее место в художественной структуре фильма. Поскольку мы определили тему нашей статьи как изобразительное решение фильма, мы сознательно отвлечемся от его важного трансляционного свойства как звук.

Сначала разберемся в том, кто же из авторского творческого коллектива съемочной группы отвечает за изобразительное решение фильма. Обращаясь на самые выдающиеся примеры высокого изобразительного решения фильмов в истории мирового и отечественного кино и вспоминая случаи творческой несостоятельности качества изображения приходим к выводу, что главным образом как удача, так и провал в этом зависит от тандема оператора-постановщика

и художника-постановщика. Чтобы в дальнейшем двигаться синхронно с вашими мыслями, дорогой читатель, попытаемся более глубоко войти в понятие изобразительного решения фильма.

Это прежде всего гармония света и цвета, эффективно сочетаясь образующие красоту и зрелищную привлекательность экранного действия. Отменив движение на экране, мы вспомним, что первичной основой кино является кадр, а природой кадра – фотография. Все то, что воспроизводит многочисленный ряд отдельных кадров со скоростью 24 кадров в секунду и является показателем изобразительного решения фильма. Все, что запечатлено в этих кадрах, оказывает эстетическое воздействие и несет функцию трансляцию заложенной в них мысли до зрителя, включая его восприятие. Это в конечном счете, является основой художественного воздействия киноискусства на зрителей. При этом изобразительное решение фильма как дополнительная к актерской игре и звуку сила, играет самостоятельную художественную роль воздействуя на зрителя как реалистично, так и иносказательно-символически через такие творческие приемы как: метафора, аллегория, ассоциация, эпитет, символ, ирония и т.д.

Декорации, костюмы, мизансцены, грим должны соответствовать реальным представлениям, выдерживать требования крупного плана или в нужных случаях нести условное жизнеподобие в нереалистических жанрах. Если это требования к группе художника-постановщика, то игра освещением и цветовыми приемами входят в арсенал выразительных приемов оператора-постановщика. Достоверность, близкая к подлинности как основа выразительности и иллюзорность, виртуозно и правдиво создаваемая художественно- компьютерной графикой, активно движущая киносъёмочная камера, с богатым набором объективов, другие современные виды операторской техники создают благоприятные условия для варьирования светом и цветом, совершенствованию композиции кадра, масштаба изображения, темпа и ритма снимаемого материала. Съёмочные приёмы, планы, ракурсы оператор-постановщик выбирает не произвольно, а в зависимости от художественных, драматургических задач. Он должен досконально знать сценарий, требования к изобразительному решению фильма отмеченные в режиссерской экспликации фильма.

Оператор-постановщик – один из основных создателей фильма, непосредственно работающий над его изобразительным решением, осуществляющий его съёмку. Совместно с режиссером-постановщиком определяет идейно-художественную направленность фильма, его изобразительную трактовку.

Основное в творчестве оператора-постановщика – отбор и воплощение на экране наиболее выразительных композиционных, светотональных и колористических решений, точек зрения, ракурсов, оптической трактовки и освещения, способствующих максимально полной, глубокой передаче темы и идеи фильма. При подготовке к съёмке и в работе над фильмом, оператор-постановщик совместно с режиссером-постановщиком и художником-постановщиком на основе литературного сценария и творческого замысла будущего фильма,

разрабатывает постановочный сценарий, изобразительную трактовку сцен и эпизодов фильма, портретные характеристики основных персонажей, принципы освещения, выбирает места натуральных съемок, утверждает эскизы декораций, костюмов. В процессе работы над фильмом, оператор-постановщик руководит работой оператора, ассистента оператора, и всей операторской группой. На съемочной площадке считается фигурой номер два после режиссера.

Роль художника-постановщика (главного художника), руководящего художниками по костюмам, художниками-гримерами, художниками-декораторами, архитекторами-проектировщиками декораций, художниками-реставраторами, бутафорами, постановщиками и многими другими специалистами заключается в воссоздании среды обитания героев фильма, мест, где будут проходить событийный ряд фильма, с помощью изобразительных экспликаций, эскизов и раскадровок создание визуально-пластического ряда создаваемого фильма, обеспечение строительства декораций, пошива костюмов, изготовления реквизита, мебели, постижерских изделий, выбора мест натуральных съемок, приведение существующих пейзажей в нужный для съемок состояние, разработка способов и плана комбинированных съемок и т.д.

Художник-постановщик вносит особенно важный вклад в создание костюмно-исторических, батальных и фантастических картин. В подобных проектах мастерство художника-постановщика нередко оценивается выше мастерства режиссера. Примерами могут служить такие фильмы, как «Багдадский вор» (1940, художник-постановщик В. Корда), «20 тысяч лье под водой» (1954, Д.Михен и Э. Кури), «Спартак» (1960, А.Голицын, Э.Орбом, Р.Госмен, Д.Херон), «Бэтмен» (1989, А.Ферст, Л.Томкинс, Т.Экланд-Сноу, Н.Фелпс, П.Янг), чьи художники были удостоены Оскаров, в то время как режиссеры даже не номинировались на эту премию.

Вот что говорит о роли «художника-постановщика» известный художник, сценарист, актер Александр Адабашьян:

«Задача художника-постановщика – создать уникальный визуальный мир фильма, который может принадлежать только героям этой картины. И в то же время работа художника и оператора не должна бросаться в глаза зрителям, иначе это будет плохая картина. Для режиссера весомая оплеуха, когда фильм награждают призом за изображение и не дают главный приз. Художник и оператор должны работать на общий результат. Во время съемок «Неоконченной пьесы для механического пианино» мы вместе с Никитой Михалковым и оператором Павлом Лебешевым поставили сами для себя эксперимент. С помощью художника по костюмам собрали все лоскутки, которые смогли найти в пошивочном цехе, разложили эту гору на столе и стали без всякого логической объяснения отбирать из нее лоскутка тех цветов, что могли бы быть в нашем фильме. Так мы вырабатывали для себя некие общие представления о цветовой гамме картины и выясняли, одинаково ли мыслим» [1].

Практические вопросы по планированию операторами-постановщиками

и художниками-постановщиками изобразительного образа будущего фильма, решаются в каждом конкретном случае индивидуально. Это зависит от многих факторов, в первую очередь связанных с индивидуальными творческими подходами и личностными художественными притязаниями представителей этих двух профессий. Но цели у всех имеют общую основу – как можно больше художественной лепты внести на будущее художественное качество создаваемого кинопроизведения. Важную роль играет взаимопонимание и единомыслие художника и оператора в понимании сверхзадач, которые ставит перед ними режиссер-постановщик фильма.

В этом смысле можно привести исторические примеры совместной творческой сработанности в казахском кинематографе оператора -постановщика Асхата Ашрапова и художников-постановщиков Кулахмета Ходжикова (по декорациям), Гульфайрус Исмаиловой (по костюмам). Благодаря этому триумvirату режиссер-постановщик Султан Ходжиков добился создания достоверной, этнографически точной, эстетически совершенной изобразительной основы шедевра казахского игрового фильма «Кыз-Жибек».

Мне вспоминается один пример выдающейся сработанности в пользу изобразительного решения фильма в советской кинематографии – это работа оператора-постановщика Вадима Юсова, художников-постановщиков Евгения Черняева и Ипполита Новодережкина в культовом фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1966 г.), в 1995 году решением кинокритиков мира, включенным в лучшую десятку картин мирового кино.

В мировом кино заслуживает внимания сыгранность творческого опыта оператора-постановщика Свена Нюквиста, художника-постановщика Анны Асп и художника по костюмам Марика Фос, получившие американского «Оскара» за фильм шведского кинорежиссера Ингмара Бергмана «Фанни и Александр», достойно занимающий лидирующее положение в списке 100 фильмов шедевров мирового кино.

Нынешнее кино невозможно представить себе без удивительных и зрелищных спецэффектов. Именно с их помощью создаются фантастические и сказочные миры и осуществляются захватывающие (невозможные в реальном мире) действия на экране. Работа по их созданию является сложной, если не сказать титанической. Иногда эту работу осуществляет группа людей – специалистов по этому делу, овладевших эту новую профессию в киноиндустрии.

Спецэффекты начали создаваться еще в конце XIX века. В 1895 году на заре рождения кинематографа Альфред Кларк создал первый зрелищный кадр. Суть его заключалась в детализации казни королевы Шотландии: после замаха палача на место актрисы подкладывали манекена.

В 20-х годах XX века съемочный процесс уже славился методами двойной экспозиции и *matte compositing*, преобладавших ранее только в театральной сфере. Также стало возможным отрисовывать движущиеся фоны и трехмерные модели персонажей, например как это было в картине «Кинг Конг».

Началом активного создания и использования спецэффектов считается киноэпопея «Звездные войны» 1977 - го года выпуска. Усилиями matte compositing режиссера Джорджа Лукаса этот шедевр кино удивил зрителей причудливыми инопланетянами, космическими кораблями и легендарными световыми мечами. Представителей чужеземной фауны удалось воссоздать посредством применения метода съемок кукольных фильмов: покадровой съемки простых кукол, а изображения накладывались на синие экраны.

После оглушительного успеха картины Лукас образовал свою компанию спецэффектов «Industrial Light and Magic», которая разрабатывала и создавала инновационные спецэффекты. Компьютерная графика громко заявила о себе в работах Стивена Спилберга («Парк Юрского периода»), Джеймса Камерона («Терминатор 2: Судный День», «Бездна»).

В настоящее время постепенно исчезает грань между анимационным и игровым кино, что связано с стремительным развитием визуальных графических технологий и художественных анимационных технологий. Тому пример успех фильма «История игрушек» (1995 г).

Тяжелый цифровой софт дал возможность избавиться от «зернистости», а художники компьютерной графики освоили технику прорисовки отдельных персонажей и создавать одновременно массу людей.

Сегодня спецэффекты являются неотъемлемой частью не только кино, но и всей остальной видео индустрии, причем отныне они доступны любому из нас. Даже вы, не будучи гениальным 3D-дизайнером, можете воплотить в жизнь мини-фильм с увлекательными эффектами. Реального в киноиндустрии становится все меньше и меньше. С одной стороны, это открывает удивительный фантастический мир для зрителя и огромные возможности для режиссера. Но полностью переходить на компьютерную графику – означает уничтожить ту волшебную связь с зрителем и его проникновение в увиденное.

Но надо знать и помнить, что существуют кинематографисты с мировыми именами, которые в своих фильмах не обходятся без специальных визуальных эффектов, которые повышают не только художественную ценность произведения, но и зрелищную привлекательность. К этой категории относятся, конечно же: **Джордж Лукас** – создатель научно-фантастической саги «Звездные войны» и приключенческих фильмов об Индиане Джонс. **Стенли Кубрик** – создавший самый мощный приключенческий проект, который некоторыми критиками назван как псевдодокументальный научно-фантастический фильм, он вписал свое имя в историю киноискусства огненными буквами. **Кристофер Нолан** – режиссер, дальтоник, не различающий красный и зеленый цвета. Его называют режиссером-иллюзионистом, который создает новые пространства и переворачивает четко выраженные сюжеты. Он не любит 3D и электронную почту. 12 фильмов, созданных им в совокупности собрал более 4,5 млрд. долларов, среди которых «Начало» (2010), «Интерстеллер» (2014), «Престиж» (2006), «Темный рыцарь» (2008), «Преследование» (1998), «Бэтмен против супермена», «Бэтмен: начало» и др.

При всех обстоятельствах изобразительное решение фильма

решается каждый раз по-новому, неповторимость которого обеспечивается индивидуальными творческими пристрастиями создателей фильма, как мы уже условились, что уровень изобразительного решения фильма зависит от таланта, богатства творческого воображения и конечно опыта прежде всего трех основных авторов фильма: режиссера-постановщика, оператора-постановщика и художника-постановщика.

Список использованной литературы:

1. Александр Адабашьян о работе художника постановщика. - http://studbooks.net/570781/kulturologiya/aleksandr_adabashyan_rabote_hudozhnika_postanovschika
2. Беда Г.В. Живопись – М.: Просвещение, 1986.
3. Беляева С.Е. Основы изобразительного искусства и художественного проектирования: учебник для учащихся. Заведения / С.Е. Беляева. – 2-е изд., стер. – М.: Академия, 2007.
4. Визер В.В. Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве. – СПб.: Питер, 2006.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ОСКАРА ШЛЕММЕРА

Асылханов Ермек Сабырович

*Академик Национальной академии дизайна России, профессор искусств
(г.Астана, Казахстан)*

Баухауз организовался в 1919 году в центре искусств и своеобразном культурном пространстве Германии. Цель данного учебного заведения была одна - готовить специалистов в области формообразования среды.

Руководителем Баухауза стал в то время известный архитектор-дизайнер Вальтер Гропиус, который прошёл практическую стажировку в мастерской Петера Беренса в корпорации АЭГ.

Нужно отметить, что через мастерскую АЭГ прошёл практическую подготовку и великий Ле Корбюзье.

Все деятели архитектуры и дизайна, которые работали в Баухаузе во главе с руководителем были в составе Веркбунд, который был организован в октябре 1907 года:

Союз творческих личностей, финансистов и предпринимателей Германии в поддержку отечественных деятелей искусств, особенно дизайнеров, ибо в это время дизайн товаров выпускаемые в Германии не отличались хорошими качествами и были не на хорошем счету в Европе. Веркбунд оказал очень огромное влияние на развитие дизайна в Германии.

Деятели культуры и искусств и особенно дизайнеры почувствовали, что надо готовить специалистов-дизайнеров, ибо задачи дизайна в корне отличаются

от архитектуры, декоративно-прикладного искусства и изобразительной деятельности. (рис.1)



Рисунок 1 Логотип «Баухауз»

Однако первая мировая война помешала воплотить в жизнь многие идеи в области дизайнерского образования в стране, особенно Вальтера Гропиуса.

Баухауз в своей программной подготовке специалистов формообразования преследовали цель развивать концепцию синтеза искусств. Именно овладевая различными видами искусств и различными материалами учащиеся данной школы будут полноценными специалистами-дизайнерами. Далее ставили задачи, чтобы выпускники также достаточно на хорошем уровне разбирались в технике того времени и там тоже они овладели и нашли точки соприкосновения науки, техники и искусства.

Профессора Баухауза в педагогической деятельности искали межкультурную, междисциплинарную истину и вместе с учениками вникли в пространство творчества. Именно здесь создали свои теоретические труды, вдохновлённые с новыми реалиями Василий Кандинский, Пауль Клее, Оскар Шлеммер, Герхард Маркс и другие педагоги.

Конечно этими исканиями в искусстве не ограничивалось учебно-художественный процесс Баухауза. С 1920 годов в стенах Баухауза в качестве эксперимента а, потом была систематизирована деятельность в области сценического искусства. Здесь конечно бесспорно лидерство Оскара Шлеммера было очевидно. Его сценические постановки были в то время очень значительным явлением не только в Германии, но и для всей Европы. 18 геометрических фигур статуй-танцоров помогли решать задачи слияния человека и мира, частного и общего метафизического характера. Фигуры танцоров органично вписались в декорации, которые сами являлись отчасти частью декора сцены. Об этом нужно сказать отдельно...

Как отметили в 1919 году во главе организованного учебного заведения в Веймаре Баухауз стал Вальтер Гропиус, который своеобразно подходил к формированию педагогического состава.

Были приглашены с различных стран Европы преподавать предметы в подготовке дизайнеров известные своими творческими концепциями мастера не только в области дизайна, но и в области философии искусства, психологии искусства, оригинальной композиции: Иоханес Иттен, Мис ван дер Рое и Пауль Клее. И в 1920 году был приглашен преподавать в Баухауз Оскар Шлеммер из Штудгарта. Оскар Шлеммер был художником-живописцем, скульптором, хореографом и театральным оформителем.

Творческие работы Шлеммера охватывают огромное пространство искусств в различных художественных направлениях от кубизма и геометрической абстракции до различных жанров и видах изобразительного искусства, от портрета до пейзажа, от живописи, скульптуры, графики и других.

Ориентировочно в 1912-13 годах формируется основная тема его картин-изображение фигур людей, выполненные в геометрической абстракции в которых сюжеты картин выглядели как орнаментальный мотив. В 1914 году О. Шлеммер создавал живописные работы в направлении экспрессионизма.

В Баухаузе Шлеммер руководил мастерской металлических изделий, затем-мастерской скульптуры. Но ни один день О.Шлеммер не оставлял занятия по живописи, ибо в начале XX века он успешно завершил в Штудгарте академию художеств по специальности «Живопись». С 1923 он начал создавать картины в живописи под воздействием метафизической философии. Композиции картин построены оригинально, где человеческие фигуры расположены на разделённой поверхности в хореографическом построении, которые являлись отражением универсальной гармонии. Но вместе с признанием его творчества приходит известность.

В Баухаузе Шлеммер начал заниматься и воплощать в жизнь две концепции: в области балета и теории человековедения.

Оскар Шлеммер с 1912 по 1918 годы прошёл очень сложный творческий и жизненный путь. Он участвовал в первой мировой войне. Именно война оказала скорее всего большое влияние на дальнейшую творческую деятельность художника. В картинах данного периода наблюдается влияние стиля кубизма, где человеческие тела разлагались на составные части, затем были компонованы на плоскости по новой форме.

Приблизительно в 1918 году, в творчестве художника происходит ещё одно существенное именно принадлежащий только ему процесс передвижения картин на произведения рельефного пластического искусства.

В 1920 году О.Шлеммер после ухода из Штудгардской академии работал над фигурами для сцены – «Триадический балет», который носил эту идею ещё с 1910-12 годов. Именно после прихода в Баухауз у Шлеммера появилось возможность осуществить давнюю мечту поставить спектакль в виде хореографии «Триадический балет» на сцене Штудгарте в 1921 году. (рис.2)

Музыку специально для данного балета написал композитор Пауль Хиндемит. Для данной постановки Шлеммер создал своеобразную форму театра

картин, состоявшую из стереометрических театральных нарядов, стилизованных движений, света, красок и музыки. Фигуры на сцене напоминали марионеток и двигались они как марионетки в пространстве театра. Такие фигуры были сведены к основным геометрическим формам. В 1925 году Баухауз переехал в Дессау. Именно в Дессау по проекту В. Гропиуса, в построенном здании для Баухауза была создана сценическая площадка, где ставил свои сценические произведения не только О.Шлеммер, но и театр Баухауза.



Рисунок 2 Костюмы Оскара Шлеммера для «Триадического балета». Германия, 1920

Шлеммер ещё с 1923 года был руководителем сцены школы Баухауза и стал режиссёром экспериментального театра, на сцене которого инсценировал свои «Танцы Баухауза». (рис.3)

Далее О.Шлеммер развивал свою научно-теоретическую концепцию в изучении человека. Он ввёл в учебный процесс предмет, изучающий поведение человека и определяющее место человека в пространстве, и в первую очередь человека творчества.

Оскар Шлеммер рассматривал свою теорию человековедения в трех направлениях: человек как визуальный объект в искусстве, человек как биологическое существо и философское понятие сущности человека через изучения психологии человека в искусстве.

Все концептуальные научно-теоретическую составляющие Шлеммер пытался решить метафизическим, то есть определенным способом творческого мышления, рассматривающие художественные явления вне их взаимных связей и вне развития, концентрируя внимание на то, что в конечном счёте процесс создания произведении дизайна аккумулировать всё в единый синтез теории-науки-искусства.

Список использованной литературы:

1. Кемберли Элам «Геометрия дизайна» – изд. «ПИТЕР», 2011 г., стр. 7-108.
2. Лаврентьев А.Н., «История дизайна» – изд. «ГАРДАРИКИ», 2007 г., стр. 5-303.
3. Розенсон И.А., «Основы теории дизайна»-изд. «ПИТЕР», 2007 г. стр. 6-218.
4. Рунге В.Ф., «История дизайна, науки и техники» – изд. «АРХИТЕКТУРА-С» 2006г. стр. 6-267.

КӨП ЖҮЙЕЛІ ҚУЫРШАҚТАР ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ ӨЗАРА АЙЫРМАШЫЛЫҒЫ

Мақұлбеков Серік Сейсенбекұлы

*ҚР мәдениет қайраткері, Білім беру ісінің үздігі, Қазақ Ұлттық өнер
университетінің профессоры (Астана қ. Қазақстан)*

Қуыршақ театры өнеріндегі қуыршақтар өздерінің құрылыстарына байланысты әртүрлі жүйеге бөлінеді. Олардың өздеріне тән анатомиясы әртүрлі болып келеді, сондықтан қуыршақтарды қимыл-қозғалысқа ендіру әдістерінің бір-бірінен ерекше айырмашылықтары бар.

Дәстүрлі жүйелеріне байланысты оларды, жіпті, қолғапты, тросты және ашық көріністе басқарылатын қуыршақтар деп бірнеше жүйеге бөлуге болады. Аталмыш жүйедегі қуыршақтар театр өнерінің шығармашылық аспабы болып есептеледі. Шығармашылық аспап ретінде қолданылатын қуыршақтар, материалдық және анатомиялық жағынан көркемдік тұтастыққа құрылған сипатқа ие болып келеді. Қуыршақтар табиғатына байланысты артистік сипаттармен бірге актер өнерінің қабілеттілігіне тікелей байланысты.

Қазіргі уақытта көптеген театрлар жаңа қойылымдар үшін қолғапты және тросты қуыршақтар жүйесін қолданып келеді. Өйткені аталмыш қуыршақ жүйелері өздеріне тән табиғатының деңгейіне және сымбатты қимыл-қозғалыстарына байланысты көркемдік сипаттарға бай келеді. Олай болса аталмыш қуыршақ жүйелері туралы толығырақ мағлұмат беруді жөн көріп отырмыз.

«Тросты қуыршақ жүйесі»

Керменің үстіңгі жағында айналатын қуыршақтың бір түрі – «Тросты қуыршақ» деп аталады. Бұл қуыршақтың басы жеңіл, киімі кең болып келеді. Себебі, ойнайтын актер киімінің ішінен қолының саусақтары арқылы басын, көзін, аузын, денесін тірілтеді, ал екінші қолымен трост арқылы қолдарын әрекетке көшіреді. Сондықтан қуыршақтың қолдарына сымнан трост орнатылады. Тростар көрермен көзіне ашық болуы да мүмкін. Ал қуыршақтың басын, көзін, аузын, керек кезде шашын, құлағын ұсынылған жағдайға байланысты әрекетке қатыстыру үшін киімнің ішінен арнайы механизм жасалады. Негізінде бұл қуыршақ жүйесін жалғыз актер ойнатады, ал кей жағдайларда әрекет желісі бойынша (билегенде немесе екі қолымен жерден затты алғанда) көмекші керек. Тросты қуыршақтардың бойының ұзындығы және қолдарының икемділігі оның мәнерлік ерекшелігін танытып тұрады. Ұзын да икемді әрі жеңіл басқаратын қолдары қимыл-қозғалыс жасау арқылы мінез-құлқының кейіпкер мәнділігін анық айшықтауға мүмкіндік береді. Тросты қуыршақ өлшем-ырғағы жағынан қолғапты қуыршаққа қарағанда шамалы ғана бәсеңдеу келеді. Ал көркемдік сипаттарға өте бай болғандықтан мизансценалық мүмкіндіктері шексіз. Алдымен шәкірттерге тросты қуыршақ жүйесінің әрекет барысындағы қисыны мен сабақтастығы түсіндіріледі. Өйткені, драма театры актері өнерімен ішкі жан дүние әлемі және сөз әрекеті жағынан табиғаты бірдей болғанымен кейіпкер жандылыққа жету тәсілі өзгеше. Қуыршақ

театры актері ойлаған ойын, қиялын, сезімін бір арнаға өзара сабақтастырғаннан кейін қуыршақ кейіпкердің мінез-құлқын керме кеңістігінде тудыруы қажет. Нәтижесінде, актерлік сымбаттылық түгелдей қуыршаққа ауысып, актер онымен бір бүтінделеді, гармониялық тоғысу, үндесу, құбылысынан қуыршаққа жан бітеді. Сыртқы қимыл-іс көріністерін іздеу барысында қуыршақ театры артисі өз қолынан туындаған ерекше кейіпкер мәнділік кезеңін, қуыршақтың сахнадағы қимыл-қозғалысын бірте-бірте шынайы сезіне түседі. Бұл ретте қуыршақтардың әртүрлі қимыл-қозғалыс жасауына ыңғайлы бірыңғай түрін табу қажет. Оның механикасы бейнелі қозғалыс жасай алатын мүмкіндікте болу керек. Қуыршақ театры әртісі, әрбір қарапайым іс-қылықтарына тән айырықша қозғалыстар, қуыршақ басының немесе денесінің жан-жаққа бұрылу сәттерін, ишаратын, қалпын, сымбаттылығын іздестіріп нақты және үздіксіз қимыл-қозғалыс партитурасын характерімен сабақтастырып әрекет мәнділігіне жетуі керек. Шәкірттерге тросты қуыршақ жүйесімен этюдтар жасау арқылы әрекет қисындылығының нақты, шынайы және мәнерлі қозғалыс негіздерін меңгерту керек. Сондай-ақ, этюдтарда қуыршақпен жасалатын сөз әрекетінің ерекше шарттылықтарын да игеруге тиіс. Қол мен саусақтар қимылының сөзбен үйлесуі, сөзге жан бітіру, сөз ишаратын тудыру сөз әрекетін меңгерудің бірінші сатысы.

«Қолғапты қуыршақ жүйесі»

Қуыршақ жүйелерінің ішінде өлшем-ырғағына байланысты ең жеңіл, ең ынталы, ең епті әрі табиғаты тірі қолғапты қуыршақ. Қолғапты қуыршақ басқа жүйелерге қарағанда затты жерден алу немесе жерге қою және сол затпен әрекетке көшу жағынан өте ыңғайлы келеді. Оны ойнайтын артистің саусағы сыйатындай мойын орнындағы конус тәріздес түтікшеден тұратын басы және екі жеңі бар көйлегі болуы шарт. Артист қуыршақты қолына кигенде, үш бармақты қолғап кигендей, мойынындағы түтікшеге сұқ саусағын кигізіп, басын ойнатса, бас бармақ пен ортаңғы саусақ көйлектің екі қолын алма-кезек қимылдатып ойнатуы керек. Анатомиялық құрылымына байланысты қимыл-қозғалыс басынан басталады, саусақ арқылы алға еңкейеді, басы оңға, солға бұрылады, ал артқа қарай актер қолының білегі арқылы бүкіл тұлғасымен шалқаяды. Кейінгі кезде ойластырылып табылған, бас механикаландырылған арнайы конструкция оның денесіне бағынышты болмай, жүруіне және екі иығы арқылы еркін әрі мәнерлі қозғалыс жасауына зор мүмкіндік берді. Қолғапты қуыршақтар өте үлкен болмауы керек. Өйткені, ол актер қолының саусақтарымен шектеулі. Сонымен қатар оның механизациясы көлемі мен салмағына, қимыл-қозғалыс жасау тәсіліне және ішкі құрылымына да тікелей байланысты. Қолғапты қуыршақтардың сыртқы пішіні қарапайым болып келгенімен оның техникасын меңгеру тросты қуыршаққа қарағанда өздерінің табиғатына қарай шартты болып келеді. Сондықтан театр суретшісін бейнелеу шешімінде көбірек шарттылыққа, ал артисті әрекет өлшем - ырғағының сымбатты өрнегіне міндеттейді. Аталмыш қажеттілікке байланысты кәсіпқой суретші жасаған қуыршақтардың бейнелеу және динамикалық мүмкіндіктерін мұқият зерттеген жөн.

«Көлеңкелі және жіпті қуыршақтар»

Көлеңкелі және жіпті қуыршақтар артистік қабілеті жағынан көркемдік сипаттарға өте бай болып келеді. Қуыршақ денесіне көлденең орнатылған тростар мен жіптер арқылы кейіпкер өмір жолын толық анықтауға мүмкіндік мол. Артист қуыршақты басқару кезінде көлденең орнатылған тростар мен жіптерден, дәлірек айтқанда қуыршақтан сәл ғана алыстау орналасады. Өртүрлі қимыл-қозғалыстар жасау тәсіліне өте ыңғайлы әрі икемді бекітілген механизация, актер қолдарының саусақтары арқылы қуыршақ кейіпкердің сезгіштігін, сергектігін, тіпті үн қату, дыбыс беру сияқты тыным-тіршілігін нақты көрсетуге мүмкіндік туғызады. Аталмыш екі жүйе сахнаның жоғары биіктігін еркін қолдана алады. Сонымен қатар олардың секіріп түсу қарғып түсумен бірге ауада қалқып ұшу мүмкіндіктері де шексіз. Олардың дене бітімі сахнадан толық көрініп тұрады, ал анатомиялық құрылысы көркемдік сипатқа бай болумен бірге әсерлі. Дегенмен жіпті қуыршақ көлемі жағынан көлеңкелі қуыршаққа қарағанда анатомиялық құрылысының дене бітіміне байланысты ерекше. Көлеңкелі қуыршақтың дене бітімінің құрылымы жайпақ болып келгендіктен экранға тақап жабыстыру кезінде оған орын ауыстыру және жан-жағына бұрылу сәттері қиынға соғады. Ал, жіпті қуыршақтың әрекет барысындағы өлшем - ырғағының басқа жүйелермен салыстырғанда бәсеңдеу болып келу себебі дене құрылысына байланған жіптерге тікелей байланысты. қуыршақ дене бітімінің қозғалмалы буындарын тұтастырып тұратын жіптер, салмақ ауырлығына байланысты жылдам қозғалыс жасауға дәрменсіз. Қысқаша анықталған екі қуыршақ жүйесінің техникасын меңгеру үшін жоғарғы деңгейде шыныққан асқан артистік шеберлікпен қол саусақтарының епті қимылдары ауадай қажет. Қорыта айтқанда аталмыш екі қуыршақ жүйелері басқа жүйелерге қарағанда мүмкіндіктеріне байланысты қысқаша мазмұнды көріністердегі «Қуыршақ эстрадасы» деп аталатын концерттік номерлер дайындауға жиі қолданылады.

«Ашық көріністе ойналатын қуыршақтар»

Бұл қуыршақ жүйелері еденде және үстел үстінде ойналады. Олардың дене құрылымы басқа жүйелерге қарағанда өзгеше болып келеді. Қуыршақ басы жан-жаққа бұрылыстар жасау үшін оның желкесіне ұстағыш тұтқа орнатылады. Сонымен қатар керек кезде ұстағыш тұтқаның төменгі жағына бекітілген механика арқылы аузын, көзін рөлдің ұсынылған жағдайына байланысты әрекетке қатыстыруға болады. Қуыршақ денесі әрекет барысында жан-жаққа қисайып кетпей тепе-теңдік ұстап тұру үшін жон арқасына да ұстағыш тұтқа орнатылады. Үстел үстінде ойналатын қуыршақ табиғаты, икемді әрі жеңіл болғандықтан қимыл-қозғалыстарды еркін жасап, көмекші арқылы ән салады, би билейді, секіреді, жүгіреді. Өртүрлі көріністерде денесі толық көрініс танытады, сымбаттылығы айқындала түседі. Сымбаттылыққа толы көркемдік сипаттары ерекше болдықтан мизансценалық мүмкіндіктері де орасан. Дене бітімінің көлемі мен өлшемі қолғапты қуыршақ жүйесіне өте ұқсас. Ал еденде ойналатын қуыршақ аталмыш мүмкіндіктерден шектеулі. Қорыта айтқанда қуыршақ театры

әртісі кез-келген қуыршақ жүйелері арқылы рөл ойнау барысында оның бағыт - барысын анықтап болған соң қимыл-қозғалыс жасауға, аяқ басып жүруге, ишарат етуге, серіктесін тыңдауға, ойлана білуге бейімдеп жан бітіруі керек. Жан бітіру демек ой қорыта білуге, ниеттенуге құштарлық, қабілеттілік таныту, сезім процесі өріс алып соған сәйкес тебіреністі әрекет ету. Яғни, рөлді толық бастан кешу.

Қуыршақ театры өнеріндегі қуыршақтар өздерінің құрылыстарына байланысты әртүрлі жүйеге бөлінеді. Олардың өздеріне тән анатомиясы әртүрлі болып келеді, сондықтан қуыршақтарды қимыл - қозғалысқа ендіру әдістерінің бір-бірінен ерекше айырмашылықтары бар. Дәстүрлі жүйелеріне байланысты оларды, жіпті, қолғапты, тросты және ашық көріністе басқарылатын қуыршақтар деп бірнеше жүйеге бөлуге болады. Аталмыш жүйедегі қуыршақтар театр өнерінің шығармашылық аспабы болып есептеледі. Шығармашылық аспап ретінде қолданылатын қуыршақтар, материалдық және анатомиялық жағынан көркемдік тұтастыққа құрылған сипатқа ие болып келеді. Қуыршақтар табиғатына байланысты артистік сипаттармен бірге актер өнерінің қабілеттілігіне тікелей байланысты. Қазіргі уақытта көптеген театрлар жаңа қойылымдар үшін қолғапты және тросты қуыршақтар жүйесін қолданып келеді. Өйткені аталмыш қуыршақ жүйелері өздеріне тән табиғатынағ деңгейіне және сымбатты қимыл-қозғалыстарына байланысты көркемдік сипаттарға бай келеді. Олай болса аталмыш қуыршақ жүйелері туралы толығырақ мағлұмат беруді жөн көріп отырмыз.

Әдебиеттер тізімі:

1. М.М. Королев. Искусство театра кукол. Л. 1973
2. С.Сперанский. Актер и кукла. М., 1965
3. Н.Советов. Технология изготовления кукол. Л. 2005
4. И.Н. Федотов. Секреты театра кукол. М., 1969
5. П.М. Ершов. Технология актерского мастерства. М., 1969
6. С.С. Мақұлбеков. Қуыршақ және қол сымбаттылығы. А, 2014

СЕКЦИЯ 1 ТЕАТР И СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ

СЦЕНОГРАФ О СЦЕНОГРАФИИ

Балтаев Серикжан

*деятель культуры РК, член Союза театральных деятелей РК, доцент кафедры
«Сценография и декоративное искусство» Казахского национального
университета искусств (г. Астана, Казахстан)*

Изучая творчество известного казахстанского художника – сценографа Каната МаксUTOва остановимся на одной из его новых сценографических работ, как спектакль «Анна Каренина» автором инсценировки и режиссером которого является Агнюс Янкявичус из Литвы.

Жанр спектакля: драматический монтаж несостоявшейся любви и состоявшейся ненависти (по мотивам романа Л.Н. Толстого). (рис.1)



Рисунок 1 Афиша спектакля по мотивам романа Л.Н. Толстого
«Анна Каренина» ГАРДТ им. М.Горького, 2018. Художник-сценограф МаксUTOв К.М.

В этом спектакле режиссер взял за основу любовный треугольник Вронского, Анны Карениной и Каренина. Задумка известного казахстанского сценографа Каната МаксUTOва состояла в том, чтобы зритель увидел на сцене стену-экран, имеющую характерную черту надгробной архитектуры и выполняющую две функции.

По центру сцены, перед стеной расположена основная деталь – ложа супругов. Семейная ложа, которая и является центром взаимоотношений. Обрамление центральной стены представляет собой старый камень, а центральная часть воплотила в себе основную задумку режиссера и сценографа. (рис.2)

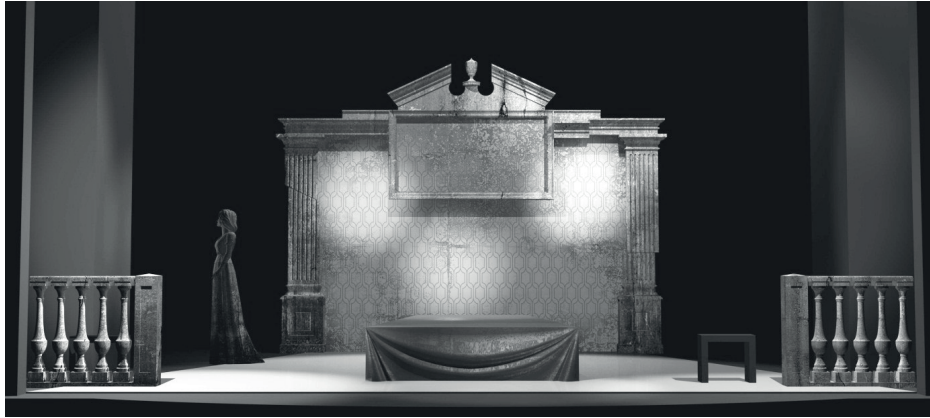


Рисунок 2 Сцена из спектакля «Анна Каренина» ГАРДТ им. М.Горького

Канат Муратович использовал прием теневого театра. За стеной зрителям было представлена масса тех самых людей, что сплетничали об Анне Карениной, уничтожая их семью.

На стене также находился видеопроектор с непрерывным видеоконтентом и музыкой, благодаря которому можно буквально окунуться в водоворот мыслей главной героини.

С обеих сторон находится балюстрада, обыгрываясь для актеров по-разному. «Как в суде, знаете. Как ограждения, некий барьер, как театральная ложа», – поясняет сам Канат Муратович. Сценография выдержана в архитектурной стилистике Петербурга второй половины XIX века, но так как были большие сокращения по количеству действий и персонажей, а также площадь сцены достаточно маленькая, то и спектакль решено было сделать в целом камерным.

Также стоит упомянуть, что как только зритель оказывается в зале, он сразу погружается в атмосферу постановки с помощью суперзанавеса в виде большой, чугунной, кованой, дверной таблички с надписью «Анна Каренина».

На табличке также присутствует замочная скважина, будто напоминая наблюдателю о грядущем тайном и сокровенном зрелище, которое нельзя видеть постороннему глазу. Суперзанавес находился два акта, а также в антракте. Ощущение того, что сейчас произойдет на сцене, **подтверждало мысль зрителя о проникновении в частную жизнь людей**, лишней раз напоминая, что именно этот факт и сломал семейную жизнь Карениных. (рис.3)



Рисунок 3 Суперзанавес спектакля «Анна Каренина» ГАРДТ им. М.Горького



Рисунок 4 Сцена из спектакля «Анна Каренина» ГАРДТ им. М.Горького.
Художник-сценограф Максудов К.М.

Оценка сценографических работ требует подготовленности. Зритель во время спектакля редко задумывается над замыслом художника-сценографа. Он больше увлечен сюжетной линией, драматургией, игрой актеров.

Но тем не менее именно мастерство сценографа придают спектаклю погружение в атмосферу спектакля, усиливая эмоциональное воздействие на зрителя.

Испокон веков завораживающий мир театра создается художниками – сценографами. И сегодня несмотря на развитие и применение возможностей инновационных технологий основную роль в современной сценографии играет внутренний мир и креатив сценографа.

ФЕНОМЕН ПОЯВЛЕНИЯ ПРОФЕССИИ «РЕЖИССЁР-ХОРЕОГРАФ»

Зыков Алексей Иванович

*кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой специальных дисциплин
Театрального института, доцент кафедры Саратовской государственной
консерватории им. Л.В. Собинова (г. Саратов, Россия)*

На рубеже XX-XXI вв. в российском лексиконе театрально-драматического искусства появилось новое понятие – режиссёр-хореограф. Оно было принято и практиками театра, и театральными критиками легко и естественно. Тем не менее, если углубиться на несколько десятилетий назад, примерно к середине прошлого столетия, обнаружится, что в театре Слова отношение к танцу было сугубо утилитарным. В драматических произведениях он появлялся лишь там, где ему предписывал автор пьесы (бал в «Ромео и Джульетте», бал Раневской в «Вишневом саде» и т.д.), а в музыкально-драматических (к примеру, в комедиях) присутствовал, как правило, в качестве вставного номера, помогая создавать праздничную атмосферу действия. При этом фигура постановщика танца обозначалась в театральных программках вскользь – это был, как правило, специалист другого вида искусства, приглашённый «по случаю».

Очевидно, что появление нового понятия стало результатом важных изменений, происходивших в театральном-драматическом искусстве в конце XX – начале XXI вв. По сути, оно обозначило возникновение новой профессии театра, связанной с созданием танцевально-пластических эпизодов драматического спектакля, определив её место в высшем уровне театральной иерархии как соавтора сценического произведения. Таким образом, появление режиссёра-хореографа стало одним из важнейших феноменов современного театрального искусства, требующим всестороннего научного исследования. Пока же существуют лишь несколько работ, так или иначе касающихся интересующего нас вопроса, их авторы: Ю.И. Громов (1972) [1], В.А. Звёздочкин (1987) [2], В.И. Панфёров (1996) [3], М.Н.Суворова (2007) [4].

В рамках нашей статьи мы попытаемся выявить некоторые предпосылки возникновения новой театральной профессии и понять, хотя бы в общих чертах, что она собой представляет.

Танец как отдельный вид искусства имеет собственные законы существования. Проникновение его на драматическую сцену в «чистом» виде, без определённой трансформации к другому виду искусства зачастую разрушает единую ткань спектакля. Известный балетмейстер Ю.И. Громов вспоминал одну из первых своих работ в драме так: построив номер к спектаклю, показал режиссёру, на что тот заметил: «теперь мы будем делать из Вашего замечательного танца, который пока вставной номер, а у нас нет с Вами дивертисмента, мы будем делать сцену» [1, с. 139].

Это описание представляется нам очень важным, поскольку демонстрирует разность подходов к постановке представителей двух видов искусства. Внедряясь в театральном-драматическое пространство, специалисту танца, прекрасно владеющему его лексикой и законами, не хватило знаний драматического театра, то есть балетмейстеру или хореографу, не хватило режиссёра. Когда же две эти «части» соприкоснулись, возникла драматическая сцена, решённая танцевально-пластическим языком.

Именно принадлежность к другому виду искусства, как можно предположить, десятилетиями оставляла танцу на драматической сцене лишь эпизодические роли. При этом значимость Слова, если говорить о второй трети XX века, была наиболее высокой: оно несло в себе смысл происходящего, идею, мораль и т.д.

Попробуем коротко обрисовать путь, по которому театр прошёл от господства Слова к активному привлечению танцевально-пластических средств выразительности.

К середине 1980-х гг. в отечественном театральном искусстве возникает множество проблем. Среди них – проблема «зримой художественной выразительности театра», которая стала «реакцией на безликость, зрелищную аморфность современного театрального искусства» [5, с. 97]. Причина обращения к давно забытой стороне театрального представления заключалась в упадке интереса к Слову, который, в свою очередь, возник из-за определённой социально-

экономической и политической ситуации в России, когда драматургический материал начал стремительно терять свою актуальность.

Это побудило театры начать поиски как новых пьес, так и способа донесения их сюжетов до зрителя через яркую визуализацию театрального действия. Здесь вполне могли быть использованы динамично меняющиеся декорации, колоритные костюмы, возможности света и видео. Все эти «инструменты» создания спектакля в дальнейшем, на самом деле, взяли на себя значительную часть зрелищности театральных представлений, но в эпоху сильнейшего экономического спада серьёзная финансовая затратность на спектакли оказалась для театров (особенно провинциальным), что называется, не по карману.

Оставался актёр, способный не только говорить, но и двигаться. Так театры приходят к активному использованию в своих спектаклях пластики и танца.

Как видим, наш краткий экскурс в историю, показал социально-экономические предпосылки появления танцевально-пластических средств выразительности на драматической сцене. Тем не менее, существовала ещё и художественная проблема. Специалисты «из вне», привлекаемые к постановкам, не могли адаптировать свои знания к условиям другого искусства, а режиссёры драматического театра, в большинстве своём лишённые опыта и понимания того, как использовать хореографию в драме, не знали, что с этим делать. Возникла тенденция «шоувизации» драматического театра, избежать которую могли лишь специалисты, одновременно владеющие знаниями хореографического и драматического искусств.

Отметим, что возникновению любого значимого явления, как правило, предшествуют «предтечи» – люди или события, которые словно бы опробуют то, что в полной мере заявит о себе позже. Их появление зачастую не вписывается в привычные рамки, категории, создавая прецедент для возникновения чего-то нового.

Именно таким «предтечей» для рождения профессии «режиссёр-хореограф» стал Г.К. Мацквичюс (1945-2008). Сегодня изучению его творчества посвящены труды многих авторов, среди которых наиболее полную картину представляют Е.В.Юшкова (2004) [6], М.М. Ячменёва (2012) [7], А.В. Константинова (2013) [8]. По образованию Г.К.Мацквичюс режиссёр, закончил в 1977 г. Московский государственный институт театрального искусства (РАТИ-ГИТИС, ныне РУТИ-ГИТИС), курс М.О. Кнебель. При этом (ещё до поступления в ГИТИС) он несколько лет играл в молодёжном театре Вильнюса, «Ансамбле пантомимы» под руководством Модриса Тенисона (организованном сначала при Вильнюсском ТЮЗе, потом вошедший в состав Каунасского драматического театра), получил в 1967 году звание «Лучший мим Прибалтики».

Первая же постановка Г.К. Мацквичюса, созданная им ещё до окончания ГИТИСа, (спектакль «Преодоление», 1975) обнаружила, что драматический режиссёр сочинил такое сценическое произведение, которое исключало произнесение текста, полностью заменив его визуальными средствами

выразительности. Поначалу, как пишет в своей работе А.В. Константинова, экспериментальный спектакль был обозначен как ««драматическая пантомима» (такова была первая формулировка жанра)» [8, с. 18]. За ним последовали спектакли «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976), «Вьюга» (1977), «Красный конь (Погоня)» (1981) и т.д., сделанные в той же режиссёрской манере. Вскоре спектакли Г.К. Мацквичюса стали именоваться как «пластическая драма», а его театр – Московский театр пластической драмы (1973-1989) начали характеризовать как «театр движения, включающий в себя элементы пантомимы, балета, классического и характерного танца и многие другие виды сценического движения, театр, выражающий ритмы человеческого духа» [6, с. 166-167].

Театр Г.К. Мацквичюса как бы оказался между драматическим и танцевально-пластическим искусствами, но, как представляется, этот опыт, произведший на современников огромное впечатление, наметил тот самый путь, по которому и возникла профессия режиссёра-хореографа: театральное действие существует по законам драматического искусства, используя танцевально-пластическую лексику; постановщик владеет знаниями двух этих искусств.

Следующим важным звеном художественного включения пластики и танца в структуру драматического спектакля стало появление, как теперь уже понятно, культовой постановки Р. Виктюка «Служанки» (1988). Вместе с А.Сигаловой он создал спектакль, который можно назвать знаковым: с этого момента пластика и танец стали предметом особого внимания. По общему мнению критиков и исследователей, уже этот спектакль показал движение режиссёра к формированию особой эстетики театра с пластикой в качестве важнейшего, если не сущностно необходимого компонента.

При этом имя А.Сигаловой, выпускницы Академия русского балета им. Агриппины Вагановой (1978) и режиссёрского факультета ГИТИСа (1983) становится известным как режиссёра-хореографа, поскольку «за счёт пластики, зыбкой, трепещущей, ирреальной, спектакль приобрёл особое звучание, где слова утрачивали своё реальное значение и становились как бы музыкальной партитурой» [6, с. 215-216].

Тем не менее, само понятие «режиссёр-хореограф» начинает звучать только в нынешнем веке. Возникновение его, как можно предположить, связано с тем, что обозначение «хореограф» уже не могло отразить суть работы танцевально-пластического специалиста в драматическом спектакле. Сценические произведения, с одной стороны, оказались «пропитанными» пластикой и танцем в течение всего действия, но, с другой стороны, их уже невозможно вычленишь, отделить от слова, общего сюжета, взаимоотношений персонажей. Они растворились, смешавшись с другими компонентами средств выразительности, чтобы заполнить собою всё. Такими спектаклями стали, к примеру, «Пластилин» по пьесе В.Сигарева (2001, режиссёр – К.Серебренников, режиссёр-хореограф – А.Албертс, Москва, центр драматургии и режиссуры), «Король Лир» по пьесе У.Шекспира (2006, режиссёр – Ю.Бутусов, режиссёр-хореограф – Н.Реутов,

Москва, театр «Сатирикон»), «Пер Гюнт» по пьесе Г.Ибсена (2011, режиссёр – М. Захаров, режиссёр-хореограф – О.Глушков, Москва, театр Ленком) и многие другие.

Отметим, что все вышеперечисленные постановщики пластики и танца, так или иначе, обладают знаниями двух видов искусства, становясь, по сути, «театральными билингвистами» [9], являя собой уникальный случай для театральной практики.

Поясним. В театре над созданием спектакля работает значительное количество специалистов других видов искусства: художники-сценографы, художники по костюмам, по свету, реквизиторы, декораторы, постижеры и т.д. Их знания также адаптируются к требованиям драматической сцены. При этом только режиссёр и режиссёр-хореограф создают театральное действие непосредственно через актёра. Суть же творчества режиссёра-хореографа заключается в соединении литературного текста (сюжета, взаимоотношений персонажей, задач, характерных особенностей каждого из них) с музыкальным «текстом» и «перевода» этого симбиоза на язык пластики и танца в русле концептуального решения режиссёра всего спектакля.

Подведём некоторые итоги нашего исследования. Как выяснилось, феномен появления профессии «режиссёр-хореограф» на рубеже XX-XXI вв. связан с возрастанием применения танцевально-пластических средств выразительности в драматическом спектакле, обусловленный необходимостью «зримой художественной выразительности театра» (по Дадиановой). Приглашение специалистов смежного искусства проблему решить не могло, поскольку драматическая сцена требовала адаптации знаний хореографического искусства. Для её решения потребовались «театральные билингвисты», владеющие драматическим и танцевально-пластическим искусствами. Именно они смогли «растворить» пластику и танец в общем театральном действии, смешивая с другими частями-«текстами» спектакля, благодаря чему стало возможным создание единого «текста» театрально-сценического произведения.

Необходимо отметить, что изучение феномена появления новой театральной профессии, как и вопросы «включения» пластики и танца в драматическое действие, сегодня находится лишь в начале пути. Работа режиссёра-хореографа с пьесой, пересечение с музыкой, творческое взаимоотношение с режиссёром, особенности работы с актёром и, как следствие, выработка особой танцевально-пластической лексики ещё ждут своего изучения. Но уже сегодня понятно, что появление особой режиссёрской профессии, связанной с визуальными средствами актёрской выразительности, позволило драматическому театру выйти на новый этап своего исторического развития.

Список использованной литературы:

1. Громов Ю.И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актёра. 2-е издание, исправленное. СПб.: Планета Музыки, Лань, 2011. 256 с.

2. Звёздочкин В.А. Пластика в драме (интерпретация классики в русском драматическом театре 1970-80-х годов). СПб.: Пати, 1994. 104 с.
3. Панфёров В.И. Балетмейстер в драматическом спектакле. Челябинск: Челябинский государственный институт искусства и культуры, 1996. – 174 с.
4. Суворова М.Н. Работа балетмейстера в драматическом театре // Серия «Я вхожу в мир искусств». М.: ВЦХТ, 2007. №12(124). 143 с.
5. Дадианова Т.В. Пластичность как физиогномическая характеристика искусства и категория художественного творчества. Ярославль: Ярославский политехнический институт, 1993. 130 с.
6. Юшкова Е.В. Пластический театр в России XX века: диссертация... канд. иск. Ярославль: ЯГПУ им. К.Д.Ушинского, 2004. 242 с.
7. Ячменёва М.М. Поэтика театра пластической драмы Г.Мацкявичюса: автореферат диссертации канд. иск. М.: Российский университет театрального искусства (ГИТИС), 2012. 26 с.
8. Константинова А.В. Феномен пластической драмы в творчестве Гедрюса Мацкявичюса: автореферат диссертации... канд. иск. – СПб.: СПбГАТИ, 2013. 27 с.
9. Зыков А.И. Театральный «билингвизм» профессии режиссёра пластики и танца // Проблемы художественного творчества и исполнительской интерпретации: Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б.Л. Яворскому (27-28 ноября 2014). Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2015. С. 31-39.

СИЛА ЧУВСТВ – КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ЧЕЛОВЕКА ЧЕРЕЗ ИСКУССТВО (ОСОБЕННЫЙ ТЕАТР ИЗРАИЛЯ)

Солтанбаева Гульнар Шаймерденовна
кандидат технических наук, профессор (Израиль)

Этой весной Государство Израиль празднует семидесятую годовщину своего образования. За это время страна достигла небывалых высот, как в экономке, так и культуре. Немалое развитие получило театральное искусство Израиля.

«Особый ближневосточный колорит страны с переплетением культур различных стран и народов, сложная многогранная история и, конечно же, религиозная атмосфера повлияли на развитие театра. Что интересно, израильский театр появился сто лет назад не на территории Израиля, а в Москве» [1]. Поэтому, прежде всего, в основе него лежат русские театральные традиции.

Театральное искусство Израиля достаточно широко развито, в стране огромное количество театральных трупп, которые отличаются своим разнообразием.

По мнению доктора искусствоведения, театрального режиссер-постановщика *Елены Тартаковской*, «все театры Израиля можно разделить на две

группы: репертуарный театр и фриндж-театры (или театры «на обочине») [2].

При этом репертуарный театр не похож на традиционный в нашем понимании театр. В Израиле в репертуарном театре имеют возможность показать свои работы несколько трупп актеров, при этом работающих в различных направлениях и стилях. Первостепенное значение в подборе репертуара театра играет коммерческая сторона.

На данный момент *Елена Гартаковская* отмечает в Израиле только два театра, работа которых больше соответствуют нашему представлению о традиционном театре. То есть эти театры обладают постоянной труппой, работающей на одной сцене. Это театр «Гешер» (Тель-Авив), возглавляемый Евгением Арье – режиссером, воспитанником русской советской школы (Товстоноговым). И Иерусалимский театр «Хан» во главе с Михаэлем Гуревичем.

Фриндж-театры относятся к альтернативным экспериментальным театрам, которые находятся в поисках своего стиля и направления.

Как правило, во главе театра стоит талантливый художественный руководитель, который создает определенную атмосферу, придает узнаваемость театру. В этих театрах обычно есть своя постоянная труппа, которая участвует в каждом спектакле.

Одним из таких коллективов является театр «На Лагаат», расположенный в старом городе Яффа, части современного Тель-Авива. Театральная труппа «На Лагаат» появилась в 2002 году как часть деятельности амуты – добровольного товарищества, объединяющего слепоглухонемых людей Израиля.

Им руководят Адина Таль и Эран Гуром. Их желанием было дать людям с ограниченными возможностями реализовать себя на театральной сцене. За 10 лет амута «На Лагаат» стала культурным и общинным центром, где десятки людей сумели найти для себя достойные занятия и почувствовать себя полноценными членами общества.

Название «На Лагаат» примерно можно перевести как «Пожалуйста, дотронься», так как основным средством общения для людей с ограниченными возможностями слуха, голоса и зрения являются руки.

В составе театральной труппы «На Лагаат» одиннадцать актеров, которые играют спектакли для людей, способных увидеть, услышать и оценить их талант. Помогают им особые помощники-переводчики, которые переводят на язык прикосновений указания режиссера, слова песен, передают реакцию зрительного зала, смех.

«Некоторые из актеров способны различать силуэты, другие слышать шум, но основным средством общения для них является прикосновение.

Так как многие актеры могут улавливать запахи и вибрации пола и воздуха, в этих спектаклях используются элементы 4Д шоу – на сцене актеры могут печь хлеб, запах которого тоже играет свою значительную роль в спектакле. И зрители аплодируют полюбившимся актерам ногами – именно топот воспринимается как способ выражения своего восхищения» [3].



Рисунок 1 Сцена из спектакля «Не хлебом единым» режиссер Адина Таль. Театр «На Лагаат» (Израиль)

Режиссер Адина Таль поставила в «На Лагаат» несколько спектаклей: «Свет зигзагами», «Не хлебом единым», «Луна-парк».

Эти спектакли о простой и в то же время сложной жизни людей, которые ограничены в своих естественных физических возможностях. Но, тем не менее, они живут и проявляют такие же сложные чувства.

В спектаклях продумано каждое движение актеров, их шаги на сцене. Для нас это просто, но для людей неслышащих и невидящих неверный шаг может привести к падению. Поэтому каждая сцена требует невероятных усилий, как от режиссера, так и актеров. Уверенность движений на сцене дается им с огромным трудом и каждодневной работой.

Спектакли театра «На Лагаат» – это еще одна попытка принять нашу жизнь такой, как она есть – со всеми ее проблемами и неудачами, потерянными возможностями и, в то же время, многим тем, что нам дано, и мы в состоянии сделать. Радуйтесь жизни и смело идите вперед навстречу новым открытиям и свершениям!

Список использованной литературы:

1. Тартаковская Е. Габима: Русское наследие. – Тель-Авив: Сафра – Асаф мехкарим, 2013.
2. Тартаковская Е. Чем богат театральный Израиль? – Электронный ресурс: http://www.loveisrael.ru/articles/theaters_in_israel
3. Хинич М. Они не слышат наших аплодисментов. – Вести. Израиль по-русски. – 12.07.2008.

СЦЕНОГРАФИЯ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Омарова Жанна Нурхалыковна

магистр искусствоведения, старший преподаватель кафедры

«Сценография и декоративное искусство»

Казахского Национального университета искусств (г.Астана, Казахстан)

Актуальность данной работы заключается в том, чтобы на основе истории, опыта прошедших лет проанализировать современный этап развития искусства сценографии в Казахстане. С обретением независимости перед Казахстаном встал ряд новых задач в искусстве и культуре, а именно, возрождение духовного наследия, освещение истории суверенного государства, поиск образа героя современника нового времени.

Перед сценографом в своей работе, как раньше так и сейчас, нужно решать 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, является актуальной задачей современной сценографии.

Историческая закономерность наложила отпечаток на начальный период развития казахского театра, который воспринял традиции русской театральной школы. В казахском театре работали режиссеры и художники, приглашенные из России. Использование традиций русской культуры не превратилось в механическое заимствование готовых образцов, а получило в театральном искусстве Казахстана своеобразное претворение и преломление через мир казахской ментальности.

Кундакбаев Б.К. отмечал, что художники советского периода не подчиняли драматургический или музыкальный материал своим излюбленным постановочным принципам, а искали каждый раз оригинальное изобразительное выражение идей спектакля. И сумели, оставаясь верными своей творческой манере, найти новые средства для глубокого раскрытия художественного образа произведений, различных по своим жанровым и стилистическим направлениям [1. с.144].

Сегодня же театр как динамический организм непрестанно требует

обновления, эксперимента. Конфликт с театром художника, не жаждущего новых открытий и новых знаний, неизбежен. Опасной оказывается для художника, актеров и публики замкнутая система спектакля в целом и замкнутая система сценографии в частности. Художник создает такую сценическую среду, в которой мог бы жить и действовать не только актер, но и зритель. И сколь прочной в своей завершенности ни казалась бы художественная структура, созданная художником, она не возбудит образных представлений, если автор не оставит в ней определенные свободные связи, обеспечивающие структуре подвижность, развитие, до сочинение ее и актером, и зрителем. Разрушение образной структуры будет неизбежно, если в ней не останется места для художественной фантазии зрителя [2, с. 64].

Рассматривая современную сценографию Казахстана нужно отметить, что каждый художник остается, прежде всего, индивидуальным и у него есть свой профессиональный почерк, в любой отрасли изобразительного искусства, будь то в живописи или в сценографии. Творческая работа сценографа также уникально, и дополняет общую картину современного искусства сценографии и театра в целом. Современные спектакли отличаются сценическими решениями прошлых лет, которые развиваются вместе со временем, используя все больше и больше технические возможности театра. Сценографические работы подчеркивают условность сценического пространства, внося символизм и метафору в художественное решение спектакля, этим самым заставляют задуматься зрителя. Также в современных спектаклях все чаще используют новые технологии и технические возможности сцены, с эффектом «шоу», что, несомненно, привлекает зрителя. При кажущейся простоте решения, зритель видит все происходящее на сцене и у него не возникает никаких вопросов и непонимания.

Решать спектакль, конечно же, всегда следует по-своему, по-новому. Современно. Так, чтобы проблемы, когда-либо затронутые автором пьесы, взволновали сегодняшнего зрителя, заставили его задуматься над реальностью, стремиться улучшить мир. Обновленное актуальным звучанием содержание классики или своеобразное прочтение современной пьесы будет связано и с новой, оригинальной формой спектакля. Все это так. Но это ни в коей мере не оправдывает небрежного отношения к авторским ремаркам, что иногда наблюдается, особенно в практике молодых режиссеров и художников. Ремарки ценны тем, что они передают авторское ощущение атмосферы, в которую он поселил своих героев.

Внимательное изучение авторских ремарок может дать интересный толчок для новых поисков. В авторских ремарках часто содержится информация, необходимая для передачи эпохи, обстановки, создания действенной среды. Художник должен остро чувствовать изменение жизненных ситуаций, так как они ведут к изменению проблем. Новые жизненные проблемы ставят новые задачи перед искусством театра. Художник своей работой выражает свой взгляд на проблемы жизни.

Активизируя сценическое пространство найденными им образными, выразительными средствами, художник акцентирует эмоционально-психологический контакт зрителя со сценическим решением. Художник совместно с режиссером находит точки соприкосновения жизненных проблем с проблематикой пьесы, тем самым актуализируя проблематику пьесы. Только в случае актуальности пьесы и точно найденных художественных средств, спектакль сумеет нужным образом воздействовать на публику. Художник всегда ведет поиски оптимальных решений сценической среды. Оптимальных в смысле образной емкости сценографии спектакля.

Сегодня никто не станет утверждать, что роль художника театра вспомогательная. Режиссер признал соавторство художника-сценографа. О сценографе говорят сейчас как о сорежиссере, как об авторе пластической режиссуры и, наконец, как о режиссере.

Понятно, что достижения современной сценографии в целом, как и творчество художников театра, выступающих в качестве сценографов, базируются на крепком фундаменте – многовековом опыте мирового театра.

После получения независимости на сцене казахского театра шли пьесы не только на современную тематику, но и свое достойное место заняла в репертуаре классическая драматургия, а также одним из постоянных жанров становится комедия. Происходящие в нашем обществе сложные процессы, изменения потребовали обновления форм театрального искусства. Поэтому отдельные режиссеры стали искать новые идеи и новые формы. Сформулированы требования к профессиональной культуре современного театрального художника. Информационные технологии в современной сценографии позволили сформулировать новую культуру сценографии, дополнив эмоциональную сторону традиционной и живописной техникой создания эскизов более подробными профессиональными характеристиками: вариативностью, пространственной композицией, точным масштабом, обилием фактур и спец. эффектов.

В заключение своей статьи хочется отметить, что 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.

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.

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 использует световое и видео проектирование. 3D проектирование, спец. эффекты, которые 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. В отличие от спектаклей советского периода, когда художники использовали ограниченное пространство, художники сегодня часто применяют такой прием в сценографии, как использование всего пространства сцены, от авансцены до арьерсцены. Это значительно повлияло на идею и трактовку самого спектакля, тем самым вызвав повышенный интерес у зрителей, проникнуться и сопереживать увиденному.

Зачастую художник-постановщик в современном театре все больше внимания уделяет одежде сцены, декорациям, спец. эффектам, при этом, значение костюма персонажей становится более утрированным, символичным. 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.

Современная сценография Казахстана не стоит на месте, она, особенно сейчас, находится в постоянном развитии. Художники театра, создавая новые сценические приемы решений спектакля, соответствующие современным задачам сценографии Казахстана, приобретают новый масштаб и звучание, потому что спектакли становятся ярче по форме выражения и исполнению, запоминающимися смысловым наполнением.

Список использованной литературы:

1. Кундакбаев Б.К. Путь театра. Алма-Ата: Жалын, 1976. с. 264.
2. Шеповалов В.М. Основы теории сценографии. СПб., 2002. с.120.
3. Каржаубаева С.К. «Социокультурный контекст и мировоззренческие основания сценографии Казахстана». Теория и история искусства. Диссертация

на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Алматы, 2010. с. 272.

4. Сулеева К.Д. «Становление и основные этапы развития сценографии Казахстана (1920-1970-е гг.): особенности и проблемы». Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова. Алматы, 2006. с.159.

5. Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт (очерки). М.: Советский художник, 1990. с. 336.

6. Френкель М.А. Пластика сценического пространства: некоторые вопросы теории и практики сценографии. Киев: Мистецтво, 1987. с.184.

7. Сулеев Д.Т. Композиция сценографии. Алматы, 2002. 92 с.

8. Богатенкова Л.И. Современное казахское сценическое искусство. – Алма-Ата: Наука, 1979. с. 269.

9. Кабдиева С.Д. Фольклорные традиции в казахском театре. – Алма-Ата: Өнер, 1986. с.113.

XX ҒАСЫР БАСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ КОМЕДИОГРАФТАРЫНЫҢ ТЕАТР ӨНЕРІНЕ ҚОСҚАН ҮЛЕСІ

Құмарғалиева Назерке

*Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының оқытушысы
(Алматы қ. Қазақстан)*

Ескендиоров Нартай Рамазанович

*Қазақ ұлттық өнер университетінің доценті, PhD докторы
(Астана қ. Қазақстан)*

XX ғасыр басында қалыптасып, бірте-бірте кәсіби деңгейге көтерілген қазақ драматургиясында сол уақыттың өзекті мәселелерін: кеңестік құрылымның саяси бағытымен трансформацияланған қоғамдағы діни түсініктерді, бұрын-соңды отырықшылық дәстүрінде болмаған көшпелі халықты жаппай колхоздастыру кезінде орын алған түрлі жәйттарды күлкі найзасына ілген Б.Майлин «Шаншар молда», «Неке қияр», «Талтаңбайдың тәртібі», М.Әуезов «Айман – Шолпан», Ж.Шанин «Торсықбай», «Айдарбек» комедияларын жазса, кейіннен бұл жанрды одан әрі дамытуға ат салысқан Ә.Тәжібаевтың «Той боларда», Қ.Мұхамеджановтың «Бөлтірік бөрік астында», «Құдағи келіпті», Қ.Байсейітов пен Қ.Шаңғытбаевтың «Беу, қыздар-ай», Қ.Аманжоловтың «Досымның үйленуі», т.б. көптеген күлкілі шығармалар қазақ театрларының репертуарынан орын алып жатты. Сөйтіп, ғасырға жуық уақытта қазақ драматургиясында өз орнын анықтаған бұл жанр өзінің нақты көркемдік жүйесі мен бағыты қалыптасқан күрделі саланы құрап отыр.

Ғұлама Аристотельдің: «...смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» [1, 53 б.], – деген пікірі мен көрнекті орыс теоретигі В.Г. Белинскийдің: «Комедия – трагедияға

қарама-қарсы қойылған драмалық поэзияның соңғы түрі. ...комедияның мазмұны – ақылға сыйымсыз кездейсоқтықтар, елес әлемі, яғни шындықта болмайтын жорамал; комедияның қаһарманы – өзінің рухани кейпінің субстанциялық табиғатынан безген адамдар. Сондықтан трагедияның ететін әсері – жанды тебірентетін қасиетті сұмдық, ал, комедияның ететін әсері – бірде көңілді, бірде зілді күлкі. Комедияның мағынасы – өмір құбылысының және өмір мағынасы мен өмір бағытының арасындағы қайшылық» [2, 90 б.], – деген тұжырымында сәйкестік бар. Демек, комедия бір жағынан – ешкімге қатер тудырмайды, екінші жағынан – өмірлік қайшылықтарды суреттей отырып, жан дүниені тебірентеді. Алайда осы қағидалар көркем шығармада қолданылғанда кейіпкерлердің мінез ерекшеліктеріне, іс-әрекеттеріне қарай түрлі қақтығыстар мен тартыстардың орын алатындығы анық.

Әзілге негізделгенмен зілді, нақты айтар ойы бар, сондай-ақ қоғамдық келеңсіздіктерді метафоралық сарында саралаған пьесалардың көркемдік салмағы ауыр болып келеді. Мұндай шығармалардың кейіпкерлері де күрделі психологиялық күйзелістерден өтуі мүмкін. Олардың ішкі жан дүниесіндегі аласапыран дауыл сыртқа шыққан тұста комедия өзінің шарықтау шегіне жетіп, сол бейне тағдырының азапты хәлінің кескінделуі де ғажап емес. Мәселен, А.С. Грибоедовтың «Ақыл азабындағы» Чацкий, А.П. Чеховтың «Шағаласындағы» Аркадина мен Треплев, М.Әуезовтың «Айман – Шолпанындағы» Көтібар, Ш.Құсайыновтың «Алдар көсесіндегі» Алдар, т.б. Бұлардың барлығының шығармадағы орны себепсіз емес, адам өмірінің психологиялық, әлеуметтік қақтығысын ашуда аталған кейіпкерлердің маңыздылығы көрініс тауып отырады. Бірі – іріп-шіріген қоғамға сыймай кетсе, енді бірінде – өнерге деген бақталастық орын алған, ал бірі – күшіне сеніп, жерге таласты тудырады, т.с.с. Бұдан көркем күлкіде ешқандай жеңілдік болмайды, керісінше, бұл жанрдың ауқымы кең, айтары мол болып табылады деген тұжырымның туындауы заңды.

Демек, сауық-сайран, әуезді ән деген ұғымды білдіретін «комедия» сөзі қоғамдық-саяси ахуалда да, моральдық-психологиялық мәселеде де өзінің өзектілігін жоғалтпайды. Ендеше тұрмыстағы шытырман әрекеттер, өмір сүрудің кейбір факторлары немесе адам мінезіндегі күрделілік қаншалықты қиындаған сайын күлкі өзінің өрісін кеңге жаймақ. Комедия өмірдегі күнделікті кездесіп жататын қызықты құбылыстар көрініп, адам мінезіндегі күлкілі қылықтар немесе сөздер айтылады. Драматургия жанрларын жан-жақты зерттеген Р.Нұрғали комедияның атқаратын қызметіне: «Өмір құбылыстарын бейнелегенде комедиографтың кейіпкерлерді, жағдайларды дәл қалыпта, өзгеріссіз сәйкестікте алуы шарт емес, ұлғайтып өсіріп суреттеу арқылы күлкінің күшімен олқылықтар, кемшіліктер, қателіктер сыналып, озық идеялар, биік мұраттар мадақталады.

Тартысты жанр – комедияда характерлер қақтығысы, мінездер шайқасы бірінші катарға шығады...

Комедияда жағымды және жағымсыз кейіпкерлер тартысының үстіне, жағымсыз кейіпкерлер өзара кикілжіңге батады. Бір сенімдегі, дүниеге бір

көзқарастағы әлеуметтік-моральдық кейіптері ұқсас жандардың қақтығысы – жеке бастың мақсаты, құлқын қамы үшін.

Комедияның жанрлық ерекшелігі тартыста, сюжетте, қызықты ситуацияда ғана емес, тіл өрнегіне де жатыр. Дараланған, өзгелерге ұқсамайтын әрбір кейіпкердің тілі күлкі шақырса, сахналық туындының жаны кіре бастайды. Әсірелеу – комедияның басты көркемдік құралдарының бірі. Гипербола мен гротеск яки ұлғайту мен өсіру әрқашан егіз, ұялас.

Драматургияның басқа жанрларына қарағанда комедия финалы көбіне тартыстың жағымды шешімімен, жамандық жеңіліп, жақсылық үстем болған баянды күймен аяқталады. жағымсыз кейіпкерлер түптің түбінде бармақ шайнап, қателігін мойындайды, жеңіліп тізе бүгеді, сөйтіп адал ниет, ақ тілек, әділ іс салтанат құрады» [3, 184-186 б.], – деген анықтама берген. Әдебиетші-ғалымның пікірінде комедия жанрының өзгеше жаратылысы, драматургиядағы орны анық айтылады. Бұдан аталған жанрдың көпфункционалы қырын байқау қиын емес. Оның көпфункционалылығы – комедия қоғамның да, адамның да, күнделікті тұрмыстағы күлкі тудырып отыратын қарапайым жағдайлардың да, тіпті жан-жануарлар мінездерінің де көзге байқала бермес қалтарыстарын ашып көрсететіндігін де. Кейбір тұстарда бұларды комедия әсірелеп, үлкейтіп көрсетуі мүмкін. Өйткені мұндай көркемдік әдіс жанр табиғатын ашуға өзінің айтарлықтай ықпалын тигізеді.

Ал, бүгінгі ұрпаққа «қазақ комедиясының атасы» атанған Бейімбет Майлин Аристофан мен Мольердің ізін жалғастырушы ретінде танылады. Ол жаңа өмірге деген түрлі көзқарастарды, ескішілдік пен надандықты, сауатсыздық пен діни қайшылықтарды отызыншы жылдардағы қоғамдық идеология негізінде суреттеп берді. Белгілі режиссер Әубәкір Рахимов: «Ұлттық драматургиямыздың қалыптасуына көп еңбек еткен адамның бірегейі – Б.Майлин. Оның советтік солақай саясатты аяусыз әшкерелеген сатиралық пьесалары әлі күнге дейін өзінің мәні мен маңызын жоғалтқан жоқ. Оның шолақ белсенділері, жағымпаздары, паракорлары мен сыбайлас жемқорлары қазір де халықты қан қақсатып сорлатып отырған жоқ па!» [4, 10 б.], – деп жазады драматургтың шығармашылығы туралы. Расында, Б.Майлиннің колхоздастыру, байларға қарсы шығып, оларды конфискациялау, молдаларды әшкерелеу, бюрократизм мәселелері ашық айтылған пьесаларында таптық күрес түрлі қырларымен суреттеледі. Мәселен, «Майдан», «Неке қияр», «Көзілдірік», «Талтаңбайдың тәртібі», т.б. Драматургтың пьесаларын, олардың идеялық мазмұнын жан-жақты зерттеген ғалым Рәзия Рүстембекова: «Көзілдірікте» қамтылып отырған мерзімде байлардың әр түрлі құлық-әрекеттермен әкімшілік орындарға өтіп алғандығы тарихи шындық. Оның басты себебі, Советтердің жұмысына жергілікті жерде тікелей басшылық ететін ауылдық партия ұялары әлі өте әлсіз, әрі аз болатын...

Советтерді қайта сайлау шиеленіскен тап күресі жағдайында өткізілді. Кулактар мен байлар ауылдық, селолық және болыстық Советтерге өз адамдарын өткізуге барынша тырысып бақты» [5, 27 б.], – деп жазады. XIX ғасырдың аяғы XX

ғасырдың басында қазақ даласында белең алған мұндай қитұрқы әрекеттердің орын алғандығы рас. Сондай қоғамдық формация барысында орын алған келеңсіздіктер драматург назарынан тыс қалған жоқ. Колхоздастыру науқанындағы шолақ белсенділер әрекетінің зиялы қауым өкілдерін толғандырмауы мүмкін де емес еді. Сол негізде Б.Майлиннің мағыналы көзқарасынан, ұтқыр қаламынан өткір сөздер, мысқыл мен сатираға толы әрекет-мінездер туындады, Талтаңбай, Сүндет, Ақпан, Мамық, т.б. кейіпкерлер тізбегі дүниеге келді. Бұлардың барлығы – жаңа өмірге қарсы шыққандар, ескі өмірді аңсап, бұрынғы қолдарындағы биліктен, байлықтан айырылғысы келмеген консерванттар. Осыларды сатираның өткір найзасымен түйреуде шеберлік танытқан Б.Майлин шығармаларының идеясы, оның кейіпкерлерінің мінездері халықтығымен құнды, қызықты оқиғалары күнделікті тұрмыста кездесетін шынайылығымен ұтқыр. Сол үшін де автордың есімі қазақ драматургиясында комедияның негізін салушы бірегей тұлға ретінде қалды.

Б.Майлин мен Ш.Құсайыновтан кейін, 1960 жылдары драматургияға келіп қосылған қазақ комедиографы Қалтай Мұхамеджанов болды. Оның XX-XXI ғасырлар тоғысындағы комедиялары, ондағы ой-идеялар әлі күнге дейін өзектілігін жоғалтқан жоқ. Оның «Бөлтірік бөрік астында», «Құдағи келіпті», «Қуырдақ дайын», «Өзіме де сол керек», т.б. пьесаларында кеңес қоғамындағы коммунистік тәртіптен тыс, қоршаған ортаға жат қылықтарымен танылған кейіпкерлер тізбегі дүниеге келді.

Қ.Мұхамеджанов – әдебиеттің драматургия жанрына театрдың өзіндік тарихын, теориясын, заңдылықтарын танып-білу және спектакльдерге сын жазып, үлкен тәжірибе жинақтау арқылы келген жазушы. Оның табиғи жаратылысынан сөзге шешендігі, сатираға икемділігі, тапқырлығы өзінің шығармашылығына үлкен ықпал етті. Драматург комедияларында жастар тәрбиесі, гуманизм, ар-намыс, ұлттық тіл тәрізді мәселелер моральдық-психологиялық шиеленісте өрбіп отырады. Бұл туралы театртанушы-ғалым Бағыбек Құндақбайұлы: «Қалтайдың кейіпкерлері оралымды, қарапайым, өз бойына, мінез-құлқына тән, әр сөзінен күлкілі леп есіп, айызыңды қандыратын әжуа-мысқылы аралас нағыз комедияның көркем тілімен сөйлейді...

Қ.Мұхамеджанов комедияларында біржақты жасалған сатиралық кейіпкерлер кездеспейді, соған орай күлкі де көркемдік шеңберден асып кетпейді. Тіпті ұнамсыз кейіпкерлердің өзінің де адамға деген сенімі мол. Адам тумысынан жаман болып жаратылмайтыны драматург шығармаларында диалектикалық тұрғыдан суреттеледі» [6, 235-236 б.] – деп жазған. Ғалымның кәсіби тұжырымы Қ.Мұхамеджанов комедияларындағы тартыстың адам мінезі, оның өмірге деген көзқарасы төңірегінде дамып отыратындығын аңғартады. Қитұрқы өмірдің көлеңкелі тұсынан, адамдардың өзара арақатынасындағы кейбір түсінбеушіліктер мен сәтсіздіктерден өзгеріске түсетін адам мінездері Қ.Мұхамеджанов шығармаларында көптеп кездеседі. Оның кейіпкерлері қателіктерді өз еркімен жасамайды, автор оның өзіндік себебі болуы мүмкін деген ойды ортаға салады.

«Драматургия, алдымен, көрермен көңіліне ой тастайтын, терең де байсалды толғаныстарға бастайтын салмақты міндетті атқаруы тиіс. Дегенмен өмірдегі қызықты оқиғаларға негізделіп, қайсыбір адамдардың жаратылысы мен мінезін жеңіл әзіл мен әжуа арқылы бейнелейтін, сөйтіп көрермен көңілінде жағымды эстетикалық әсер қалдыратын юмор болмаса, сахна тіршілігі де, жалпы өмірлік орта да сұрқай кейіпке ие болары даусыз» [7, 198 б.] – деп жазылған зерттеу еңбекте. Яғни, Қ.Мұхамеджановтың шығармашылығы осы тұжырымға көркемдік жауап бере алды деп баға беруге әбден болады.

Негізінен комедияда ең бірінші тіл маңызды орынға ие. Өйткені кейбір кемшіліктерді сөзбен, нақты айтқанда қағытпа, кекесінді түрде жеткізгенде ғана өзінің басты нысанасына дөп тиеді. Демек, шебер тілдің кейіпкерлер мінездерін тереңдетіп, олардың шығармадағы әлеуметтік орнын нақтылап, сонымен қатар автор идеясын ашуға септігі мол. Драматургияда диалогты, монологты тудыратын да, ішкі қайшылықтардың сыртқа шығуына себепші болатын да осы тіл болып табылады. Комедия үшін тілдің өткірлігі, шешендігі, импровизацияға негізделгендігі өте қажет. Себебі, кейіпкерлердің өзара қағытпа-қайшылығы немесе әзіл-оспақтары осы тілдің мәнділігіне, саздылығына, мағыналылығына байланысты.

Осындай өткір тілге, шешен сөзге негізделген ұлттық драматургияның қайнар бұлағы фольклорда жатыр. Бұдан өнердің, мәдениеттің, рухани байлықтың шығу көзінің халықтығы, халықшылдығы байқалады. Филология ғылымдарының докторы, профессор Т.Тебегенов: «Қазіргі қазақ драматургиясы – қазақтың XX ғасырдағы классикалық әдебиеті дамуының заңды жалғасы. Драматургия – көркем әдеби тек (драма, трагедия, комедия) жанрларының өнернамалық жүйесі. Қазақ сөз өнеріндегі дәстүрлі негізі әдебиет шығармалары мен фольклор мұраларында (би-шешендер сайыстары, ақындар айтыстары, жар-жар, беташар, алтыбақан, т.б.) негізі қаланған ұлттық сөз өнерінің бұл саласы қазақтың рухани мәдениетінің әлем өркениетіндегі көрнекті орнын да танытты. Драматургия шығармалары қаламгерлердің тарихи кезеңдердегі халық тағдырын көркем шындық поэтикасы заңдылықтары аясында бейнелеуімен ерекшеленеді» [8, 44 б.] – деп жазады. Ғалымның саралауындағы драматургияның бір тармағы – комедия жанрында жазған авторлар жеткілікті. Мәселен, Ж.Шанин, Б.Майлин, Ш.Құсайынов, Ә.Тәжібаев, Қ.Байсейітов, Қ.Шаңғытбаев, Қ.Аманжолов, Қ.Сатыпалдин, т.б. Олар «нағыз күлкі сөзде емес, күлкі қылған халде болатындығын» (М.Әуезов) барынша ашып көрсетуге тырысып, қазақ әдебиетінде комедияның өзіндік мектебін қалыптастырды. Алайда бірді-екілі күлкілі дүниелерімен оларды Аристофан, Ж.Б. Мольер, К.Гюцци, К.Гольдони немесе Н.В. Гоголь тәрізді шығармашылық бағытын тек комедияға арнаған драматургтер деп айта алмаймыз. Жоғарыда аталған авторлар қазақ драматургиясында комедиялық пьесалар жазу арқылы танылғанымен олардың шығармашылығының басым бөлігі трагедия, драма жанрына ойысып кетіп отырды. Олай болса, олардың азғантай дүниелерінің комедияның басты бағытын, негізгі нысанасын анықтауға мүмкіндік бермейтіні анық.

Дегенмен ең алғаш қалыптасып, сан ғасырлар бұрын әлемдік тіл лексиконынан орын алған күннен бастап қоғам өмірінде де, әдебиеттің түрлі салаларында да маңызды әрі мәнді функциясын жоғалтпаған «комедия» сөзі әлі күнге дейін өзінің негізгі міндетінен ажыраған жоқ. Небір күрделі мәселелерді метафоралық сарында жеткізе білген бұл жанрды адамзаттың күнделікті тұрмысы мен рухани өмірінен бөліп қарау мүмкін емес. Қазақ комедиясы шығармаларында соғысты тоқтатудың өзін комедиялық штрихтар арқылы суреттеген антикалық дәуір комедиографы Аристофаннан («Лисистрата») бастап ер мен әйелдің әлеуметтік орнын, олардың махаббатын күлкілі ситуацияларда нанымды бедерлеген У.Шеспир («Асауға тұсау»), патша-корольдарды үнемі күлкінің найзасына іліп отырған Ж.Б. Мольер («Сараң», «Ұшқыш тәуіп»), адам психологиясының күрделі әрі қатпарлы негізін астарлы мағынада кескіндеген А.П. Чехов («Шағала»), парақорлықтың, тоғышарлық пен топастықтың қисынды суретін салып берген Н.В. Гоголь («Ревизор», «Үйлену») тәрізді ірі драматургтер салған күлкі мен кекесіннің, әжуа мен мысқылдың көркемдік ізі арқылы дамып отырды. Батыс, Еуропа, Ресей елдеріне қарағанда кеш дамығанымен өзінің қоғамшылдығын дер кезінде ашып көрсете білген қазақ комедиясы да түрлі қисынсыздықтарға, алуан мінездерге өзінің күлкілі болмысымен жауап беріп келеді.

К.Тоғысов, Қ.Кемеңгеровтерден басталған ұлттық драматургия Ж.Аймауытов, М.Әуезов, Ж.Шанин, С.Сейфуллин, Б.Майлин, І.Жансүгіров, Ғ.Мүсірепов, т.б. өзіндік стилін қалыптастырып, кейінгі буын Ш.Құсайынов, Ә.Тәжібаев, Т.Ахтанов, С.Жүнісов, Қ.Мұхамеджанов, т.б. пьесалары арқылы бүгінге жетіп отыр. Олардың қаламында небір түрлі шытырман оқиғаға толы көріністер, адамның түрлі тағдыры, сан алуан мінездер суреттелген. Сол сияқты олар қызықты ситуациялар мен күлкілі тұрмыстық сюжеттерге сатиралық, карикатуралық бояу қосып, комедия жанрының өзіндік ұлттық үлгісін жасады.

Алайда бұл жанрдың кеңестік кезеңдегі қарулы сипатынан қазіргі тәуелсіздік тұсында айырылып қалу қаупі де жоқ емес. Кезіндегі Ж.Шанин, Б.Майлин, Ш.Құсайынов, Ә.Тәжібаев, Қ.Байсейітов, Қ.Шаңғытбаев, Қ.Мұхамеджановтар тудырған тың бояулардың, мысқылға айналған «мінсіз» кейіпкерлердің жалғасы байқалмайды. Керісінше, комедияға санаулы ғана автордың (Т.Нұрмағамбетов, Е.Жуасбек) бет бұруы аңғарылады. Бұдан мұның құрылымы бөлек, құрылысы қиын, екіншісі жалынан ұстауға жасқанатын асау жанр екендігін байқау қиын емес. Ендеше бүгінгі қоғамда белең алған мәселелерді: шенеуніктер әрекеті, баспанасыздық, ұрлық, ашкөздік, тоғышарлық, парақорлық, т.б. күлкі найзасымен түйреуге деген құлшынысты қоғам болып арттыру маңызды.

Жалпы бұл тарауда зерттелген мәселе әлемдік драматургия негізінде қалыптасқан қазақ комедиясының пайда болу, даму барысын анықтау болды. Нәтижесінде ұлттық драматургияның өз-өзінен тумағандығына көз жеткіздік. Еуропа және посткеңестік, оның ішінде Ресей өнерінің ұшқыны қазақ кәсіби жазушы-драматургтердің рухани-эстетикалық талғамының өсуіне, артуына

себепкер болды. Сондай жаһандық негізде бірте-бірте көркемдік-шығармашылық даму сатысынан өткен драматургия, әсіресе комедия ғасырға жуық уақытта қазақ мәдени-рухани өмірінің ажырамас бөлігіне айналып отыр.

Комедияның өзіндік жанларының (сатира, юмор, карикатура, интермедия, фарс, т.б.) жазылған пьесаның құрылымына қарай атқаратын қызметі зор әрі әрқалай болып келеді. Жоғарыда келтірілген тұжырымдарға сәйкес әсіресе, сатиралық комедия мен лирикалық комедияның ұлттық драматургияда алатын орны ерекше дейміз. Өйткені әрбір пьесадағы мінездер, сюжеттер мен тартыстар тізбегі осы екі бағыт негізінде айқындалады. Сатиралық комедияның табиғаты шығармада суреттелген оқиғаға байланысты ашылмақ. Негізінен сатираның өзі жағымпаздықты келемеждеп, сықақпен аяусыз түйреп отыратын қасиетке ие. Ж.Б. Мольердің «Сараң», «Ақымақ болған басым-ай», «Ұшқыш тәуіп», «Еріксіз үйлену» комедияларындағы сатиралық сарынның ізімен қазақ драматургиясында да тың дүниелер туды. Мәселен, Б.Майлин (Мамық, Талтаңбай) мен Ш.Құсайыновтың (Шығайбай) кейіпкерлерін осы бағытта кескінделген бейнелер дейміз. Бұлар – өздерінің ашкөздігінен, топастығынан, тоғышарлығынан сатиралық комедияның өткір найзасына ілінгендер. Авторлар бұларды қоғамға жат, адам өміріне зиянкестер ретінде алған.

Ал, лирикалық комедияның жаратылысы мүлдем бөлек. Негізінен екі жанрдың өзара ұқсастығы болғанымен мінездерді ашу жағынан айырмашылықтар жоқ емес. Бірі – сықақтың улы әрі өткір тілін аяусыз пайдаланса, екіншісі – нәзік болмысымен-ақ метафоралық тәсілде күлкінің өзіндік қуатын аңғартады. У.Шекспирдің «Асауға тұсауынан» бері келе жатқан лирикалық комедияның элементтерінің сол Қайта өрлеу дәуірінен бастап етегін кеңге жаюының нәтижесінде аталған жанр өз құндылығын жойған жоқ. Керісінше, ғасырдан-ғасырға, дәуірден-дәуірге өту жолында гүлденіп, түрленіп, рухани өмірдің мәні мен мағынасын аша түсті. Бұдан кейінгі К.Гольдони мен К.Гоццидің өз комедияларында ақсүйектер әлемін сатира найзасына түйреуі тегін емес. Олардың ертегі сарындас шығармаларындағы ебедейсіз, о жар әрекет ететін кейіпкерлері авторлар тарапынан, пьесалардың идеялық мазмұнына қарай күлкінің басты нысанасы болған.

Ал, қазақ комедиясының бұл бағытына М.Әуезовтың «Айман – Шолпан», Қ.Мұхамеджановтың «Бөлтірік бөрік астында», «Құдағи келіпті» пьесаларын жатқызуға болады. Аталған шығармаларда нәзіктік, мұратына түрлі қиындықтардан, психологиялық күйзелістерден өту арқылы жету орын алады. Сол сияқты мұнда махаббат, ғашықтық сезім мәселесінде көрінетін қайшылықтар жүректі тебіртетін ситуациялар, көз жасы, көңіл күйзелісі арқылы шешіледі. Сырт көзге қарағанда бір сәт мұң тудырғанымен финалда жарқын өмірдің суреті байқалады.

Сонымен, дүниежүзі әдебиеті мен драматургиясының басты тенденцияларының қазақ ұлттық мәдениетінің өркендеуіне қосқан үлесі зор деп айта аламыз. Ең алғаш өткен ғасырдың жиырмамыншы-отызыншы жылдары аударма

комедиялардың қазақ топырағына келуі, олардың тәржімалау деңгейі, сахнаға қойылу барысы әдебиетшілер мен зиялы қауым өкілдерінің тұңғыш талаптарын, тәжірибесін арттыруға, ізденісін дамытуға мұрындық болғаны белгілі. «Үйлену» мен «Ревизордың», «Асауға тұсаудың» Мұхтар Әуезовтың күшімен, біліктілігімен сахнаға шығуы одан кейінгі жылдарда да мұндай тың дүниелердің қажеттігін танытты.

Сөйтіп, әрбір онжылдықтар сайын репертуарды байытып отырған аударма комедиялар қазақ мәдениеті мен өнерінің кәсіби біліктілігін артып, бүгінгі тәуелсіз елдің рухани-эстетикалық талғамының өсуіне алып келді. Олай болса, сондай үлкен шығармашылық мектептен өткен қазіргі қазақ комедиясының қалыптасу, даму, өрлеу жолын тереңде жатыр деп айта аламыз.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. Перевод с древнегреческого Аппельрота В.Г. – М.: Государственное издательство Художественной литературы, 1957. – С. 184.
2. Белинский В.Г. Шығармалары. Ауд. Б.Шалабаев. – Алматы: Жазушы, 1987. – 352 б.
3. Нұрғалиев Р. Айдын. Қазақ драматургиясының жанр жүйесі. – Алматы: Өнер, 1985. – 400 б.
4. Рахимов Ә. Режиссер шеберлігі. Пьесадан қойылымға дейін. – Алматы: Тарих тағылымы, 2010. – 248 б.
5. Рүстембекова Р. Қазақ совет комедиясы. – Алматы: Ғылым, 1978. – 136 б.
6. Құндақбаев Б. Уақыт және театр. Зерттеулер мен мақалалар. – Алматы: Өнер, 1981. – 328 б.
7. ХХІ ғасырдағы қазақ әдебиеті (2001-2011 жж.). – Алматы: Арда, 2011. – 640 б.
8. Тебегенов Т. Қазіргі қазақ әдебиетіндегі драматургия. Ақиқат. № 10, 2011.

ВЛИЯНИЕ ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА ФОРМИРОВАНИЕ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРА ИНДОНЕЗИИ

Карташова Татьяна Викторовна

*Заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской
государственной консерватории имени Л.В. Собинова, доктор
искусствоведения, профессор (г. Саратов, Россия)*

Антипова Виктория Юрьевна

*Стажёр Института искусств г. Джокьякарта, Индонезия
(Institut Seni Indonesia Yogyakarta)*

На территории индонезийских островов театральное искусство представляет собой неотъемлемый элемент культуры и на протяжении столетий бережно

сохраняется в неизменном виде. При этом следует отметить, что традиционный индонезийский театр обладает не развлекательной, но ритуальной функцией, сохраняющей своё сакральное значение для жизни общества и в наши дни. Одной из интереснейших особенностей театра Индонезии является обобщение и синтез различных религиозных учений и местных индонезийских верований. Рассмотрение индонезийского театрального искусства в контексте истории страны позволяет выявить генезис инокультурных влияний, сформировавших его лик. Прежде всего необходимо отметить, что на протяжении различных временных периодов на территории Индонезии господствовали различные религиозные верования. Как отмечает автор трудов по истории и культуре Индонезии Тим Ханниган, «прежде чем ислам стал доминирующей религией, жители региона поклонялись Шиве, Вишну и Будде, в то же время многие до сих пор поклоняются своим собственным предкам» [1, с. 12].

Особую роль в истории Индонезии сыграло её географическое положение. Представители вида Человека Разумного начали освоение Малайского архипелага примерно 40000 лет назад и представляли собой охотников-собирателей, владевших простейшими предметами труда. Однако только в начале первого тысячелетия нашей эры началось активное развитие культурной жизни, что было связано, в первую очередь, с активным развитием торговли. Территория архипелага приобрела значение важнейшего промежуточного пункта на торговых путях между Индией и Китаем, многочисленные переселенцы из данных стран начали строительство портов на территории индонезийских островов. Влияние индийской культуры проявлялось наиболее активно, и как отмечают историки, «в ранние века текущей эры Ява, Суматра, Малайский полуостров и другие западные части Архипелага подверглись процессу «индианизации» в качестве территорий, подконтрольных правителям, носившим индийские титулы и исповадовавшим индийские верования» [1, с. 27].

В итоге, к VIII-IX вв. н.э. территории крупнейших индонезийских островов (Явы и Суматры) оказались покрыты сотнями индуистских и буддистских храмов, а положения индийских религиозно-философских систем начали оказывать воздействие на жизнь и ритуальную практику индонезийцев. В результате именно смешение положений индуизма и буддизма с местными индонезийскими верованиями сформировало самобытный лик индонезийской культуры. Особенно ярко их синтез проявился в традиционном индонезийском театре. На территории Индонезии культивируются различные формы театрального искусства: это пришедшие с южноазиатского субконтинента представления театра теней *ваянг кулит*, разыгрывающиеся при помощи плоских кожаных кукол позади подсвеченного белого экрана. По мнению исследователей, «они были известны во многих странах Азии от Китая и до Турции. В настоящее время остатки данной традиции можно наблюдать в Китае, Таиланде, Малайзии, Филиппинах и в некоторых частях Индии. Однако на Бали и Яве популярность театра теней никогда не угасала» [2, с. 324]. Широкое распространение получили театральные

постановки объёмных деревянных кукольных фигур *ваянг голек*, а также разыгрывающиеся при помощи людей спектакли *ваянг вонг*. Объединяющей чертой этих театральных традиций служит глубокая убеждённость индонезийцев в том, что во время спектаклей души (тени) предков вселялись в кукол или артистов и были способны подарить благополучие и процветание зрителям. Несомненно, генезис подобных убеждений относится к архаическим пластам индонезийской культуры. Следует отметить, что согласно древним индонезийским культам тень представляет собой мистический феномен, объединяющий мир живых и мир духов. К примеру, считается, что в тени человека живут духи его предков.

Индийские драматические жанры на протяжении столетий в процессе межкультурной коммуникации распространились по различным странам Европы и Азии, но некоторые виды театрального искусства, например, театр статичных изображений (представления нарисованных сцен), сохранились только в Индии и Индонезии. Для представлений статичных картин эпизоды из «Махабхараты», «Рамаяны» и светские истории изображались на свитках, достигавших порой шестиметровой длины. Во время выступления рассказчик-певец нараспев комментировал содержание нарисованных сцен, иногда выступая совместно с женским хором или сольно под аккомпанемент *джантры* – трёхструнного музыкального инструмента. На протяжении всего действия звучали гимны, в которых сказитель просил богов ниспослать счастье и благополучие зрителям. Считалось, что в свитках обитает дух божества Деванараяны, поэтому к нарисованным картинам относились с большим почтением, совершали подношения, изношенные свитки не выбрасывались: их относили в священное озеро Пушкар в сопровождении определённых обрядов.

В Индонезии также издревле существует подобный индийскому театр представлений картин – *ваянг бебер*. Первые письменные упоминания о нём были обнаружены в китайских источниках XV века. Побывавший в 1416 году на острове Ява секретарь китайского адмирала Ма Хуань писал: «Встречаются здесь жители, которые рисуют на бумаге людей, птиц, животных, насекомых. Картины делают в виде длинных свитков; их узкие края прикрепляются к палкам, выступающим с одной стороны рулона бумаги. Человек садится на корточки, ставит свиток перед собой, рисунками к зрителям, и перематывает его (между палками) по частям, объясняя звучным голосом на своём языке, что нарисовано на каждой части. Зрители сидят вокруг него и слушают, смеясь или плача в зависимости от того, что он рассказывает» [3, с. 23].

Несмотря на опору представлений на традиционные верования, исследователи считают, что театральное искусство было заимствовано индонезийцами с южноазиатского субконтинента. Первые упоминания о театральных представлениях в Индонезии встречаются в надписях IX-X вв., согласно которым в те времена артисты театра жили при дворцах яванских царей и являлись выходцами из Индии. Излюбленными сюжетами были сцены из «Махабхараты» и «Рамаяны», а также традиционные индонезийские сказки, генезис которых относится к архаическим временам. Особенно же часто

показывалась жизнь одного из главных индийских эпических героев – Арджуны, от внука которого (Париксита), как считалось, произошли правители Индонезии.

Перед началом театральных представлений совершались жертвоприношения, звучали молитвы. Спектакли наделялись магической силой, способной избавлять от эпидемий, набегов грызунов, способствовать сбору богатого урожая, защищать зрителей от воздействия злых духов. Начало представления было немислимо без медитации, жертвоприношений и окуривания благовониями всех сценических предметов. Не только зрителям, но и исполнителям не следовало прикасаться к куклам, не пройдя обряда очищения. Как и в Индии, актёры театральных представлений в Индонезии образовывали особую касту, в которой знания передавались из поколения в поколение.

Влияние религиозного начала проявлялось и в канонах театрализованных представлений. Так, в индонезийских спектаклях сценическое пространство оказывалось поделённым на две части. Правая часть – божественная – предназначалась для расположения кукол-изображений богов; левая – демоническая. Смертные герои относятся к какой-либо из сторон в соответствии со своими качествами и чертами характера. Вне зависимости от выбора сюжета данный канон остаётся неизменным.

Следует отметить, что деление сценического пространства на две зоны (правую и левую), олицетворяющиеся со светлыми и тёмными силами, присутствует и в южноиндийских танцевальных драмах *якшагана* и *катхакали*, восходящих в классическому санскритскому театру. Интересно и религиозно-философское осмысление спектаклей представителями древних анимистических верований. Согласно архаичным индонезийским учениям, человек и окружающее его пространство представлены различными и энергиями. И как фигуры положительных и отрицательных героев театральных действий, репрезентирующие силы добра и зла, после многочисленных сценических сражений оказываются в одном сундуке, так и положительные и отрицательные энергии должны быть, по мнению носителей традиции, скоординированы в человеке для его гармоничного существования.

Исследователи же считают, что генезис подобных представлений о добре и зле кроется в основах индуизма, а сами спектакли призваны «изобразить положительные и отрицательные черты человека, с обязательным триумфом светлого начала над тёмным. Зло никогда не может быть уничтожено, так как индуизм не предполагает существование чистого добра. Добро и зло сосуществуют, индуизм же ищет способы привести их к мирному взаимодействию» [2, с. 324].

Формирование театра Индонезии проходило под сильнейшим влиянием индийской традиции, однако на индонезийской почве театральное искусство вступило в активное взаимодействие с местными анимистическими верованиями. Представляя собой синтез различных религиозно-философских систем, театр приобрёл сакральное значение в жизни общества.

Театральные представления в Индии и Индонезии не только понимались в едином ключе, но и выполняли схожие функции в жизни общества. Являясь частью ритуальной практики, спектакли также знакомили зрителей с мифологией

и историей страны, формировали мировоззрение, эстетические вкусы, модели поведения; это неотъемлемая часть индонезийского социума, которая не утратила своего непреходящего значения и в настоящее время.

Список использованной литературы:

1. Hannigan T. A brief history of Indonesia: sultans, spices, and tsunamis: the incredible story of South-east Asia's biggest nation. – Singapore: TUTTLE Publishing, 2015. – 288 p.
2. Eiseman F. Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art. – Singapore: TUTTLE Publishing, 1990. – 376 p.
3. Соломоник, И. Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – 184 с.
4. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: Композитор, 2010. – 576 с.

«THE JAPANESE THEME ON THE KAZAKH STAGE»

Gaini Mukhtarova

Candidate of philosophical sciences, the head of department of «Scenography and decorative art» of Kazakh National University of arts (Astana, Kazakhstan)

Kaoru Morimoto`s play «Woman`s Destiny»

The first stage performance dedicated to the Japanese theme on the Kazakh scene was a play «Woman`s Destiny» - «Shugustagi bir beibak» (女の一生), by the scenario of the Japanese playwright Kaoru Morimoto. The premiere of the play took place on the stage of the Kazakh State Academic Theatre named after M.O. Auyezov in Almaty, in 1966. Prominent Kazakh actors such as Nurmukhan Zhantorin (in Shintaro`s role) and Sholpan Zhandarbekova (in Kei`s role) played the main characters. (figure 1)



Figure 1 Kazakh actress Sholpan Zhandarbekova in Kei`s role in Kaoru Morimoto`s play «Woman`s Destiny» (1966)

Further, she writes: «being amazed by the exceptionality of Nurmukhan, seen once on “Mosfilm”, Akira Kurosawa called out: – “This is Toshiro Mifune!”[1, pp. 85-86].

A stage director of the play became Men Don Uk, a graduate of the Russian University of Theatre Arts (*GITIS*'s) producing faculty, he was a staging manager of a considerable amount of plays on the Kazakh theatre scenes from 1962-till 1968, which have been highly evaluated by the Republican and All-union theatre community. However, to a broad audience, he is still well known for his famous movie's role in «Transsiberian Express» (1972), where he played a role of a Japanese businessmen Mr. Saito. (Figure 2)



Figure 2 Men Don Uk in the role of Mr. Saito in «Transsiberian Express», screenwriters: Alexandr Adabashiyani, Nikita Mikhalkov, a producing director Eldar Urazbayev, a film production studio «Kazakh film» 1977.

History and a summary of the play «Woman's Destiny»

In 1941 a Japanese playwright Kaoru Morimoto (1912-1946) wrote for the actress Haruko Sugimura a play «Woman's Destiny» (女の一生), which later became one of her best roles. Haruko Sugimura's (1909-1997) own destiny remotely resembles the life of her heroine – Kei, who orphaned in early childhood too. The plot of the play is about a girl – Kei, who founds herself in the Shinzu house, of a successful company proprietress. An intelligent girl Kei very fast became for her an irreplaceable assistant. Sooner, Kei got married to the elder son of the company's owner. Leadership in company's guidance after the death of Shinzu goes to Kei. However, power and money gradually withered her soul and ruined her family[Figure 3.



Figure 3 Actress Sugimura Haruko

For the first time the play «Woman`s Destiny» was staged in the USSR in 1960 on the scene of the Mayakovsky Theatre in Moscow. A producing director of the play became a Japanese actress and a producer Yoshiko Okada. Her own tragic destiny was full of hardships, but at the same time, is interesting to study in the context of her professional development.



Figure 4 Actress and a producer Yoshiko Okada

«A superstar of the pre-war theatre and cinema, a participant of the vertiginous escape from the Stalin`s USSR, the GULAG`s prisoner, an announcer on Moscow Radio, a GITIS student and a splendid actress – such incredible turns of fate not on the stage, but in her real life has experienced Yoshiko Okada. With her truly dramatic biography Okada-san showed us power and greatness of a woman, her ability to overcome most incredible life hardships and challenges due to the faith in bright dreams as well as her strong will and inner power. (Figure 4)

Okada-san survived a terrible tragedy – while having a passionate wish to study from a genius Soviet staging producer Meyerhold, she decided to emigrate to the communist country. But her act indirectly leads to the death of a great theatre figure, of a person whom she greatly respected and professionally admired. A consciousness of this tormented her the whole life. However, Okada-san stayed strong through times of hardships. She spent long ten years of imprisonment in Stalin`s labor camps, and after the war from the Moscow Radio studio from day to day she sent messages of friendship to her compatriots. Till the last day of her life, she exerted all her efforts, directed to the enlargement and enhancement of connections among theatre figures of Russia and Japan» – wrote Nikolai Grankin in the article entitled «Amazing destiny of Yoshiko Okada» [2, c.1]

Opera «Cio Cio San»

The second stage performance dedicated to the Japanese theme on the Kazakh

scene was a play Opera «Cio Cio san» in 1944.

The world premiere of Giacomo Puccini's «Cio Cio san» (Madam Butterfly) opera was at La Scala Opera stage on 17-th September 1904. In different years the part of Cio san has been performed by various world famous and prominent opera singers such Rosina Storchio, Maria Callas, Montserrat Caballe, Maria Bieshu and other. From the Japanese singers, the part of Cio-san was magnificently performed by Tamaki Miura (1884), who got an excellent education abroad. She was chosen to the role of Cio san in the innovative staging of the opera by the Russian staging producer Vladimir Rosing in the framework of his season 'Allied Opera Season' in May and June 1915 at London Opera House. Later, Tamaki Miura successfully performed this part in Boston, New York, San Francisco and Chicago. (Figure 5)



Figure 5 Tamaki Miura in «Cio Cio San»

For the first time, on the Kazakh opera scene, the legendary Kazakh singer Kulash Baiseitova performed the Cio San part in 1944. As wrote at that time a staging producer A. Troizkyi in «Heritage of Kulash Baiseitova» – «When we were listening to the part of Cio-san in a performance of a singer Kulash, we weren't hampered by the absence of knowledge of the Kazakh language. It seemed to us that we understand not only a common, expressed by the artist thought, but we had an impression that we understand and feel deeply every single word sang by her. So vividly Kulash could express and show emotions of Cio-san in all her mimics and intonation» [3, c.1]. The part of Cio San on the stage of the State Academic Theatre of Opera and Ballet named after Abai (GATOB) has been performed in different ages by numerous GATOB leading opera singers such as Rosa Zhamalova, Gulsat Dauerbayeva, Khorlan Kalilambekova, Dina Dutmagambetova and by others. (Figure 6)



Figure 6 Rosa Zhamalova in «Cio Cio San»

Merited Artist of the Republic of Kazakhstan, National Artist of the Republic of Kazakhstan, Gulfairus Ismailova drew stunning decorations to the opera «Cio Cio san». (Figure 7)



Figure 7 A scenery to the «Cio Cio san opera» in GATOB named after Abai, drawn by the Kazakh artist painter Gulfairus Ismailova in 1972.

On 15 -16 th of April 2016 in Astana Opera took place the premiere of the Opera «Cio Cio San» (Madam Butterfly) by Libretto of Luigi Illica and Giuseppe Giacosa based on David Belasco's drama «Geisha». (Figure 8)

The play was staged with the support of Italian partners. A stage director – Lorenzo Amato. The part of Cio Cio san is performing Kazakh opera singers Zhannat Baktay and Zhupar Gabdullina. (Figure 9)

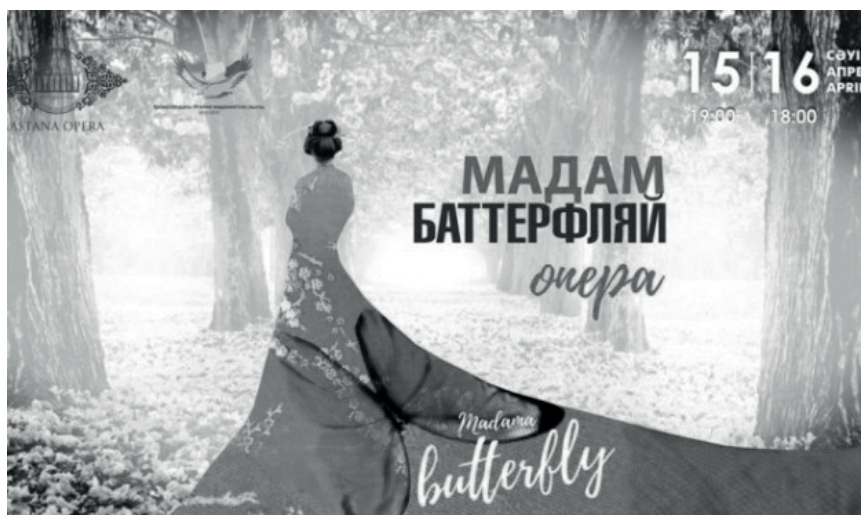


Figure 8. «Cio Cio San» Madam Butterfly opera poster, Astana Opera, 2016



Figure 9 A scene from the Opera «Madam Butterfly». Soloist Zhannat Baktay. Astana Opera, 2016.

In the play were used 30 silk kimono`s prepared in Italy. Eight female and two male kimono`s, as well as two «obi-belts», were chosen by the costume designer Franca Squarciapino from the own collection of Ms. Zhunko Kamohara, a spouse of a former Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary of Japan in the Republic of Kazakhstan His Excellency Mr. Kamohara Masayoshi.

Currently in Astana Opera are performing three Japanese ballet dancers Seika Tonosaki, Serina Sunagawa and Mariko Kitamura. For instance, Serina Suganawa is performing the roles in such plays as «Romeo and Juliette», «La Bayadère», «The Fountain of Bakhchisarai».

The play «Ahiko from Aktas»

One of the newest theater performances dedicated to the Japanese theme became the play “Ahiko from Aktas”.

The premiere of this performance was held on October 22, 2016, on the stage of the Kazakh Drama Theater named after M. Auezov in Almaty (Figure 10).



Figure 10 «Ahiko from Aktas» plays poster

The uniqueness of this performance lies in its documentary nature, and the fact that a prototype of the main hero became the former prisoner of war, 86-year-old Japanese Ahiko Tetsuro, who currently lives in Aktas village in Karaganda region (Kazakhstan).

The play is based on the difficult fate of the Japanese boy Ahiko, who underwent repressions during the Soviet era, innocently jailed and sent to KarLAG labor camp for 19 years. After 10 years, spent in Stalin's camps, however, the Japanese decided to stay in Kazakhstan. His second homeland became the Aktas village, in Karaganda region. Later, Ahiko received an invitation to his homeland, but there he could not live and returned to Kazakhstan. Now Ahiko is 85 years old, has 11 grandchildren and 5 great-grandchildren.

In the play through the image of Ahiko was created a collective image of strong-willed people who retained their strong spirit even during the hard times in the camps. For the first time in the theater space of Kazakhstan, the fate of the victim of political repression became the basis for a documentary drama during the lifetime of the hero» [4, p.1]. During his visit to Japan, in his speech to the Japanese parliamentarians on November 8, 2016, the President of the Republic of Kazakhstan Nursultan Nazarbayev said the following about the fate of Ahiko Tetsuro:

“It’s been 50 years since he was able to return to his historic homeland and meet with his relatives. Despite their persuasion, he decided to return to Kazakhstan, which he considers his homeland. Now he is 86 years old. Ahiko – is a respected veteran of the Karaganda region of our country, with his wife Elena he brings up four children. This is a living connection between our countries. It was the kindness of the Kazakhs that saved his life, and he fell in love with Kazakhstan.” It should be stressed that in 1994, during the first visit to Japan, the President of the Republic of Kazakhstan handed the “Memory Book” to the Prime Minister of Japan M. Hosokawa with the lists

of Japanese prisoners of war who died on the territory of Kazakhstan [6].

Noteworthy to mention, that in the performance possible to observe many details related to Japanese culture. The Director of the play Askhat Maemirov expressed his sincere gratitude for all help and support to Ms. Mariko Tsunokake. “Even before the preparation to the performance have started, Ms. Mariko Tsunokake, the 3-rd Secretary of the Embassy of Japan in Kazakhstan, who speaks perfectly Kazakh, have explained us all the details related to Japanese etiquette. She rendered also her valuable assistance in selection of Japanese songs and music for present theater play “(translated from Kazakh) [7].

According to Ms. Tsunokake herself, who wrote the following: “When one day I heard the Japanese folk song “Furusato” (“Motherland”), the music brought me to tears. When you hear this famous Japanese song, it causes a feeling of homesickness; this is especially true for the Japanese, who live far away from their homeland. The performance (Ahiko of Aktas) based on the fate of one Japanese shows us a tragedy and at the same time the strength of the spirit of all mankind” (translated from Kazakh.) [8].

As it is visible the Japanese theme on the Kazakh stage has a long and rich history, which began in the 1960s and 70s of the last century and continues today. Strengthening relations between Kazakhstan and Japan and our mutual rich legacy allow us to hope for the further development of cultural projects, in particular in the field of theatrical art.

Bibliography:

1. Я – актер. Я – человек. Высшее достижение создателя. Сборник воспоминаний о народном артисте Казахстана, популярном актере и кино Нурмухане Жантурине. – Алматы, Атамура, 1997. – с.256
2. Н. Гранкин. Удивительная судьба Есико Окада. <http://granquin.livejournal.com/85402.html>
3. А. Троицкий. Наследие Куляш Байсеитовой /Биография актрисы Байсеитова, Куляш Жасымовна <http://www.onteatr.ru/aktrisy/sssrbajseitovakulyash-zhasymovna>
- 4.М. Байгарин. Ахико из Актаса приехал в Астану. [inform.kz http://www.inform.kz/ru/ahiko-iz-aktasa-priehal-v-astanu_a2974864](http://www.inform.kz/ru/ahiko-iz-aktasa-priehal-v-astanu_a2974864)
5. А.Мамашулы. Бывший японский пленный при жизни стал героем спектакля о КарЛАГе. <http://rus.azattyq.org/a/akhiko-tetsuro-japonskii-voennoplennyi-v-kazakhstene/28070274.html>
6. Назарбаев рассказал японцам удивительную историю жизни казахстанца Ахико Тецуро. https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/nazarbaev-rasskazal-yarontsam-udivitelnuyu-istoriyu-jizni-305710/
7. Аханбайқызы. Ахико жасампаз рухтың бейнесі. Егемен Қазақстан <https://www.egemen.kz/2016/11/19/75422>
8. М.Цунокакэ. Пост в Facebook. ноябрь 2016 г.

СЕКЦИЯ 2 РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНА И МЕДИАИСКУССТВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИКАТНЫЕ ТКАНИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ДИГИТАЛИЗАЦИИ

Lola Shamukhitdinova

*Dr., Institute of Arts and Material Culture TU Dortmund Universität
(Dortmund, Germany)*

В статье приведен практический пример разработки проекта по одному из направлений дигитальной гуманитаристики (Digital Humanities) и дигитализации объектов культурного наследия (eHeritage), а именно, по созданию веб-версии базы данных среднеазиатских художественных икатных тканей – важной части текстильного наследия Великого Шелкового Пути. Затронуты вопросы исследований, проведенных в процессе работы над созданием базы данных. Описан поиск путей формализации описания признаков художественных текстильных объектов для базы данных.

Цифровая гуманитаристика или Digital Humanities (DH) – это достаточно новое направление, объединяющие методики и практики гуманитарных, социальных и вычислительных наук, необходимое для использования и интерпретации новых цифровых и информационно-коммуникационных технологий в гуманитарных науках, искусстве и образовании. Освоение такого инструментария позволяет специалистам расширить исследовательское пространство в области гуманитарных наук и успешно осваивать новую информационную среду.

Одним из важных направлений деятельности в сфере DH является работа с материальным и нематериальным культурным наследием: использование новых медиа, создание цифровых библиотек, архивов, баз данных культурного наследия и музейных коллекций, цифровые реконструкции, требующие совместных усилий профессионалов-гуманитариев и специалистов по цифровым технологиям [1].

«Нематериальное культурное наследие» означает обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, – а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, признанные сообществами в качестве части их культурного наследия, и передаваемое от поколения к поколению, которое, постоянно воссоздается [сообществами] ... в зависимости от окружающей их среды, их взаимодействия с природой и их истории и формирует у них чувство самобытности и преемственности» [2].

Хрупкое, трудно осязаемое культурное наследие – важный фактор в поддержании культурного многообразия и национально-культурной специфики в условиях процесса усиливающейся глобализации.

Текстильное наследие – это часть культурного наследия нации, включающая в себя текстильные монументы, текстильные музеи с их многочисленными бесценными экспонатами, местные текстильные ремесла и традиционные формы их организации, современную текстильную ремесленную продукцию

на основе продолжения и развития характерных традиций и дизайна, а также текстильную и швейную продукцию и ее производителей, современное текстильное искусство, текстильные события и мероприятия, проводимые на самых различных общественных уровнях, образование в области текстиля, включающее как современные, так и традиционные формы, развитие научных знаний в этой области. Наследие важно не только сохранить, но и уметь им управлять и бережно пользоваться.

Среднеазиатские художественные шелковые икатные ткани являются одним из важных составляющих наследия Великого Шелкового Пути, часть которого проходила по территории современного Узбекистана. Там до сих пор сохранилось это ремесленное производство. В 2017 технология изготовления икатных тканей *атлас* и *ардас* в Центре Ремесел в узбекском городе Маргилан была включена в Реестр передового опыта по сохранению нематериального культурного наследия ЮНЕСКО [3].

Уникальная техника изготовления вручную икатных тканей распространена лишь в немногих странах мира и является важной составляющей культурного наследия этих стран. Группа центральноазиатских икатов является особо живописной (рис.1). С этой группы икатов началась работа по созданию базы данных для икатных тканей, продолженная позже в рамках международного проекта «Современность традиций: Узбекское текстильное наследие как культурный и экономический ресурс» (директор Проф. G. Mentges, проект финансируется научным фондом WVStiftung, Германия).

Технология художественного икатного ткачества относится к так называемой технике «резервирования» и отличается особой трудоёмкостью и сложностью. Она заключается в перевязке секций специально подготовленных пучков нитей основы и/или утка устойчивым к окрашиванию материалом до окрашивания этих нитей. После удаления перевязок с окрашенных пучков нитей, из-за того, что краситель не смог проникнуть и окрасить нити на перевязанных участках, получается задуманный двухцветный дизайн.

Для получения более сложных многоцветных рисунков эту операцию повторяют несколько раз, завязывая и окрашивая поочередно различные участки тех же самых нитей в соответствии со схемой задуманного рисунка. По завершению окрашивания и раскладки рисунка, нити пробираются в ткацкий станок и осуществляется ткачество.

Это очень сложная и трудоемкая текстильная техника художественного ткачества, оставшаяся в основном в традиционных общинах. Необычная технология получения рисунка, для которой мастер не использует графического образца, который мог бы потом сохраниться, объясняет отсутствие орнаментальных архивов икатных тканей. Каждая сотканная партия ткани по своему уникальна. В силу различных причин многие рисунки ремесленники выполняли лишь ограниченное время или всего один раз. Ремесленники экспериментировали с формой, деталями и цветом базового мотива, привнося в него что-то новое, интерпретируя и модифицируя мотив. Не способствовала

сохранности орнаментов и замкнутая система профессионального обучения, где мастерство передавалось по наследству и редко выходило за пределы семейного круга. В связи с этим, традиция легко обрывалась в результате многочисленных на данной территории историко-экономических потрясений.

В начале XX века производство ручных икатов уменьшилось сначала в связи с развитием капитализма, когда ткацкие мастерские в Туркестане, являвшимся в то время протекторатом Российской Империи, не выдерживали конкуренции с промышленным производством и разорялись. Позже, в советскую эпоху, из огромного былого разнообразия икатных тканей производились только несколько разновидностей. Производство других тканей не было разрешено.

Таким образом, многие виды дизайна оказались утеряны, другие уникальные образцы находятся в собраниях музеев и коллекционеров разных стран мира. Сложилась парадоксальная ситуация, когда узбекские ремесленники-производители икатов, уже в независимом Узбекистане, для воссоздания оригинальных местных икатных рисунков пользовались каталогами среднеазиатских икатов из зарубежных музеев и частных коллекций.

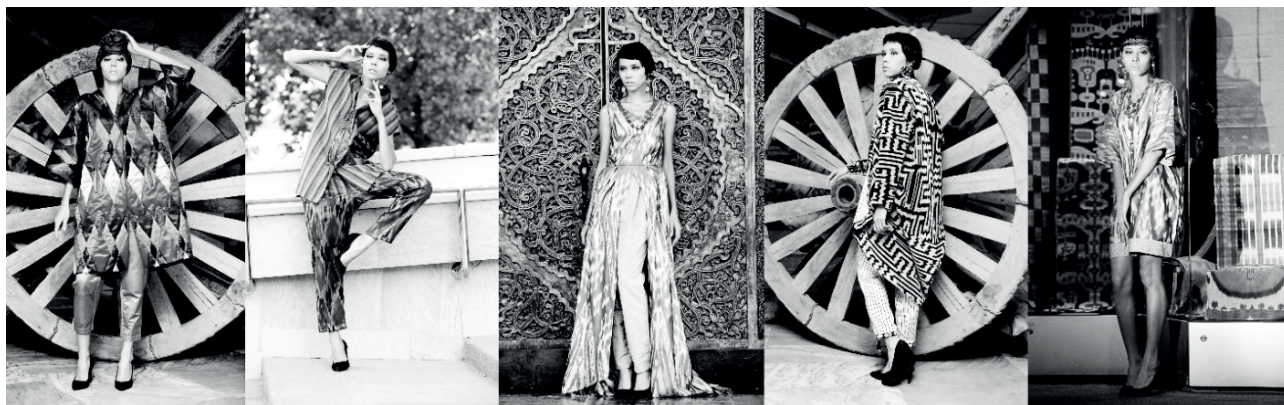


Рисунок 1. Коллекция «Сарпо» из узбекских художественных икатных тканей в рамках проекта «Современность традиции» (Дизайнер Т.Чурсина)

Концепция базы данных IKATdna®. Широкомасштабный и многопрофильный проект по созданию компьютерной базы данных икатных тканей, получившей впоследствии название IKATdna®, ставил целью открытие новых возможностей для сохранения, работы, анализа, систематизации, и упорядочения, а также распространения научных знаний с по данному предмету. Разработка осуществлялась в несколько этапов. Одним из первых этапов был сбор данных по результатам полевых исследований, работы с ремесленниками, музеями, коллекционерами, литературными и другими видами источников (архивные фотографии, интервью и т.д.). Параллельно шел анализ данных с целью их формализации, создания классификационных группировок: ретроспективный анализ, графическая декомпозиция, исследование культурной антропологии объектов и др.

Одновременно специалистами различного профиля обсуждалась конструкция базы данных, ее архитектура, интерфейс, возможности системы

организации запросов, программирование. После ввода инициальной информации было осуществлено тестирование базы данных. На завершающем этапе была разработана мультязыковая веб-версия.

Наряду с электронной коллекцией, база данных включает: систему менеджмента данных, инструмент для анализа данных в виде системы многомерных запросов, а также структуру для создания интернациональной network. База данных представляет собой открытый ресурс, в ней создана возможность для пользователей актуализировать информацию об икат-объектах.

База данных является независимым мультимедийным инструментом для научных, образовательных и промышленных целей. Её потенциальными пользователями могут быть ремесленники, дизайнеры, текстильные специалисты, этнографы, текстильные антропологи, историки, культурологи, художники, этнологи, коллекционеры, студенты, а также организации (музеи, галереи, институты) – все те, кто любит, ценит и способствует сохранности этого вида художественного ремесла.

Идея создания базы данных икатных тканей и орнаментов появилась, как необходимость создания инструментов для работы с большими массивами быстро накапливающейся графической и текстовой информации по среднеазиатским икатным тканям, сохранности этой информации, её статистического многомерного анализа, позволяющего выявить новые знания (так называемого data mining).

Сначала база данных была задумана только для икатных тканей Средней Азии. Позже пришло осознание необходимости создания международной мультязыковой веб-версии такой базы данных, где можно было бы аккумулировать данные не только о среднеазиатских, но и об икатных тканях других регионов мира.

Усложнение информационных потоков, формирование новых типов источников, развитие научных методов и технологий существенно меняют гуманитарные исследования, направляя их в сторону междисциплинарности.

Создание ИКАТdna® явилось результатом совместной работы экспертов из различных областей знаний. Над проектом трудилась команда из специалистов по текстилю, культурных антропологов и IT.

Задача разработки исходной информации для компьютерной базы данных икатных тканей сводилась не просто к их всестороннему дополнительному изучению, но и к формализации данных, характеризующих эти ткани. Для интегрирования в базу данных каждый икат-объект должен был быть описан оптимальным образом. После проведенных исследований, уточнения и разработки новых классификаций, было выбрано 26 категорий для описания объекта, каждая из которых имеет свой набор опций. Количество опций может быть увеличено при необходимости. Открытая система классификаций предусматривает возможность её дальнейшего развития и совершенствования.

ИКАТdna® включает аналитический инструмент, дающий возможность пользователям анализировать данные с различных точек зрения, категоризировать

и суммировать идентифицированные соединения.

ИКАТdna® предполагает различные уровни доступа к веб-странице: пользование базой данных, пользование базой данных с правом редакции записей (эксперт), пользование базой данных с правом публикации новых записей (эксперт-администратор).

Одними из наименее разработанных и наиболее трудно формализуемых для компьютерного использования оказались графические характеристики икатов: орнаментальные композиции, мотивы, колористика. Мы столкнулись с тем, что существующие классификации не всегда позволяют однозначно определить место данной ткани в классификации, а это является непременным условием разработки баз данных. Таким образом, возникла необходимость уточнения отдельных классификационных группировок.

Основная классификация композиций Среднеазиатских абровых тканей, сделанная С.Махкамовой [4,5], в ходе наших исследований [6,7], анализа источников [8-15] и с учетом существующих систем классификации текстильных орнаментов, была дополнена и уточнена по нескольким позициям.

Изучались фотографии и образцы старинных и современных икатных тканей из музеев мира, частных коллекций, литературных источников, текстильных магазинов и базаров традиционной икатной продукции в крупнейших шелкоткацких центрах Узбекистана. При анализе современной икатной продукции была использована также информация интернет-сайтов.

Результаты проведенных исследований, позволили уточнить, а для отдельных характеристик, определить, способы формального описания икат-объектов для инсталляции их в базу данных.

Работа по сбору и обработке информации, отличающаяся большой трудоемкостью, продолжается. База данных постоянно пополняется.

Список использованной литературы:

1. *Oxford living Dictionaries* https://en.oxforddictionaries.com/definition/digital_humanities
2. UNESCO: Kit of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/kit/>
3. <https://ich.unesco.org/en/BSP/margilan-crafts-development-centre-safeguarding-of-the-atlas-and-adras-making-traditional-technologies-01254>
4. Makhkamova, S. (1963), *Uzbeksie abrovyje tkani* (Uzbek Abr Fabrics), Tashkent: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury.
5. Makhkamova, S. (1983), 'K istorii tkachestva Srednei Azii' (On the history of Central Asian weaving), in L. Rempel (ed.), *Artistic culture of Central Asia in the 9th-13th centuries*, Tashkent: Izd-vo literatury I iskusstva im. Gafura Gulyama.
6. Mentges, Gabriele, Shamukhitdinova, Lola (2013), *Modernity of Tradition. Uzbek textile Culture Today*, Waxmann, 2013, 192p., ISBN 978-3-8309-2906-2.
7. Mentges, Gabriele, Shamukhitdinova, Lola (2017). *Textiles as National*

Heritage: Identities, Politics and Material Culture. Case studies from Uzbekistan, Kazakhstan, Algeria and Peru. 2017, Waxmann., 322p.

8. Rezvan, E. (ed.) (2006), *Oriental Dreams. Russian Avant-Garde and Silks of Bukhara*. St. Petersburg: Kunstkamera.

9. Clark, R. (2007), *Central Asian Ikats from the Rau Collection*, London: V&A Publications.

10. de Guise, L. (ed.) (2006), *Abrbandi: Ikats of Central Asia*, Malaysia: Islamic Arts Museum.

11. Fakhretdinova, D.A. (1972), *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Uzbekistana* (Decorative and Applied Art of Uzbekistan), Tashkent: G.Gulyam.

12. Fitz Gibbon, K. and Hale, A. (1997), *Ikat: Splendid Silks of Central Asia - The Guido Goldmann Collection*, London: Laurence King Publishing Ltd.

13. Hasson, R. (2004), *IKAT. Kaleidoscope of Colors: Silk fabrics from central Asia. The Rau Collection London*, Jerusalem: L.A. Mayer Museum for Islamic Art.

14. Interview with Rasul Mirzaakhmedov and Davlat Umaraliev, Fazlitdin Dadajanov designers in hand-made silk weaving, Marghilan, (2010-2014).

15. Jumaev, K. (2007), *99 Ikat Chapans: The Mehmet Cetinkaya Collection*, Istanbul: Mehmet Cetinkaya Gallery – Nuans Ajans Ltd.

16. Kalter, J. and Pavaloi, M. (eds.) (1995), *Erben der Seidenstraße: Usbekistan (Uzbekistan: Heirs to the Silk Road)*, Stuttgart, London: Lindenmuseum, Edition Hans-Jörg Mayer.

17. Klimburg, M. (1993), *Ikat: Textile Art from the Silk Road/ Ikat: Textilkunst von der Seidenstrasse*, Vienna: Kirdök.

18. Krody, S.B. (2010), *Colors of the Oasis: Central Asian Ikats*, Washington: Textile Museum.

19. Rau, P. (1988) *Ikats: Woven silks from Central Asia. The Rau Collection*, United Kingdom: Blackwell.

20. Sukhareva, O. A. (1982), *History of Central Asian costume: Samarkand (the second half of the XIX-early. XX c.)*, Moscow: Edition “Nauka”

FILM, REPRESENTATION AND GENDER

Baurzhan Sagiev

*The lecturer of department «Scenography and decorative art»
of Kazakh National University of Arts
(Astana, Kazakhstan)*

When it comes to studying the majority of movies, from thrillers and comedies to dramas and horrors, gender and sexuality are always utilized as a way of expressing a specific character and portraying a desired image. It is without a doubt that the portrayal of gender and sexuality in films is drawn from our own personal and professional lives as a source of inspiration. Dating back to the European Middle Ages and evidenced through

historical archetypes such as Delilah and Cleopatra, the first epitome of sexuality was known as the «The Femme Fatale» a charming, mysterious and enchanting woman. Over the hundreds of years since the birth of «the femme fatale» female sexuality and the gender overall has changed and transformed rather sporadically, from the Women's suffrage in the 20th century to 21st century women earning more than male and a sense of power and determination in the female gender and finally female sexuality having no boundaries, whether that explicit imagery seen in Men's magazines, being labelled as a 'sex symbol' and more sultry, the 'modern female fatale'.

Turning to the film industry in order to gain a more clarified explanation of female sexuality and gender, it is apparent how the past century has seen a dramatic change in women's approach to relationships, orientation, body image and political and work ethics and views. From famous female actresses such as Marilyn Monroe and Brigitte Bardot, who embraced their sexuality and were more commonly well known for it, to strong female figures who represented a powerful and ruling image such as Meryl Streep as Margaret Thatcher in "The Iron Lady" and Helen Mirren as The Queen in "Queen".

Turning towards both «The Iron Lady» and «Queen» in order to gain an understanding on female sexuality and gender and also a comparison between the roles in each particular film, we are able to unearth and discover the attitude and personality of the female.

The analysis and comparison will begin with a study of Meryl Streep's role in «The Iron Lady». Filmed in 2011, «The Iron Lady» tells the life of former British Prime Minister Margaret Thatcher, who remains as the only female prim minister of the United Kingdom to this very day. Focusing on her rise to power and her battle through a male dominated scene, «The Iron Lady» illustrates Thatcher's feminine power and sexuality based in a political environment. The opening act of the film portrays an old retired Thatcher, suffering with dementia, yet still a somewhat committed and driven woman despite her unstable mental health. Suddenly, we are taken back to her youth during World War II, where we witness Margaret brave the air raid siren to cover dish in the kitchen, which immediately displays her disregard of fear and fright and more importantly her impeccable courage. Margaret Thatcher's femininity lies somewhere between tomboy and girly when compared to other women featured in the film. Her beauty is present yet she seems to lack the extra feminine and dainty quality that the other women in «The Iron Lady» possess. Throughout the first half of the film, Margaret undertakes daily chores and is mimics the housewife stereotype opposed to the powerful woman that she later becomes. When shown as a mature and much older woman, she seems to hold much grace and dignity and it is apparent that her years as prime minister reflected on her personality and overall attitude and sexuality. Yet despite her achieved attributes and success, a sense of compassion for Margaret remains, as the pressure and stress of her role still obviously lingers, begging the question whether or not the female gender is truly mentally and emotionally fit to hold such a powerful, dependent and important title. Her own compassion for the nation is also still present, which again

makes us wonder whether women, compared to men, are emotionally strong enough to take such great and life changing matters into their own hands. Margaret claims to have always «preferred men» which, demonstrates that she feels equal to them, on a personal and professional level and is in no way intimidated by them.

The young Margaret Thatcher in «The Iron Lady» does not once show any sense of apprehension or weakness and continues to portray a bold and respectable image of herself as a woman. Coming from a less fortunate background, Margaret comes across as the perfect candidate with her compassion for all classes winning over the male gender. Well spoken and holding a degree from Oxford, it is extremely clear that she is certain and believes in her own opinions and statements, which once again sets her apart from the ‘femme fatale’ or the more girly and feminine woman. Her sexuality is still apparent, however more so in her views and determination than her appearance and body image. She does hold a sense of physical attractiveness yet it is in her motivation and heartfelt compassion that we witness her true sexuality. Margaret was determined to support the rest of the female gender, and she receives thanks for doing so from female alike. The unity once again illustrates the compassionate and caring female opposed to the brutal and rather ruthless male. Margaret is also somewhat slightly self critical and still continues to strive to better herself, showing that she was more than the average housewife from the time and was prepared to give her all until she achieved what she truly desired and what was deemed as unobtainable by the rest of society.

She states «I will never be one of those women, who stays silent and pretty on the arm of her husband, or remote and alone in the kitchen, doing the washing up for that matter. One’s life must matter, beyond all the cooking and the cleaning and the children. One’s life must mean more than that. I cannot die washing up a teacup!». It is here that her true gender and sexuality shines through. Margaret is clearly aware of the current position that women hold in society and strongly believes there is no sense of fairness and quality of life for females. She has made her final decision to stand up for what she believes from the bottom of her heart and will not accept anything but change for women. She is sexual in her emotionally speech and confession and as her heart pours out combined with her exceptional motivation, one is drawn into her brazen femininity. It is clear from beginning to end, the sacrifices that Thatcher made for her position as prime minister and the powerful durability and strength that she possessed as a female in order to break through what was an only male Tory party at the time. Her ability to challenge men is what makes her distinct in her female sexuality, not only remaining feminine but also coming across as a bold and successful woman, which at the time was not heard of as women were restricted to the kitchen and rarely seen in such a field.

Moving over to «The Queen» starring Helen Mirren as Queen Elizabeth II, for further analysis of female gender and sexuality in films, we once again witness as similar striking sexuality and female inspiration portrayed in the movie. It is without a doubt that The Queen holds an extremely important title and the movie clearly dictates her strength of power, not only over men yet more importantly over a nation. It is

exceptionally striking and inspirational to the female gender that her position wins over the male and has the authority to overrule their views and opinions. Her sexuality is different to that of Margaret Thatcher in «The Iron Lady», where Thatcher is illustrated as somewhat more emotional and compassionate. The Queen however shows a controlled sexuality and comes across as more relaxed and confident in her femininity. Outspoken and extremely polite, Mirren portrays up most confidence in her position as a female ruler and seems to hold no fear or anxiety in being, what was mostly again, a male dominated region. Of course, it is evident in the film that the Queen is restricted to behaving in a specific manner, that which consists of class and elegance. Her sexuality is certainly more feminine than Margaret Thatcher's in the sense that no struggle, compassion or determination for her future, present in her role, and this is what clearly sets the two characters apart in their sexuality. What sets «The Queen» apart from «The Iron Lady» is the apparent and illustrated sense of hidden stress and suppressed emotions. Queen Elizabeth remains calm and wise throughout each challenge in the film, yet there are clues and hints of the hidden worries and pressures that her title bring. Again, there is similar compassion involved however differs from Thatcher's which was aimed towards breaking through a male-dominated party and for changing the rights of women. Instead the Queen's compassion is directed towards the nation that she serves and the difficulties in society that she must face and aim to resolve at her possible best. Again the female gender here is portrayed as empathetic and very caring. «The Queen» demonstrates the nation's expectations and respect as a character expresses, "That woman has given her whole life in service to her people. 50 years, doing a job she never wanted to do." She is greatly appreciated for her actions and her sacrifices, especially on a personal level. With this quotation in mind, it is clear that Elizabeth is equally as stable as Thatcher. Both women clearly made sacrifices in their personal lives in order to help an entire nation which shows how truly emotionally powerful they are. The female gender is not only show through sexuality but also through strength and dignity and most importantly through tremendous courage. Once again referring to the quotation above, a male character states his respect for her, which again may come as a surprise, not only has she won over female hearts and receives their gratefulness but also that of the male gender. Her gender here is shown equal to the male gender and demonstrates that both genders are now considered at a similar level compared to the large difference, which was portrayed in «The Iron Lady». Not only is «The Queen» inspiring in her actions but also in her choice of words. When presenting speeches her gentleness and kindness shine through, again demonstrating her true feminine side, which so strongly differs from the tough and brutal attitude of the male. Her sexuality lies in her wisdom and gracefulness and overall the expertise and knowledge that she holds alongside her position. Her perfection as a ruler and the ability to uphold such a powerful role is what defines her unique sexuality.

I think that both movies portray a similar outlook on the female gender, mostly focusing on compassion and a strong sense of emotions, which is what can be considered as their driving force to achieving such great things during their time as rulers. They are

both passionate about making change, albeit stress and worry shown at times, which is shown through the great sacrifices that they made throughout their youth and personal lives. Overall sexuality is portrayed as an individual trait and that it may differ from woman to woman, yet holds a similar foundation and construction. Personality plays a huge role in a woman's sexuality and both women show distinctive features and qualities in their own sexuality yet remain equally as powerful, bold and enticing as each other.

Bibliography:

1. The Iron Lady (film) Director: Phyllida Lloyd, 105 min, 2011.
2. The Queen (film) Director Stephen Frears, 103 min, 2006
3. Margaret Thatcher: a portrait of the Iron Lady. Blundell, John, Algora, 2008.
4. Britain since 1945: a political history (6 ed.). Childs, David, 2006, Taylor & Francis
5. Margaret Thatcher. Beckett, Clare, 2006. Haus Publishing.
6. http://www.bbc.co.uk/history/people/margaret_thatcher
7. <http://www.imdb.com/title/tt1007029/>
8. <http://www.imdb.com/title/tt0436697/>
9. <http://www.theironladymovie.co.uk/blog/>

ТЕЛЕАРНАДАҒЫ ТІКЕЛЕЙ ЭФИР ЖҮРГІЗУШІСІНІҢ ШЕБЕРЛІГІ

Нұрмас Назерке

«Режиссура» мамандығының 2 курс студенті.

Ғылыми жетекші: өнертану кандидаты,

«кино және ТД» кафедрасының профессоры,

Қазақстан Кинематографистер Одағының мүшесі – М.Н. Рахманқызы

Биыл киелі орда, қазақ телевизиясына биыл 60 жыл. 1958-ші жылы қазақ телевизиясының іргетасы қаланды. Иә, жарты ғасыр бұрын бұл көк жәшік қарапайым отбасы үшін қол жетімсіз дүние еді. 60-шы жылдардың басында Алматы қаласының өзінде 4 мыңға тарта теледидар болған екен. Шағын ғана аппараттар сол кездегі өмірдің ең қызықты сәттерінен сыр шертті. Осы кезең аралығында телеарна тәй-тәй басқан сәбиден, кемелденген кезеңге жетіп, бүгінде абыз шаққа аяқ басты. Бірақ тынымсыз теле тіршілікте ескіру деген болмайды, барлығы таспаланған естелікпен жаңғырып отырады. Телевидение осынысымен құнды, осынысымен өміршең. Ұлттық арнаның алғашқы эфир ұзақтығы 5 сағатқа жалғасты. Техникалық әлеуеті жыл сайын ұлғайған телеарна 1987 жылы теле таратылым бойынша одақтас республикалардың арасында төртінші, көркем және деректі фильмдер өндірісі бойынша екінші орынды иеленді. Бүгінгі таңда ол еліміздегі ең ірі медиа құрылым. Телевизия тарихы, оның тұлғалары және көрермен көңіліне жол тапқан алғашқы жобалардың барлығы дерлік тікелей

эфирде тараған еді.

Бүгінгі әңгіме, осы тікелей эфир мәдениеті хақында. Ең әуелі «тікелей эфир» сөзіне анықтама беріп өтейік. Тікелей эфир – уақыт дәлдігін сақтап, жедел хабар таратудың кәсіби формасы. Аудиториямен қарым-қатынастың ерекше әдісі. Бір мезгілде бірнеше істің басын қосып, яғни экран алдында жүргізушінің сөйлеуі, эфирдің музыкамен әрленуі, оператордың әрбір іс- қимылды қалт жібермей түсіруі, оны режиссердің көрерменге жедел көрсетуі, эфирге келген қоңырауды уақытында қосуы, т.б. әрекеттерді қатар беруімен сипатталады. Тікелей эфирдің артықшылығы бірінші артық шығынды үнемдейді. Екінші, жүргізушінің бойындағы жасандылықты жояды. Алдын ала жазылған бағдарламадағыдай әртістік, басқа да іс-қимыл немесе сөз қосылмайды. Одан кейін көрерменмен тікелей байланыс. Бұл бағдарламаның халыққа жақын болуына, тілдесіп, үндесуіне мүмкіндік береді.

«Айтылған сөз, атылған оқпен тең» – бұл тікелей эфирде өтетін бағдарламалардың негізгі ұстанымы десе де болады. Эфир кезінде мәтінді өңдеуге, түзетуге мүмкіндік жоқ. Бұл дегенің, эфир жүргізушісінің жаңылысуға хақысы жоқ. Эфирде әрбір секунд маңызды. Теледидардағы интерактивтілік – тікелей эфирде өтетін бағдарламаның деңгейін көрсетеді. Көрерменмен кері байланыс бағдарламаның динамикасын жоғарылатады. Эфир уақытын дәлдікпен өткізу – ұжымның кәсіби шеберлігін айқындайды. Жалпы тележурналистикадағы жұмыс процесін эфирге дейінгі, эфир кезіндегі деп екіге бөліп қарастыратын болсақ, эфирге дейінгі жұмыс процесі ұжымға тиесілі. Ал ол еңбекті ақтап, сәтті алып шығу теле жүргізушінің, тікелей эфир жүргізушісінің негізгі міндеті. Бұл үлкен жауапкершілік, қажыр-қайратты талап етеді. Тікелей эфирдегі бағдарламаның қай-қайсысы ұжымдық туынды. Сондықтан әр қызметкерге жауапты міндет жүктеледі. Бірақ, хабардың сапалы болуы ұжымның бір кісідей жұмылып әрекет етуіне байланысты.

Менің телеарнадағы еңбек жолым, дәл осы тікелей эфирден басталды. 1992 жылы 14 желтоқсанда тұңғыш рет қазақ телевизиясының тарихында көрерменге жол тартқан таңғы бағдарламада жұмыс істеу – үлкен бақ деп білемін. Дәл осы бағдарлама арқылы тікелей эфир мәдениетінің қыр- сырына қанығып, біліктілігімді арттырып келемін. Жүргізушілік қабілетімді шыңдап, жан-жақты ізденісті де таңғы бағдарлама үйретті. Қалың қазаққа қайырлы таң тілеп, ұйқысынан ояту – ұлы міндет. Қазақ телевизиясындағы әрбір екінші журналист осы таңғы бағдарламадан еңбек жолын бастады десек, артық айтқанымыз емес. 26 жылда бағдарламаның атауы да сан рет өзгерді. «Таңшолпаннан» кейін «Арай», «Жаңа күн», «Таң сәрі», «Оян, қазақ!», «Көңілашар», «Қайырлы таң, Қазақстан!», «Ассалаумағалайкүм, ағайын!» аталып, 2008 жылы «Таңшолпан» атын қайта алды. «Таңшолпан» – кез келген жас маман үшін үлкен мектеп. Тікелей эфирдің қазанында қайнап, таңсәріден ақпарат тарату талмас қажыр - қайратты талап етеді. Өз басым, таңғы бағдарламадан уақытты қадірлеуді үйрендім. Иә, тікелей эфир жүргізушісі үшін әр секундтің құны бөлек.

Сонымен, эфир мәдениеті дегеніміз не? Тікелей эфирдің этикасына нелер кіреді? Бұл кез келген журналист боламын деген жасқа керек дүние. Себебі қазіргі таңда эфир мәдениеті толық сақталып жүр деу өте қиын. Телеарна ұлт мәдениетінің көрсеткіші, айнасы десек – оның мазмұны да соған лайықты болуы тиіс. Елімен бірге есейіп, халқымен бірге толығып келе жатқан телеарнада әуелі этика болуы тиіс. Этика дегеніміз – зерттеу нысаны адамгершілік пен мораль болып табылатын философиялық пән. Қарапайым тілмен айтқанда, адамның өзін-өзі ұстауы, өзгелерге сыйластығы жүзінен көрінуі, оның мәдениетті, тәрбиелі болуы, мінез-құлықты бір арнаға тоғыстырып, көркем образ көрсетуі. Адамгершілік қасиеттердің көрініс табуы – этиканың негізгі алғышарты. Ең әуелі журналист, эфир жүргізушісі өз ісіне адал болуы керек. Бұл да этикаға жатады. Тележүргізуші табанды, зерек, байқампаз, актерлік қабілеті бар, ойы жинақы, психологиялық тұрақты, эмоциясын басқара білетін әмбебап маман болуы шарт. В.Л. Цвик «Жүргізуші- журналистің тікелей эфирдегі табысы – кәсіби шеберліктің, айрықша қабілеттің, тамаша тапқырлықтың жемісі». – деген екен. Ең әуелі эфирлік образ, келбет, жүріс-тұрысқа қатты мән беру керек. Орынсыз күлу, аяқты дұрыс қоймау, қажетсіз ым-ишара, дөрекі қылық т.б дүниелер эфир мәдениетіне жатпайды. Батыстың даңқты журналистері, әртістері қолдары қалт еткенде арнайы психо-физикалық жаттығуларды жасайды екен. Көптеген мемлекеттерде журналистерге әдемі жүруге үйрететін сабақтар бар. Ырғақты сөйлеу, әдемі күлу, жүріс-тұрыстың жарасымдылығы, тіпті қолды дұрыс сермеудің де заңдылығын ескеру қажет. Эфирге шығатын адам жан-жақты дамып, сұрыпталуы тиіс. Себебі экран әуелі сүйкімділікті сүйеді. Қазіргі жастардың көбі мұндай жайттарға көңіл аудармайды. Тележүргізуші болу – ел алдында сөйлеп, атымды шығарсам деген мақсаттың көлеңкесінде қалып барады. Кей бағдарламаларда форматқа сай келмейтін жүргізушілерді де көзіміз көріп жүр. Тіпті алдында тұрған мәтінді жаңылмай оқып, әдемі киініп, сұлу көрінсем халық жадында сақталамын деген пікірді ұстанушылардың да қатары көбейіп келеді. Қазір бұрынғыдай біреудің жазғанын мәнерлеп оқитын дикторлардың заманы өтті. Диктор мен тележүргізушінің айырмашылығы жер мен көктей. Диктор бар дүниені оқып берумен шектелсе, тележүргізуші қимылмен, эмоциямен, актерлік шеберлік, сауаттылық, импровизациямен ақпаратты халықтың көкейіне жеткізеді. Оған қоса эфирлік этикаға сай кескін-келбет, харизма, дарын мен талант бойынан табылуы керек. Осы ретте, ақпараттың 60 пайызы қол, көз, бет, жүз, қимыл – ишара арқылы жететінін ұмытпаңыз.

Тележүргізуші толымды ой, шалқар шабыттан да ада болмауы тиіс. Экран аса жылылықты да, аса салқынқандылықты да сүймейді. Нақтылық, серкесөз, қысқалық, нысанылы ой, толымды ақпарат көрермен көңіліне бірден жетеді. Тележүргізушінің тілі таза, сөзі жатық, өзіндік стилі, зияткерлігі болуы тиіс. Сонда ғана ол даралыққа ие болады. Жалаң ой мен сылдыр сөз ұзын сонар тіркес көрерменді жалықтырады. Біліктілік, өре мен деңгей, мәдениет – теле жүргізушінің негізгі жетістігі. Эфир ойын алаңы емес. Ол көрерменмен бетпе

бет келетін майдан іспетті. Ақпарат майданы.

Сізді жеткізетін тележүргізушінің үні де әсем, құлаққа жағымды болуы шарт. Үн – көңілдің айнасы. Сіздің ішкі сарайыңызды көрерменге паш етуші құрал. Үнінің бояуы қанық, екпін-ырғағы қойылған жүргізушіні тыңдау қашан да құлаққа жағымды. Дауысыңызды қанша құбылтсаңыз да, үніңіз мінез-құлқыңызды айқындайды. Сондықтан саңқылдап бос сөйлеудің этикаға жатпайтынын білген дұрыс.

Тікелей эфирдің жүгі өте ауыр. Сөйлеуден өзге тыңдай білу де өнер. Бірінші жанындағы әріптесіңді тыңдап үйрену керек. Сөздің құдіреті, қасиеті бір-бірімен тоғысып, жалғасып жатқандығында. Орынсыз бөлу, сөзді жұлып алу, жағаласу, немесе дұрыс тыңдамау экран алдындағы көрерменге бірден көрінеді. Сондықтан, керек жерде тоқтап, әріптесіңді жалғап кетуді меңгерген дұрыс. Одан кейін тікелей эфирге хабарласқан көрерменді де тыңдай біліңіз. Оның сөзін бөлмей, керек дүниесін алу кәсібилікті көрсетеді. Тікелей эфирдің құдіреті осы көрерменмен байланыста. Хабарласқан көрерменнің ойын дөп басу, онымен тілдесу, тығырықтан шыға білу, керек ақпаратты дер кезінде айту, немесе қисынсыз дүниені уақытында тоқтату – тележүргізушінің мықтылығын айқындайды. Тікелей эфирде жүргізушісінің кескін-келбетінен өзге сауаттылығы, ой-өрісі сынға түседі. Сыншы әрине, ар жақтағы халық, көз қарақты көрермен. Сондықтан, эфир жүргізушісі үнемі ізденіс үстенде жүруі ләзім. Барлық ақпараттан хабардар болуыңыз керек. Тілді әдеби, мәдени, көркем сөздермен байытыңыз. Ұлағатты сөздер мен қанатты сөздер тығырықтан құтқарар серігіңізге айналады.

Сұхбат беруге келген қонақты тыңғылықты зерттеу де эфир жүргізушісінің шеберлігін айқындайды. Эфир мәдениетіне сай сіз келген қонақпен бір деңгейде әңгіме дүкен құруға міндеттісіз. Тележүргізуші сұхбаттасушы тұлғаның эмоциясын, қойылған сұрақтарға реакциясын толық сезінумен қатар жауаптарын да мұқият қадағалап, негізгі тақырыптан ауытқыған жағдайда сыпайы түрде басты арнаға салып отыруы қажет. Эфир уақытын үнемдеп, маңызы төмен бос әңгімеге жол бермеген абзал. Эфирде ақымақ, білімсіз көрінбес үшін қонақты жан-жақты зерттеп, алдын ала сөйлесіп алыңыз. Бұл оны жақын тануыңызға көмектеседі.

Тікелей эфирдегі форс-мажор немесе тосыннан орын алған жайттар. Уақытқа тәуелді болғандықтан бағдарлама барысында түрлі форс-мажор орын алады. Бағдарламаға қонақтың келмей қалуы, немесе көңіл-күйсіз келуі, көрермен тарапынан қойылған тосын сұрақ, студияда құлап қалу, жылап қалу, эмоцияға берілу т. б көптеген адами факторлармен жиі кездесеміз. Мұндай сәтте тележүргізушінің қиыннан қиыстырып сөз табуы, тығырықтан тез шығуы маңызды. Кез келген іске бірден жауап қатып, көрерменге тігісін жатқызып, дұрыс ақпаратты жеткізу кәнігі маманның жұмысы. Керек кезде күлдірту, экранға ойнап кетуге әрбір журналист, тележүргізуші боламын деген жас талпыну керек. Тікелей эфир жүргізушісі сөзге мықты, біліктілігі жоғары болғанымен, өзіндік харизма, ойнақылық болмаса бағдарламаны игере алмайды. Себебі жаттанды сөзбен көрермен көңілін алдай алмайсың.

Тележүргізушілікті жоғары кәсіптік деңгейге шығарып отырған әлемдік журналистикада эфир жүргізушісіне қойылатын талаптар мыналар екен: өзінше ойлап, қорытып жеткізе білу қабілеттілігі; сауатты сөйлеу және сауатты жазу; шығармашылық топпен жұмыс істей білу; көрермен алдында өзін-өзі ұстай білуі; жанаша ойлау және шығармашылық қабілет. Эфир «карьерасы» жасау алаңы емес. Халықты тың ақпаратпен сусындату алаңы.

Көк сандық аталып кеткен төртбұрышты сиқырлы әлемнің біз біле бермейтін құпиясы тым көп-ақ. Алайда естен шығармайтын дүниенің бірі сол аталмыш көк жәшік арқылы біз өткен тарихымызды танып, бүгінгі күннің маңызды ақпаратын біліп, ең бастысы ұлттық құндылығымыз тәлім мен тәрбиені ала отырып, ертеңгі ұрпаққа өнегені сол арқылы береміз. Қазақта «өз өзіңді сыйласаң, жат жаныңнан түңілмес» деген сөз бар. Эфир мәдениетін сыйлау, ережесін ұғыну, өзіңді жан-жақты дамыту арқылы жүктелген міндет пен жауапкершілікті оңай көтере аласың. Ақпарат пен озық технология дамыған заманда ұлттың мәдениетін, әдебиетін, салт-дәстүрін ұлықтап, насихаттайтын ол – телеарна. Тікелей эфирде жұмыс істеудің қызығы мен шыжығы осындай. Мамандыққа деген шексіз сүйіспеншілік қана биіктерге жетелейді. Мамандыққа деген құрмет қана оны терең игеріп, меңгеруге көмектеседі. Әр ортаның, әдебін, мәдениетін сақтау кімге болса да маңызды дүние.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. ҚР президентінің мұрағаты. Қор 708. Тізбе 69. Іс 1939. Бет 51
2. Шамахайұлы Қ. «Телевизия журналистикасы» монография – Алматы: Эверо, 2015
3. Тұрсын Қ. «Қазақ теледидары» – Алматы: Digital Media Asia, 2008
4. Фрумкин Г.М. Телевизионная режиссура – Москва: Академический Проект, 2009
5. Шамахайұлы Қ. «Сөз бостандығының журналистикадағы орны» – Алматы: Эверо, 2015
6. Кенжебай М. «Телеарналар ұлтымыздың айнасы болуы керек» // «Ана тілі», 2011, 4 тамыз

ИСТОРИЧЕСКИЕ ОТСЫЛКИ СОВРЕМЕННОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ АКСЕССУАРОВ (XIX ВЕК)

Бекк Мария Владимировна

*кандидат технических наук, доцент кафедры ПДиИМ НГУАДИ,
член Союза дизайнеров России (г. Новосибирск, Россия)*

Бекк Наталья Викторовна

*доктор технических наук, профессор, зав. кафедрой ПДиИМ НГУАДИ,
член Союза дизайнеров России (г. Новосибирск, Россия)*

Одной из очевидных проблем современного формообразования аксессуаров является широкий ассортимент женского «гардероба» в противовес немногочисленности вариантов изделий в мужском.

Исследователи данного вопроса чаще всего обращаются в своих изысканиях к статистике или социологическим исследованиям современных гендерных взаимоотношений. Такой подход можно сравнить с «колоссом на глиняных ногах», ведь наука, не подкреплённая данными о причинах, не поможет ответить на вопросы о следствии. А значит, не даст вероятного ответа, как создать положительную динамику в развитии мужского ассортимента.

Прогнозирование, основанное на исторических базах данных в данном случае будет более полезным. Ещё в XIX веке психологами и биологами была предложена концепция генетической памяти, суть которой в том, что многие поведенческие линии заложены в нас поколения предков. Это одна из причин, объясняющих понятие цикличности моды, в свою очередь обуславливающей возможность прогнозирования.

Достоверными считаются исследования, берущие за точку отсчёта XIX век. Для генетического кода временной отрезок в чуть более чем двухвековой период кажется недостоверным. Однако стоит понимать, что мы можем на подсознательном уровне интерпретировать информацию, которая поддается нашему осмыслению, только в таком случае возможно ее «употребить» в современном мире. Информация по генетическому коду, относящаяся даже к середине-концу XVIII века для нас будет далека и вряд ли адаптивна, в связи с несовпадением менталитетов среднестатистического человека тогда и сейчас.

Резкий перелом в истории человечества, и совместно с этим сдвиг в понимании между современным человеком и нашим предком из XVIII века, произошёл в момент Великой Буржуазной революции во Франции в конце XVIII века. С этого момента принято брать отсчёт новой эры в жизни человечества. В быт обычных людей пришла демократия, церковь и ее догмы стали ослабевать, как и обостряется проблема классового неравенства, ставшее чуждым для просвещенного человека явлением.

Люди стали иначе относиться к жизни, у них изменилась позиция в обществе, а это повлекло за собой образование и новых потребностей. Одна из потребностей была связана с перемещениями по городу или между городами – переносить вещи.

Ранее для переноски использовались тюки, корзины, сундуки, коробки. Однако, такие вещи вряд ли будут удобны для простых горожан, особенно – женщин и девушек.

В представленном исследовании будут показаны прототипы существующих образцов моделей в мужском и женском гардеробах. Однако, начать стоит с описания образа в целом. На рисунке 1 можно увидеть радикально новый костюм, появившийся в обществе после революции во Франции.



Рисунок 1 Директория и консульство, женский костюм

Теперь их принято называть одним названием «Ампир». Однако, приведенный костюм правильнее будет обозначить, как костюм Директории и Консульства в связи с особенностями его кроя и использованных материалов.

Данный костюм ознаменует собой не просто рождение нового стиля в одежде. С него стартует развитие двух важных в современном обществе явлений – аксессуары и Дресс-код.

Сегодня явление дресс-кода пропитывает все общество, деловой дресс-код, официальный, вечерний, корпоративный. И нам трудно представить, что когда-то было не так. Появление дресс-кода в начале XIX века стало реакцией европейского общества на начавшийся после буржуазной революции процесс упразднения классового неравенства. Дресс-код с его принципа и правилами для аристократов и обычных горожан обострил разницу в благосостоянии богатых и бедных (рис.2.), выделил людей с возможностями и вкусом, отмечая тех, у кого таких возможностей не было.



Рисунок 2 Амбир. Мужской и женский образы

Одним из правил хорошего тона стало не появляться в одном и том же платье на светском рауте дважды. Небогатым семьям аристократов приходилось искать способы обновить уже однажды надетое платье, дабы освежить образ. В дресс-коде регламентировалось, в какой час дня какого оттенка материалы предпочтительнее, и какой крой должен быть у платья или костюма, будь то домашний образ или бал.

Если же говорить про аксессуары, то костюм Директории и Консульства изначально был исключительно белым или монотонных светлых оттенков. Чтобы вдохнуть жизнь в «белый мрамор статуй», девушки использовали ювелирные украшения, будь то, браслеты на запястья, щиколотки и предплечья, ожерелья, фироньерки, обручи для волос, серьги, подвески, броши и т.д. Также широко стали использоваться палантины, которые от современных отличало больший размер, 2-2,5 человеческого роста (рис.3). В добавок, в ход пошли уже традиционные ленты, шали и платки.



Рисунок 3 Костюм периода Директории и консульства

Силуэт стиля Амбир, или, как именовала его основоположница Жозефина, имперский стиль, одинаково для мужчин и женщин заключался в построении костюма с завышенной талией. Однако, долго завышенная талия не продержалась, уже спустя 5 лет постепенно снижаясь и приближая костюм к новому образу эпохи Романтизма, также стали меняться цвета и концепция женского и мужского образов, их наполненность.

Неоспоримо то, что во времена ампира зародилась культура женских сумочек, вместе с дресс-кодом на одежду, они также стали крайне важны.

Если женская одежда несла в себе больше информацию иерархично-социального порядка, указывая на социальный статус девушки, статус самого мероприятия, достаток семьи и многое другое, то аксессуары были ответным способом самовыражения. Попыткой донести до окружающих свое «я», раскрыть свою личность. Крайне популярным инструментом для самовыражения стало рукоделие. Девушки вышивали, плели из бисера, работали с аппликацией.

Таким образом сложилось три типа конструкций исконно женских аксессуаров (рис.4).

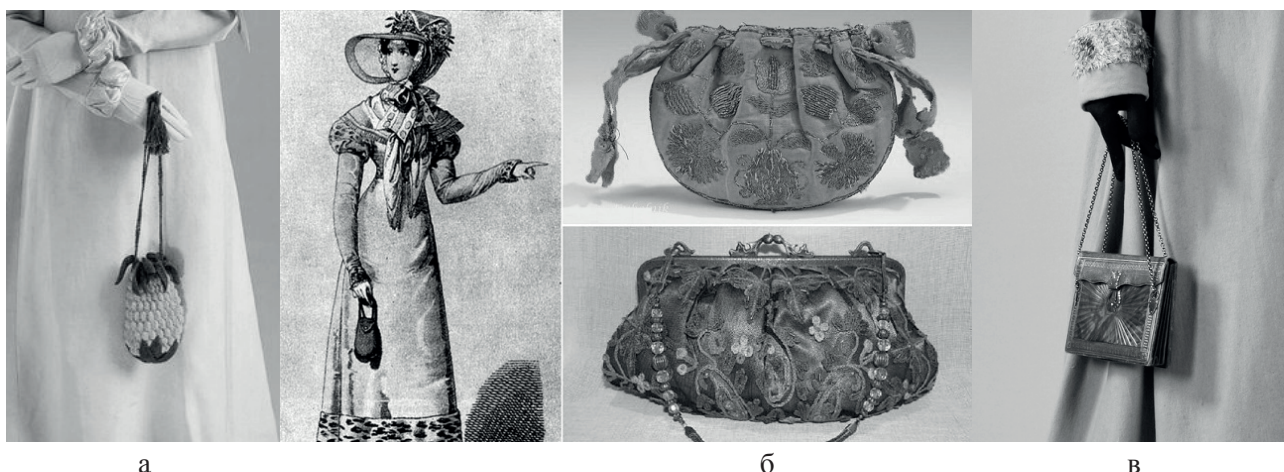


Рисунок 4 – Типы конструкций женских сумочек эпохи Амбир
 А – «мешочек», б – с рамочным замком, в – кожаная с клапаном.

Самой простой конструкцией стал «мешочек» (рис.4а), сумочка, выполненная в круговую с горловиной, перетягивающейся шнурами, одновременно служащими и ручкой. В эпоху ампира было принято пристегивать такие сумочки к поясу платья и носить довольно низко, у самого подола, поэтому ручки в то время были крайне длинными. Использовались такие сумочки повсеместно и с любым костюмом, традиционно они относятся к бальным костюмам.

Еще одной конструкцией стал тип сумочки с рамочным замком. Боковые детали выполняли вручную, размеры сумочек позволяли декорировать их не только цветочными композициями, но и настоящими изображениями людей и быта, после окончания декоративных работ детали вставлялись в рамочный замок, такие изделия чаще всего использовались для светских визитов и официальных встреч.

Завершающий тип конструкции – с клапаном. Такие сумочки из кожи девушки не могли изготавливать самостоятельно, их приходилось заказывать, а это означало дороговизну изделия. Также с кожаными изделиями не было принято появляться на светских мероприятиях. Такие сумочки были, однако, удобны в любую погоду, что и обусловило их изначальное использование в качестве «уличных» изделий, посетить магазины с покупками или пережить дальнейшее путешествие.

Таким образом, в начале XIX века были заложены три основных типа женских изделий, которые с минимальными трансформациями дошли до XXI века.

МЕНТАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДИЗАЙНА АКСЕССУАРОВ ДЛЯ ДЕВУШЕК

Бекк Наталья Викторовна

*доктор технических наук, профессор, зав. кафедрой ПДиИМ НГУАДИ,
член Союза дизайнеров России (г. Новосибирск, Россия)*

Платунова Ирина Андреевна

(г. Новосибирск, Россия)

Образ человека воспринимается через его костюм, аксессуары. Как правило, на образ значительное влияние оказывает менталитет. Мы видим его проявление не только в зависимости от тех мест, где проживаем, но и от возрастных характеристик. Интересен подход по оценке ментальных предпочтений на примере аксессуаров. Для исследований выбрана возрастная группа от 15 до 25 лет, девушки.

В ходе исследования было выявлено, каким образом методически происходит процесс формирования промышленных коллекций кожгалантерейных изделий для любого возраста. Последовательно решается ряд задач:

- исследование удовлетворенности потребителей ассортиментом кожгалантерейных изделий;
- рассмотрение модных тенденций конструкций и их адаптация применительно к потребителю;
- разработка промышленной коллекции с учетом потребностей потребителя с помощью расчета коэффициента ранговой корреляции и использования методики прогнозирования.

Кроме того, чтобы успешно формировать производственный ассортимент, надо закладывать в дизайн изделия современные востребованные конструкторско-художественные характеристики. С этой целью были проведены исследования по выявлению востребованных стилей в молодежной среде, а именно девушек. Были использованы методы наблюдения и фотофиксации. Было изучено 210 образов. Исследования проводились в г. Новосибирске в осенний и зимний периоды.

На основе анализа были получены следующие результаты. Из всех исследуемых практически нет ни одной девушки, чей стиль трактовался бы однозначно. То есть четко подходил под описание для определения одного стиля. В 67 % случаев использовано сочетание 2-х стилей. В 33 % - 3 стиля и даже более.

По результатам исследования были определены наиболее часто встречающиеся пары стилей костюма: Милитари-Нью-Лук (21%), Этно-Гранж (20%), Спортивный-Романтический (10%). Для сочетания «Костюм-аксессуары» были выявлены следующие актуальные пары: Милитари-Бохо, Классика Арт-деко. Такие результаты говорят о том, что в современном мире востребован диффузный стиль.

Затем были получены данные о том, насколько потребитель удовлетворен кожгалантерейными изделиями, представленными производителями. Для исследования нами выдвинута гипотеза о слабой удовлетворенности девушек от 15 до 25 лет ассортиментом и качеством кожгалантерейных изделий, использовался метод анкетирования

Для проведения опросов была рассчитана доверительная выборка респондентов. Для расчета объема выборки использовались данные на 1 января 2017 г., согласно которым в Новосибирской области проживает 2 779 555 человек, в том числе городских жителей 2 193 767 человек, сельских – 585 788 человек. Из них лиц женского пола от 15 до 19 лет – 58 537 человек, от 20 до 24 лет – 74 081 человек, итого – 132 618 человек. Это составляет 8,2% населения [6].

Из предложенных статистических зависимостей выбрана следующая:

$$n = \frac{t^2 * N * d^2}{\Delta^2 * N + t^2 * d^2}$$

где

n – объем выборки, чел.;

t – коэффициент доверия, определяется в зависимости от того, с какой вероятностью надо гарантировать результаты выборочного обследования.

Далее необходимо определить значения коэффициента доверия t для различных степеней вероятности. Это можно сделать с помощью функции А.М. Ляпунова. Коэффициент доверия в зависимости от вероятности представлен на рисунке 1.

Вероятность P или F(t)	0,683	0,950	0,954	0,970	0,997
Коэффициент доверия t	1,00	1,96	2,00	2,17	3,00

Рисунок 1 – Вероятность доверия в зависимости от вероятности

Расчет производился с помощью функции Ляпунова и, таким образом, при уровне доверительности 95% и предельной ошибки выборки 5%, объем выборки составил около 100 человек.

Анкетирование проводилось во время профориентационных занятий школьников старших классов и в нескольких вузах. Кроме того, были использованы интерактивные средства: анкетирование в интернете на сайте www.anketka.ru. Всего было опрошено 564 человека (жители Новосибирска и Новосибирской области), возраст от 15 до 25 лет, пол - женский.

В результате было выявлено, что 35% респондентов считают конструкции, представленные на современном рынке не соответствующими требованиям моды и функциональной составляющей, 17% считают цену высокой по отношению к своим доходам, 10% отметили иные причины (не подходит цветовая гамма, форма не соответствует образу) (рис. 2).

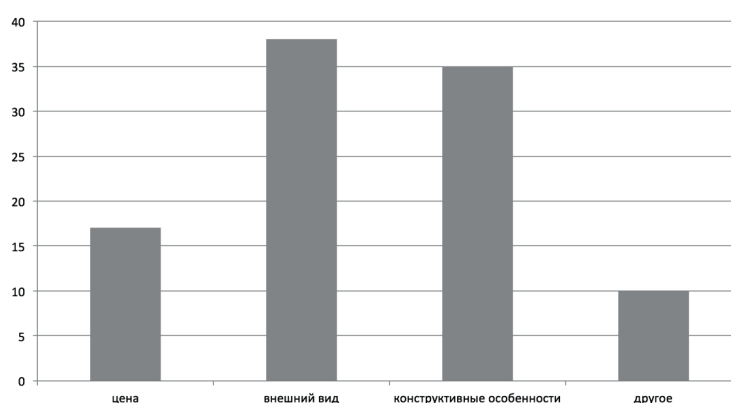


Рисунок 2 – Причины неудовлетворенности девушек представленным рынком кожгалантерейных изделий

Исследование подтвердило гипотезу о слабой удовлетворенности потребителей кожгалантерейными изделиями и актуальность разворачивания исследований в области разработки конструкции кожгалантерейных изделий для девушек от 15 до 25 лет.

Следующий этап исследования – это рассмотрение модных тенденций конструкций и их адаптация применительно к потребителю. Важнейшим условием разработки дизайна конкурентоспособной кожгалантереи, в том числе для девушек от 15 до 25 лет, в модной индустрии является соответствие продукта модным тенденциям. Исследователи отмечают актуальность отслеживания производителями модных тенденций, и, так называемых трендов, которые зависят от ритма развития индустрии. Для современной индустрии моды жизненный цикл тренда не превышает двух лет. Поэтому нами были проанализированы тенденции за последние 2 года. Кроме того, на слайде вы видите подборку популярных моделей, представленных на рынке кожгалантерейных изделий именно в Новосибирске.

Были выявлены 4 основных конструкции.

- сумки в стиле «винтаж»;
- сумки в стиле Total bag;
- сумки-клатчи;
- простые формы (рис.3)



Рисунок 3 Популярные виды конструкций

Далее задачей исследования было определение готовности девушек от 15 до 25 лет Новосибирской области к восприятию новых тенденций. Для опроса использовалась доверительная выборка из 100 человек. Опрос проводился в социальных сетях «ВКонтакте» и «Facebook». Потребителям было предложено внимательно изучить изображения с модными тенденциями и оценить каждый тренд. Результаты исследования представлены на слайде. Данное исследование показало, что девушки от 15 до 25 лет хотят соответствовать модным тенденциям и позитивно воспринимают новые модели кожгалантерейных изделий (рис.4).

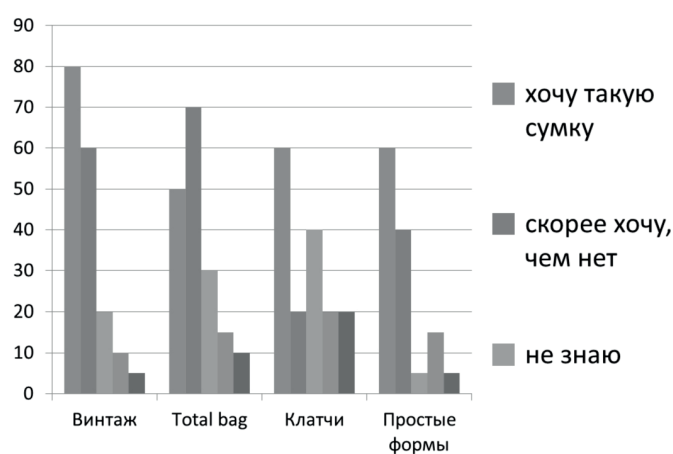


Рисунок 4 – Распределение вариантов ответов на вопросы относительно восприятия респондентами модных тенденций

Но для того, чтобы разработать промышленную коллекцию, этой информации недостаточно, необходимо иметь четкое представление о потребностях потребителей, необходимо определить характеристики, которые соответствовали в той или иной степени представлению об идеальном кожгалантерейном изделии.

Определение характеристик проводилось методом свободного семантического описания, которое позволяющего свободно описать исследуемый предмет и выявить мнение потребителя без ограничений, которые задаются списками или заданными экспертными опросами. Участники эксперимента в свободной форме излагали представление об «идеальном» кожгалантерейном изделии.

После написания сочинений из них были выбраны наиболее часто встречающиеся слова, в которых содержались характеристики, значимые для разработки конструкции будущих кожгалантерейных изделий и составлен список. Поскольку респонденты не являются конструкторами, они не могут оценить изделие с точки зрения конструкции, поэтому важные характеристики конструкции выделялись нами из предложенных описаний самостоятельно.

В письменной форме были выявлены следующие основные характеристики:

- удобство использование;
- эстетически привлекательное;
- модное изделие (в тренде сезона);
- отсутствие броской фурнитуры;
- вместительное изделие;
- с удобным клапаном;
- необычная форма изделия;
- экологичные материалы;
- удобный ремень (через плечо).

Далее испытуемый составлял характеристики в порядке значимости. В то же время, были разработаны форэскизы кожгалантерейных изделий.

Были представлены модели полужесткой конструкции (часть деталей продублирована жесткими промежуточными деталями), без клапана. В ручках использованы промежуточные детали для придания объема и прочности. На передней стенке используется сочетание линий и пятен (рис. 5).



Рисунок 5 Эскизные варианты кожгалантерейных изделий

Кроме того, представлены модели жесткой конструкции без клапана. В качестве декоративных элементов используются прямые и закругленные формы. Некоторые модели имеют конструктивные особенности и представлены сочетанием различных фактур. Фальда дублируется с внешней стороны и

использует материал, который повторяет материал для клапана, что

придает особую прочность изделию. При этом клапан может иметь легкий изгиб, открывающий внешнюю фальду. В моделях с клапаном полужесткой конструкции применяются плавные линии, концентрические элементы и окружности, выделяющиеся за счет использования в модели сочетания различных материалов. Такие элементы применяются на лицевой поверхности с переходом на клапан.

Далее испытуемому предлагается исходный список характеристик, которые он выбрал на первом этапе. Только теперь характеризуется представленный эскиз изделия. Это дает возможность корректировать работу конструктора, как на стадии предпроектного анализа, так и на стадии эскизного проектирования. Списки изымаются и на каждом этапе было произведено ранжирование. После окончания исследования, данные подверглись математической обработке. На основе результатов ранжирования возможно внесение изменений в образцы, в том случае, если те качества, которые названы самыми важными в повторных списках теряют свои позиции после эскизного проекта, изучения готового образца и далее.

Математическая обработка данных сводится к вычислению коэффициента ранговой корреляции по Спирмену между местами, занимаемыми одним и тем же качеством в разных списках. Вычисление коэффициента ранговой корреляции производится по формуле.

$$r = 1 - 6\sum d^2 / (n^3 - n)$$

где n – объем совокупности (длина одного статистического ряда),

d – разность между рангами каждого качества по двум коррелирующим признакам.

Полученные значения коэффициентов корреляции проверяются на статистическую значимость. Затем производится качественный анализ результатов.

Методика может быть использована как для сравнения двух образцов изделий одной ассортиментной группы между собой, так и для сравнения идеального представления об кожгалантереи или «идеальной» кожгалантереи с эскизом представленной модели или готовым образцом модели.

Коэффициенты ранговой вошли в интервал первого случая 1, где $r_{ij} \geq r_{0,05}$. Это значит, что разработанные конструкции соответствуют требованиям потребителя. Таким образом, было определено конструкций кожгалантерейных изделий требованиям потребителей.

Было установлено, что пожелания потребителей из семантического описания можно считать основой для получения характеристик, значимых для разработки конструкции кожгалантерейных изделий для девушек от 15 до 25 лет. Методический подход, основанный на ментальных предпочтениях, положительно сказывается на разработке новых изделий.

БИОНИКА – КӨЛЕМДІ-КЕҢІСТІКТІК ҚҰРЫЛЫМДАРДЫҢ ЖАҢА ИДЕЯСЫН ҰСЫНУШЫ ҚАЙНАРКӨЗ

Наханова Бұлмекен Утесыновна

*ҚР СО мүшесі, Қазақ Ұлттық өнер университетінің «Сценография және
сәндік өнер» кафедрасының доценті
(Астана қ., Қазақстан)*

Табиғат – көркем шығармашылық үшін сарқылмас шабыт қайнары. Қоршаған ортаны түсінудің қажеттілігі табиғаттың тұтастығын тану, оны зерттеу мен заңдылықтарын анықтауға ықпал жасады. XX ғасырдың 50-жылдарының соңында әртүрлі жүйелерді модельдеуге бағытталған зерттеулерді негіз еткен жаңа ғылыми бағыт пайда болды. Оның пайда болуы кибернетика, биофизика, биохимия және инженерлік психологияның дамуымен байланысты. 1960 жылы Дайтонда (АҚШ) бионикаға арналған бірінші симпозиум болып өтті, ол жаңа ғылымның пайда болғанын ресми түрде жариялады.

Бионика – тірі табиғаттағы конструкциялар мен формаларды, тектоникалық құрылымдарментехнологиялықпроцестердіжәнеолардыңтехникада, архитектура мен дизайн саласында қолданылуын зерттейтін ғылыми бағыт. «Ағылшынтілді әдебиетте биомиметика (латынның bios – өмір және mimesis – еліктеу) термині технологиялық құралдарды жасау әдісінің идеясы мен құрылғының негізгі элементтері тірі табиғаттан алынады деген мағынада жиі қолданылады» [1]. «Биониканың көрнекті үлгісі ретінде кең тараған «липучканы» айтуға болады. Оның түпбейнесі – швейцариялық инженер Жорж де Местральдің итінің жүніне жабысқан ошағанның жемістері» [2].

«Инженерлік жұмыстар үшін тірі табиғат туралы білімді пайдалану идеясы Леонардо да Винчиге тиесілі. Ол орнитоптерді құстың қанаттары сияқты қозғалатын ұшу аппаратын жасағысы келді» [3]. Испан архитекторы А.Гаудидің еңбектері – архитектураның конструктивті түрлерін биологияландырудың жарқын үлгісі. Ол Ле Карбюзьенің органикалық архитектура туралы идеясын одан әрі дамытты. Ол бірінші болып адамдар мен табиғаттың генетикалық байланысын өркендететін нақты принциптерді ұсынды. Кейін, араға көп уақыт салмай, бионика басқа да салаларға, мысалы: тұрмыстық техникада (кеміргіштертістерінің принципіндегі өзі қайралатын пышақтар), әскери өнеркәсіп (балық пішініндегі суасты қайықтардың формасы) және т.б. тарала бастады.

Тірі табиғаттағы түрлі нысандар суретші-модельерлердің қиялына қанат бітіріп, бейнелі ассоциацияларды тудырудың қайнаркөзі болып табылады және солайша жаңа топтамалардың өмірге келуіне ықпал жасайды. Дегенмен костюм адам денесінің бітіміне ыңғайластырылған көлемді-кеңістікті структура болғандықтан, табиғаттағы бірінші ақпараттың қарабайыр түрдегі көшірмесі болмауы керек.

Академик В.В. Парин ғылымның бұл саласын техникалық нысандарды жасау үшін өзімізді қоршаған табиғаттан «үлгілерді» мақсатты түрде іздейтін сипатта деп таныстырған. Академик П.Л. Капицаның пікірінше, табиғат

адамның өзінен де артық «инженер-конструктор». [4]. Адам өзінің әрекеттерінде табиғатпен ұйымдасудың өзіндік жалғасы сияқты қабылдау Демокриттің өнер туралы пайымдарында бар. Оның ойынша, өнер (техника, қолөнер кәсібі және т.б.) табиғатқа, соның өзінде, ең алдымен, жануарлардың қарекетіне «еліктеу». Платон мен Аристотель еліктеуді өнердің белгісін анықтаушы сапа ретінде қарастырып, нәтижесінде еліктеу теориясын ұстанды. Гегельдің қабылдауынша, көркемдік өнер тудырушы адам «тұтас мазмұнға бай адам, ал оны ол табиғаттан «ұрлап» алған». [5]

Биониканың пайда болуы жай нәрсе емес. Бұл – ғылым мен техниканың диалектикалық дамуының нәтижесі. Бионика шешімдері биологияның мәліметтеріне негізделетін үлкен көлемдегі инженерлік-техникалық мәселелерді біріктіруге мүмкіндік береді. Ол, ең алдымен, практикалық мәселелерді шешуге бағытталады, оптимальді дизайнерлік шешімдер іздеп табуда таптырмас көмекші болуда, оларды дамытуға және жетілдіруге ықпал жасайды. Заңдылықтарды түсіне отырып, тірі табиғаттың формаларын қолдану техника мен дизайн саласында өзін толық ақтап шықты.

Тірі ағзалардың дамуы негізінде және өндірістік өнімдерді жобалауда түрлер мен функциялардың өзара байланысы арқылы анықталатын принцип бар. Бізді қоршаған ортада бәрі өзара байланысты. Бүкіл әлемді біртұтас етіп біріктіруші және жасанды жүйелерде тірі табиғат нысандарын құрудың заңдылықтары мен принциптері олардың формаларын объективті пайдалану мүмкіндігіне жол ашады.

Биодизайнның орнықты болуы адамдар мен қоршаған ортаның биологиялық бірлігімен ғана емес, сонымен қатар адамдардың пайым деңгейіне де байланысты. Адамдардың ойлауы көп жағдайда табиғатта болып жатқан процестердің ықпалымен қалыптасады. Адам өзінің шығармашылық қызметінде ылғи тірі табиғаттың көмегіне жүгінеді. Биодизайнның бүкіл тарихында құрылым мен сыртқы форма табуда табиғаттағы формалардың элементтерін қолдану тән.

Табиғи формаларды техникалық шығармашылықта игерудің неұрлым қиын кезеңі XVII ғасырда болған. Қайта Өрлеу дәуірінде пайда болған жаратылыстану саласының қарқынды дамуы техниканың өркендеуіне де тікелей ықпал жасаған. XVII және XVIII ғасырлардың тоғысында Исаак Ньютон әлемдік тартылыс заңына негізделген классикалық механиканың басты заңдарын ашқан. Ол кезде механика жаратылыстану саласында жетекші орын алған, дамуы қарқынды болды. Сондықтан табиғаттың бүкіл жұмбағы механика негіздері арқылы шешілетін сияқты көрінді. Ол кездің адамдары механика заңдарын әмбебап деп ойлады және тірі табиғатта қолдануды ойлады. Адам мен жануарлар ағзасында қан айналымының бар екені, оның механика заңдары арқылы түсінікті болатынын анықтаған дәрігер Гарвейдің жаңалығы ғылымда үлкен ой салды. Осыған орай Декарт жануар – машина, тек оның адамның айырмашылығы, жаны болуында деген тұжырым жасады.

Тіпті, механиктердің арасында жасанды жан жасауды ойлағандары да

болды. Тарихта бұған ұқсас жағдайлар кездесті. Бұл орайда жануарлардың қозғалу механизмінің принциптерін анықтағаннан кейін Леонардо да Винчи соның негізінде машина жасауды ойлағанын айтуға болады. XVII ғасырда аналогия абсолютті мақсатқа жетті – жасанды автоматты жануарлар жасалды. Бастапқы ой – табиғат жануарлар әлемінде жетілген түрдегі механизмдерді жасаған. Құстар қанат түріндегі тамаша ұшу аппаратына ие, балықтарға табиғат жүзу құралдары – құйрық пен жүзу қанаттарын берген. Сырт көзге оңай көрінгендіктен және автоматика саласындағы алғашқы жетістіктер нәтижесінде жануарлар формасын қайталауға негізделген машиналардың жобалары пайда болды. Құс қанатының механизмін жасаса, ұшу аппараты дайын сияқты көрінді. Бірақ ғылым мен техниканың сол кездегі деңгейі бұл идеяны жүзеге асыруға мүмкіндік бермеді. Тек ғылым дамығаннан кейін ғана адамдардың жасанды орта мен түрлі техникалық құрылымдарды жасауда тірі табиғат элементтерінің процесі және олардың байланыстарын пайдаланудың объективті мүмкіндігіне жол ашылды.

Бүгінде бұл жаңа бағыт шынайы ғылыми негізге арқа сүйейді. Бионикадан тыс жасалатын адам баласының бірде-бір қызметін табу мүмкін емес. Дизайнерлердің жаңа көлемді-кеңістікті формалар жасауында биотектоникалық құрылымдарды зерттеу өте маңызды.

Дизайнерлер тірі табиғаттағы форма жасау заңдарына аса көңіл бөлуінің мәні – өнердің ерекше түрі – көркем жобалау материалдық өндіріспен тікелей байланысты. Қанша ғасырдан бері олардың алдында көпшілік өндірісте материал мен уақытты үнемдеу мәселесі тұрды. Сонымен бірге өнімнің оптимальді ыңғайлы және эстетикалық құндылығы жоғары болу қажет екенін де ойлау қажет.

Тірі табиғат энергияны, құрылыс материалын және уақытты жан-жақты үнемдейді. Тірі табиғатта минималды шығын жасау өмір сүрудің органикалық тұтастығымен байланысты. Осының бәрі табиғи құрылымдардың форма жасау заңдылықтарын қолдану мүмкіндігі – конструктивті сыртқы түр беруде оптимальді жолдар іздеу мақсатын оятты.

Дизайнер жұмысындағы аса жауапты кезең тірі табиғаттың бионикалық сипаттарын зерттеу болып табылады. Бұл кезеңде қай құралды қолдану және ол қандай сипатта болуы керек, өндірістік өнімнің табиғи формаларын қайта жасау мүмкіндігін қалай пайдалану қажет деген сұрақтар тұрады.

Биодизайнның басты танымдық әдісі функциональды аналог әдістері немесе өнеркәсіптік бұйым мен тірі табиғаттың форма жасаудағы принциптері мен құралдарының арақатынасы болып табылады.

Биодизайнерлік жұмыста тірі форма жасау заңдарының танымдылығы ретінде ғана емес, сонымен қатар дизайнерлік бионика саласының алдында тұрған теориялық және практикалық мәселелерді шешуде көлемді модельдеу құралдарының қызықты табиғи түрлерін шығару әлдеқайда маңызды. Суретші-конструктордың жұмысы табиғи аналогтарды қарапайым салыстырумен шектелмейді, ол бионикалық процестерді техникалық модельдеудің әдістері мен

құралдарын іздеп, таба білуді қажет етеді.

Суретші-конструктор жобамен жұмыс жасаған кезде тірі нысандар мен адам қолымен жасалған өнеркәсіптік бұйымдардың техникалық сипаттарын салыстырады. Сосын өзі қол жеткізген биоформаның жасанды нұсқасы қаншалықты техникалық жобалауға келеді деген мәселеде қорытындылар шығарады. Табиғи форманы талдай келе, дизайнер оның тектоникасын түсінуге тырысады. Өйткені қанша күрделі болса да, ол көлемдердің кездейсоқ байланысы болып шықпауы керек. Оның гармониялық дамытылуы нақты заңдар мен принциптерге негізделуі тиіс. Гармонияны, табиғи формалардың образдылығы мен құрылым заңдылықтарын түйсіну үшін белгілі деңгейде таным деңгейі болуы шарт.

Табиғи формаларда элементтердің конструктивті-композициялық топтасуы және олардың ырғақтығы маңызды болып есептеледі. Жалпы формаларды жүйелеуде композициялық құрылымдардың түрлі акценттік үлгілері жетерлік. Оларға қарап, белгілі бір дизайнерлік нысандарды жобалауда алда жасалуы тиіс әрекеттерді болжауға болады. Табиғаттағы структуралық түрлер: жұмыртқа, қайыршақ, гүл, жүгері, бал арасы омартасының құрылымдық логикасы көптеген өнеркәсіптік бұйымдардың көлемді-кеңістіктік конструкциясын эмпирикалық зерттеулерде бастапқы рөл атқара алады. Егер біз зерттеу мақсатында өте жарық сипатты, белгілі көлемі мен конструкциясы бар, қарапайым формадағы табиғи аналогты алатын болсақ, мұндай жағдайда, шынында да, бірден оның тұтастығын анықтай аламыз. Бұл дизайнерлік жобаның образы мен пластикалық мазмұнын ойлауға кететін уақытты үнемдеуге мүмкіндік береді. Ал егер табиғи аналогтың формасы біршама күрделендірілген элементтерден құралған болса, оны бір көргендегі ассоциация нақты сипатты бере алмайды.

Тек мұқият талдаулар мен іріктеу, формаларды салыстыру жасалғанда ғана ол туралы толық айтуға болады. Дизайндағы бионика, бір жағынан, ғылым, екінші жағынан, жаңаны тану барысындағы талдау мен синтез, бұрынғыны қайталамайтын, перспективалық тосындылықты іздеуге талпындыратын өнер.

Костюм дизайнындағы тектоникалық структурасын жасау тәсілдері. Тірі табиғаттағы формаларды зерттеу суретші-конструктордың қиялын оятып, функциональды және эстетикалық бастаулардың үйлесімділігін іздеп табуға көмектеседі. Бұл динамиканы, статиканы, симметрия мен ассиметрияны, ырғақты, көрнекті пропорциялар үшін қарапайым құралдарды пайдаланудың мазмұнын байытады. Суретші эскиздерді дайындайды, табиғи аналогтардың суреттерін салады, сосын форма жасаушы сызықтар, осьтер мен мүшелер жолықтарын қолдану нәтижесінде табиғи форманы талдайды және соның негізінде техникалық жаңа нысанды жасап шығарады. Табиғи аналог бізге тағы бір көлемді-кеңістікті құрылымның маңызды заңдылығын ескеру қажеттігін жеткізеді. Бұл – оның құрылғылық бірлігіне, кіші қосалқы элементтердің басты элементтерге әсер етуіне назар аудару қажеттігі. Тірі табиғаттағы формалардың құрылымында тұтастық сипаты тән.

Табиғи формалардың жетілуін зерттеу – өнеркәсіптік бұйымдар мен көлемді-кеңістік структурасының жоғары деңгейде ұйымдастырылуының шарты. Кейбір жағдайларда конструкция басты эстетикалық қызметті де атқара алады. Өнеркәсіптік бұйымдардың формалық эстетикасы, тұтас алғанда, қолданбалы қызметтерімен тығыз сабақтас. Ал табиғатта функция мен форманың тығыз байланысы тірі табиғаттың эстетикалық ерекшелігі ретінде танылады. Тірі табиғаттағы конструкцияларды зерттеу барысында біз өзіміз үшін эстетикалық эмоцияға әсер ететін табиғи формаларды да таңдаймыз. Жалпы, табиғи формалар бұйымдарға ерекше әсерлі мазмұн береді.

Архитектурада, техникада, дизайнда қолданылатын тірі формалардың нақтылығы бұларды өзгелерден айшықтап тұрады. Бұлар адам қолымен жасалған жасанды аналогтарға қарағанда, ерекше сенімділік, үнемділік, жетілдіруге мүмкіндік беретін қасиеттерімен ерекшеленеді.

Табиғи аналогтармен жұмыс істегенде, адамның көркем ойға деген қабілеті, оның сезімталдығы үлкен рөл атқарады. Суретші-конструктордың тек қана ғылыми ақпараттарғасүйеніп жұмыс жасағанымен салыстырғанда, интуиция оның диттеген жұмысты тез бітіруіне көмектеседі. Дегенмен интуиция арқылы келген шешімдерді ғылыми тұрғыда мұқият тексеру қажет.

Суретші-конструктор үшін биологиялық формаларды зерделеу қажеттігі маңызды, өйткені олар конструктивті масштабты түрде және пропорциялық тұрғыда жетілген және функционалды қырынан сабақтастықты сақтаған.

Шын мәнінде, табиғаттағы сұлулық – формаларды үндестірудегі сарқылмас қайнаркөз. Архитектура мен өнердің шедеврлерін жасаған тұлғалар: Витрувий, Палладио, Ле Корбюзье, Гауди, Жовтовский, Щусев табиғат сұлулығына тұрақты түрде көңілбөліп, табиғат заңдарынан туындайтын әдемі формалардың құрылымындағы заңдылықты іздеген.

Биологиялық формаларды негізге алғанда, өнеркәсіптік бұйымдарды жасау барысында жаңа материалдар мен жаңа технологиялардың жетістігін де ескеру қажет. Өнеркәсіптік бұйымдарды жасауда табиғи формалар технологиялар мен материалдардың әсерінен көп өзгеріске түседі, бірақ ол адам танымастай күйге түспеуі тиіс.

Табиғаттың жалпы форма жасау заңдылықтары мен принциптерін білмейінше, қай форманың болса да, ерекшелігін ұғу мүмкін емес. Бір қарағанда, бізді қоршаған заттық ортада адам қолымен жасалған бионика жоқ сияқты, алайда ол заттық ортаға, техникаға терең әрі тұрақты ықпал жасаған. Көркем конструкциямен айналысқан кезде биониканың қолданысы шығармашылық ойға қозғау салып, ойлануға, ізденуге, табиғат заңдарын тануға деген құлшынысты арттырады. Сонымен өнеркәсіптік бұйымдар жобасы өзінің стильдік өзгеше болмысытехниканың, конструкторлық тәсілдердің, материалдар мен технологияның дамыған жетістіктеріне негізделген әлеуметтік және өндірістік факторларға ғана байланысты емес, оған белгілі деңгейде биониканың да ықпалы бар екенін айту қажет. Өнеркәсіптік-жобалық салада биологиялық принциптерді

қолданған кезде дизайнер қоршаған табиғи ортадан заңдылықтардың ерекше эргономикалық және эстетикалық түрлерін табуға әрекет етеді.

Табиғи формаларды қолдану шығармашылықты талап етеді, әйтпесе күтілетін нәтиже шықпауы мүмкін. Табиғи аналогты зерттемес бұрын оның өзіндік қасиеттерінен не күтуге болатынын анықтап алу керек.

Заманауи тұрғыда дизайнның өзекті мәселелерімен форманың пластикасын түсініп, сезінгенде ғана тірі табиғаттан қажетті және пайдалы ақпараттарды табуға болады. Сондай-ақ тірі табиғатты, тірі ағза мен қоршаған ортаның бірлігін ескере отырып, форма жасаудағы заңдылықтар мен принциптердің барлық қайшылықты дамуын да білу қажет. Заттық әлем – бүкіл әлемнің бір бөлшегі, биосфераның бөлшегі және олар қоғамдық дамудың заңына бағынатынын да ойлау керек.

Дизайн саласында тірі табиғаттың формаларын игерудің қазіргі жағдайдағы спецификалық ерекшелігі сол – бүгінде тірі табиғаттың қалыпты қырлары ғана емес, сонымен бірге заттық әлем мен тірі табиғаттың дамуындағы заңдылықтардың терең байланыстары айқындалуда. Қазіргі деңгейде дизайнерлер тірі табиғаттың сыртқы формаларын пайдаланбайды. Олар, ең алдымен, күтілетін бұйымның функциональды-утилитарлы белгісіне аналог бола алатын жаңа табиғи формалардың сипаттары мен қасиеттерін пайдалануды ойлайды. Функциядан – формаға, форма жасаудағы заңдылықтарға – дизайнерлік биониканың басты бағыты осындай. Өндірістік формалар тірі табиғаттағы форма жасау заңдарын творчестволықпен игерудің нәтижесінде алынған. Бұлар қарапайым тірі формалар ғана емес, ол табиғи формалар мен бүгінгі дизайнерлердің ғылымның, техника жетістіктерін тәсілмен қолдану шеберлігінің синтезі.

Бионика заңдары туралы нақты, ғылыми негізделген білім қорының болуы, табиғи формалардың даму заңдылығын білу жобаланатын бұйымдардың ұтымды жасалуына мүмкіндік береді.

Биоформ-аналогтарды шығармашылықпен пайдаланудың дұрыс екендігін архитектура саласындағы практикалық жұмыстар да дәлелдейді. Тірі табиғаттағы құрылыс принциптерін пайдаланудың жарқын үлгілері ретінде архитектор-дизайнерлер Нерви, Отто, Гауди, Сааринена және т.б. тамаша еңбектерін атауға алады. Табиғаттың өзі дизайнер деген мәселе де зерттеу нысанына айналғанына біраз болды. Табиғи құрылыстың принциптеріне өз заманында Демокрит, Галилео Галилей, Леонардо да Винчи, Гук, Тимирязев қызыққан.

Күрделі тектоникалық құрылымды көлемді конструкциялардың құрылысы кезінде биоформаларды зерттеу үлкен маңызға ие болды. Қазіргі заманғы ғимараттардың сәулет өнерінде айналу эллипсоидтары мен параболидтар кеңінен қолданылады, қабықшалар тордың, сақина параболоидтық үстіңгі беті бойынша сызылған жылжыту беті арқылы қалыптасады және басқалары. Соның өзінде қоршаған орта бізге формалар мен конструкциялардың көптігін еске салып отырады. Олардың пайда болу принциптерін шығармашылықпен игеру – жаңа дизайнерлік шешімдердің сарқылмас ұйытқысы. Бірақ оригиналды

табиғи формаларды қарапайым қолдану, жай ғана оларды бірнеше есе үлкейтумен шектелу немесе сай емес материалдарды қолдану дұрыс емес. Табиғи материалдардың қасиеттерін ескеру, олардың қайта жасалу мүмкіндігінің жоқтығын, масштабтың рөлін, және, ең бастысы, тірі табиғат формасы мен архитектуралық ғимараттың мақсаты мен функцияларын нақты біліп, оларды ғылыми тұрғыда зерттеу керек.

«Жаңа прототиптер – жаңа техниканың кілті» деген ұранды алға шығарған Дайтондағы (АҚШ) ғылыми симпозиумнан бастап бионика ғылыми зерттеулердің жеке саласы ретінде өмір сүріп келе жатқанына 40 жыл. Осы кезден бастап ол бірнеше елде, атап айтқанда, АҚШ, КСРО, Жапония, Англияда кең дамытылды. Архитектурадағы биониканы қалыптастырудағы басымдылық, ең алдымен, кеңес ғалымдарының еншісінде болған. Архитектуралық биониканың негізгі қағидалары, оның міндеттері мен әдістері Ю.С. Лебедевтің еңбектерінде жазылды. Оның пікірінше, архитектуралық бионика үшін функционалдық аналогия немесе тірі табиғат пен форма жасаудағы принциптер мен құралдар маңызды. Егер биониканың алғашқы даму сатысында архитектура тірі табиғатқа тек сырттай ғана ұқсас болса, бүгінде ол оның өзіне еліктеп, оның конструктивті болмысына да назар аударуда. Дизайнерлердің творчестволық ізденістері шектеуге келмейді, соның өзінде олар табиғат еншісіндегі формалар мен конструкциялардың бүкіл бай қорын тауыса алмайды.

Архитектуралық биониканың міндеттерін табысты жүзеге асыру үшін соңғы ғылыми жетістіктерді тиімді пайдалану қажет. Әсіресе, жазықтық геометриясы маңызды.

Бионикалық дизайнды дамыту барысында биоформалардың геометриясын зерттеудің ауқымы кеңіп, оны зерттеу нысанына айналдыру және модельдеу барысында табиғаттағы геометриялық форма деген ұғым нақтыланады. Практикада модельдеудің мүмкіндіктері мен оның заңдылықтарын анықтау мақсатында зерттеулердің нақты әдістері қолданылуы мүмкін. Бионика саласындағы функционалдық аналог талабымен дизайндағы формалар мен геометриялық негіздегі табиғат салыстырылады. Бионикалық формаларды қолдану үшін оларды аналогия, принцип, геометрия тұрғысынан қарау керек.

Заттың сыртқы түрі, оның көлемі, түсі, фактурасы – басты белгілер, бұлар арқылы оның кейбір қасиеттерін сезім мүшелері арқылы-ақ білуге болады.

Жобадағы нысанды зерттеуді жалғастыру кезінде оның ішкі құрылымын логикалық талдаусыз мүмкін емес. Осы арқылы форманың дамуындағы заңдылықтар ашылып, оның мазмұны түсінікті болады. Нүктелердің, сызықтардың, жазықтықтың жиынтығы материалдық форманы абстрактілі түрде ойлау – оны жан-жақты зерттеудегі келесі кезең. Форма – кеңістіктегі элементтердің – үстіңгі бет жазықтығы, қабырғаларының, сызықтарының, биіктік нүктелерінің байланысы. Геометрия архитектуралық ырғақ / такт / жасаушы және ол табиғи формада ерекше, оны функционалды форма ретінде қабылдауға болады. Жазықтықтардың геометриясын салыстыру арқылы нақты

формалардың қаншалықты әдемі екенін бағалай аламыз. Заттың геометриясы және оның дұрыстығы бір-бірімен тығыз байланысты. Тірі табиғаттағы форма жасаудың өсуі мен дамуы заңды түрде әртүрлі факторлардың әсерінен ішкі және сыртқы құрылымдардың үздіксіз өзгеруіне әкеліп соғады. Тірі табиғаттағы әр нысан өзінің өсуі барысында өзінің бүкіл функционалдық қажеттілігін неғұрлым толық өтеуге мүмкіндік беретін формаға жеткенше дамуға ұмтылады. Бұл орайда принциптердің ішіндегі маңыздысы – материал мен энергияның үнемділігі. Табиғат өзіндегі формалардың жаңа пайда болатын түрлеріне бейжай қарай алмайды, барлық мүмкіндікті қолдана отырып, ең дұрысын тандайды.

Табиғи формалардың жалпы сипаттарының маңыздыларының бірі – олардың конструктивтілігі.

Тірі табиғаттағы конструкция форма жасай отырып, маусымдық статикалық және динамикалық жүктемелердің болуына орай сыртқы әсерлерге қарсы тұратын тиімді шараларды ұйымдастырады. Формалардағы табысты қызмет етушілік көп жағдайда табиғи материалдардың сапалы ерекшеліктерімен түсіндіріледі. Тіпті, тірі табиғатта әлсіз материалдың өзі белгілі бір конструкцияға түскен соң, түрлі табиғи түрде – конструкцияларда сығымдау, созу, айдау немесе орауды жақсы көтереді. Тірі табиғаттағы әр нысанның шешімі форманың конструкциясы мен оның материалы сол формаға жүктейтін функционалдық міндетімен тығыз байланысты. Табиғатта формаға қатысты бүкіл шешім конструктивті қисындылыққа, ықшамдылыққа, дәлелмен негізін табады, осынысымен ол тектоникалық жетілуді танытады.

Осылайша табиғи форма – конструкция материалды мейлінше аз жұмсап, максималды беріктікке қол жеткізіп, жинақылық, типтілік және түрлілік, тұтастық пен оның белгілі бір бөліктерін ерекшелеу бағытында форманың рационалды-функционалды сапасын анықтайды. Оптималды құрылымды формаға бағыт алу белгілі бір ортада тіршілік етуге өмірлік қажеттілік ретінде қалыптасқан.

Сыртқы ортаның факторлары мен тірі жанның атқарар міндеті оның формасын айқындайды. Конструктивті логикаға сай табиғат функционалды дұрыс формалар жасайды. Осыларды ескере келіп, мынадай тұжырымдар жасауға болады.

* табиғи формадағы геометрияда сыртқы ортаның ықпалына қарсы интегралды факторлар болады;

* табиғи конструктивті жүйелердің геометриясы кернеудің ішкі күшінің әсерінен, ал материалдың үнемділігі мен оның табиғи құрылымдарының дұрыс жасалуы біраз жағдайда форманың тектоникалық құрылымымен айқындалады.

* Табиғи формадағы геометрия да, табиғатта пайда болған әр материалдық форма да, көркем-композициялық сапа үшін қолдануға болатын бай материал береді, архитектурада, өндірістік дизайн мен костюм дизайнерларына тектоникалық сипат бере алады.

Адам денесіне лайықталған костюм көлем болып есептеледі, сондықтан дизайнер көркем шешімге жету жолында, эмоцияны беру үшін табиғаттағы

нысан формаларының геометриялық жүйесін жалпы түрде таңдайды. Киімнің сұлбасы сызықтар арқылы қабылданады, олар түрлі эмоционалды мақсатты, яғни тыныштық, даму, ширығу, мазасыздықты жеткізе алады. Сызықтар формаға эмоция да дарытады, дизайнер оны қоршаған ортадан және жалпы табиғаттан табуы мүмкін. Суретші өзінің жұмысына биоформаның функционалды-конструктивті принципін және оның эмоционалды байланысын негіз етіп алуы мүмкін. Нәтижесінде шығармашылық қарқын пайда болып, трансформацияланған жаңа көркем костюм шығады.

Дизайндағы жануарлар әлемін қайта жандандыруда оның сыртқы сапасы: ол бауырымен жорғалаушылар мен жәндіктердің қабықтарындағы оймыштар, құстардың қауырсындары ойға қозғау салуы мүмкін.

Табиғи деректің трансформациялану жолдары:

1. Суретші табиғи нысанды зерттейді, оны бақылауда ұстайды. Оның сыртқы түрі, қимыл-әрекетіндегі қылықтары, тұрысы, қозғалу ерекшелігіне назар аударады.

2. Таңдалған табиғи форманың өзіне тән ерекшеліктері мен олардың ішкі өрнектелу принциптеріне мән бере отырып, түпнұсқаны басшылыққа алып, сызбалар дайындайды.

3. Костюм сұлбасына біртіндеп келтіру. Табиғатпен байланыс орнату киімдер коллекциясын жасауда шығармашылықтың сарқылмас көзі болып табылады. Өзі табиғаттың бір бөлшегі болғандықтан, ол адамға жақын. Костюмдерден табиғат сарындары мен символдарын көруіміздің сыры осында.

Костюмдердегі табиғат формаларының трансформациялануының бірнеше типі:

1. Табиғат элементтерін пайдалану (қауырсын, тері және т.б.)
2. Биоформалардың имитациясы (түйін, оралу, өрім, фактура және т.б.)
3. Мата мен декорға сурет салу.
4. Биоформаның құрылысы немесе құрылымын пайдалану.
5. Бионикалық жобалау.

Тарихи костюмдерден табиғат формаларының аналогтары мен оларды өзгерте алмастыру арқылы пайдаланылғанын және табиғатқа еліктеудің тікелей жолдарын байқаймыз.

Биоформаны зерттегенде табиғи нысанның формасындағы және сызықтарындағы әсемдік, тектоникалық құрылымындағы функциялардың сипаты, қозғалысы, массасы мен сұлбасының арақатынасын анықтау мақсаты тұрады. Биоформаның көркемдік-композициялық сипаттары болашақ костюмнің сұлбасын жасаудағы ерекшелікті байқауға ой салуы мүмкін.

Табиғи суреттеулерден алынған сызықтар бұйымның қандай да бір бөлігінің, яғни жең, бас киім, жағаның сұлбалық формасына идея беруі мүмкін. Ол басқа формалармен салыстырғанда, бүкіл композициядағы басымдылықты айқындай алады. Ұтымды табылған осындай бір ерекшелік бірнеше нұсқа тудыруы да мүмкін.

Оның өзі жеке серияның, тіпті, киім коллекциясын жасауға лайық тақырып болып шығуы мүмкін. Мұның бәрі дизайнердің көркемдікті сезіне білуіне, оның ассоциациялық қабылдау деңгейі мен эмоционалдық ерекшелігіне байланысты. Табиғи нысандардың биотектоникасына талдау жасау арқылы сұлбалардың жаңа түрлерін ойлап табуға және костюмдердің формаларындағы ішкі бөлшектерді жетілдіруге, ішкі көлемді-кеңістікті құрылымының тәсілдерін, костюмге қосымша толықтырулар жасауға ықпал жасай алады. Солайша костюмдерге арналған маталарды өрнекті безендіруге, олардың фактурасындағы суреттерді жаңа жобамен ұсынуға мүмкіндік береді. Бұл шығармашылық ойлауды дамытудың, дизайнердің костюмдердегі тектоникалық құрылымның формаларын табуда түбегейлі жаңа, тың ерекше негізгі база болып табылады.

Өнеркәсіптік дизайн саласында есімі аңызға айналған Луиджи Колани «Алға жүру үшін артқа қайта оралу да қажет. Бізге қозғалыс бағытын ауыстыру қажет. Адамзат өзінің түп-тегі, табиғатқа оралуы керек. Біз табиғаттан тек ала беруші ғана болмай, өзіміздің оның бір бөлшегі екенімізді де ұмытпауымыз керек, Биодизайн бізге өзімізді қоршаған ортамен үндестікте болуымыз керектігін көрсетіп отыр. Біз өзіміз білетін және өзіміз аялайтын дүниені қорғауды үйренуіміз керек», – деген.

Пайдаланылған әдебиеттір тізімі:

1. Биологиядағы модельдеу. Ағылшыннан аударма, Н.А. Бернштейн ред-мен, М., 1963.
2. www.ru.wikipedia.org
3. Панкина М.В., Захарова С.В. Экологиялық дизайн: Оқу құралы. М. – 2011
4. Капица З.П. Эксперимент. Теория. Практика (жинақтың мазмұнын қарау.)
5. Белько Т.В. Киімнің пішінін құрудағы бионикалық принциптер. Авт.дис. д.т.н. – М.: 2006.
6. Божко Ю.Г. Форма құрудағы архитектуроника мен комбинаторика. – М.: ВШ, 1988.
7. Горина Г.С. Киім модельдеу. – М.: Легкая промышленность, 1982.
8. Иконников А.В., Сәулеттегі образ, пішін және функциясы. – М.: Стройиздат, 1996.
9. Михайленко В.Е., Кашенко А.В. Табиғат – геометрия – сәулет. – К.: Стр. 1981.
10. Чернов Н.Н. Бионика-табиғат нысандарын зерттеу әдіснамалық негіз; МОН РФ, Екатеринбург: УГЛТУ, 2013.

К ВОПРОСУ О НАРОДНОМ ОРНАМЕНТЕ В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСТАНСКОМ ИСКУССТВЕ

Абдалимова Жанель Сейфуллаевна

аспирант Алтайского государственного университета

Мергалиев Данияр Мергалиевич

кандидат искусствоведения

Павлодарский государственный университет имени С.Торайгырова

(г. Павлодар, Казахстан)

С незапамятных времен сложилась своеобразная и во многом единая культура степных племен, которая гораздо шире современных границ Республики Казахстан. Элементы материальной культуры, искусства, в частности в прикладном искусстве, а именно орнаменте, ювелирных украшениях, одежде прослеживаются связи казахского народа со своими предшественниками [1].

В статье Елбасы Нурсултана Абишевича Назарбаева «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» президент подчеркнул, что модернизированные общества должны содержать в себе коды культуры, истоки которых уходят в прошлое.

«Первое условие модернизации нового типа – это сохранение своей культуры, собственного национального кода. Без этого модернизация превратится в пустой звук. Но это не значит консервацию всего в национальном самосознании – и того, что дает нам уверенность в будущем, и того, что ведет нас назад. Новая модернизация не должна, как прежде, высокомерно смотреть на исторический опыт и традиции. Наоборот, она должна сделать лучшие традиции предпосылкой, важным условием успеха модернизации [2].

Без опоры на национально-культурные корни модернизация повиснет в воздухе. Я же хочу, чтобы она твердо стояла на земле. А это значит, что история и национальные традиции должны быть обязательно учтены. Это платформа, соединяющая горизонты прошлого, настоящего и будущего народа» [2].

В связи с ростом патриотизма в стране, необходимо отметить, что казахский народный орнамент, являясь неотъемлемой частью отражения истории, традиций, культуры и искусства современного казахстанского общества, на сегодняшний день повсеместно применяется как в живописи, декоративно-прикладном искусстве, архитектуре.

Современное казахстанское общество активно пропагандирует применение орнамента в разных сферах, к примеру в одежде, аксессуарах (часы, портмоне) и это не только казахские национальная одежда, но и современные футболки, свитера с принтами в национальном стиле.

С развитием строительной культуры орнамент используют в современных архитектурных построениях, в первую очередь для художественного оформления мечетей, в городах Астана, Алматы, Павлодар, Усть-Каменогорск и многих других. Это Центральная мечеть Усть-каменогорска, Мечеть имени Машхур

Жусупа в Павлодаре, Центральная мечеть Алматы, Мечеть Нур Астана, Мечеть Хазрет Султана.

В столице Казахстана Астане в 2012 году состоялось открытие соборной мечети «Хазрет Султан», которая пополнила список уникальных объектов столицы. Здание построено в классическом исламском стиле с применением традиционных казахских орнаментов. Расположенная на правом берегу реки Есиль мечеть соседствует с Дворцом мира и согласия и монументом «Қазақ Елі». Она может вместить пять тысяч молящихся, а в праздничные дни – до 10 тысяч человек. Площадь всей мечети Хазрет Султан составляет свыше 11 гектаров, а площадь сооружений составляет 17 700 квадратных метров [3].

Перед главным входом в мечеть проложена гранитная дорожка, рисунок которой в виде плоского казахского орнамента (рис. 1).



Рисунок 1 Мечети «Хазрет Султан» г. Астана

На четырех входных дверях резьбой по дереву архитекторами используют орнаментальные композиции в виде круга, как символ совершенства.

Арка главного входа полностью обрамлена ритмически повторяющимся орнаментом, контрастного цветового решения. Как известно в Казахстане сохранились памятники культовой архитектуры, которой почти без исключения являются купольными, а форма купола подражает форме юрты – переносного жилища казахов. К примеру, конструкция известной на Мангышлаке подземной мечети Шакпак-Ата, сооруженной в X веке.

Внутренняя отделка потолка мечети Хазрет Султана аналогично имеет куполообразную форму, цвета объемного орнамента золотых, белых, нежно бирюзовых тонах. Симметрическое выполнение многих элементов орнаментальных композиции вместе со строгостью стиля, говорит об архитектурной гармонии.

Столица Казахстана Астана – это динамично развивающийся современный город. В нем нашлось место широким проспектам и величественным дворцам, живописным набережным и зеркальным небоскрегам. Главной из этих

достопримечательностей считается Байтерек – футуристический монумент, ставший символом Астаны и всего Казахстана. Эта белая башня высотой в сотню метров, название которой переводится как «тополь», увенчана большим золотистым шаром. Байтерек символизирует собой космогоническое Дерево жизни из древних кочевых преданий. Считается, что он находится в географическом центре Евразии. Вокруг монумента зеленые лужайки оригинально украшены казахским национальным орнаментом.

С возведением новых архитектурных сооружений, сохраняются и памятники истории народа. К примеру, Мавзолей Айша-Биби – выдающийся памятник архитектуры XI-XII вв. Он имеет кубическое основание, стены, соразмерные одной четвертой диагонали исходного квадрата, по четырем углам которых возвышаются изящные колонны, облицованные, как и стены, резной терракотой. Система небольших ниш, колонок, сводов, стрельчатых арок клинчатой кладки придают памятнику законченный вид, создавая впечатление гармонии, внутреннего совершенства и согласованности [1].

Мавзолей Айша-Биби особо ценен тем, что в узорах его резной терракоты воплотились в различных сочетаниях почти все мотивы казахского народного орнамента, отдельные из которых восходят ко временам саков. Архитектор Т.К. Басенов назвал мавзолей Айша-Биби «своего рода музеем, в котором сосредоточены основные орнаментальные сокровища архитектуры Казахстана», содержащий ключ к пониманию форм, интерпретаций» [4].

С 2004 года была в Казахстане реализована программа «Мәдени мұра», направленная на восстановление историко-культурных памятников и объектов на территории Казахстана. В 2013 году президентом принята программа «Халық тарих толқынында», позволившая системно собрать и изучить документы из ведущих мировых архивов, посвященные истории нашей страны [1].

Хранителем культурного наследия казахского народа является музейный комплекс Павлодарского государственного университета имени С.Торайгырова – это важнейшее структурное подразделение, которое раскрывает научно-образовательную, культурно-просветительную и общественную сторону деятельности казахов. Коллекция музея дает представление о широком применении орнамента в предметах домашнего обихода казахов, орудий труда, ювелирных изделий, а также при изготовлении музыкальных инструментов [1].

В коллекции этнографического музея ПГУ имени С.Торайгырова широко представлены такие изделия, как «Айбалта-секира», «Ер токым» – седло середины XX века, «Калкан – щит», «Садак колчан».

Изделие секира декоративно расписана ярким орнаментом на деревянной рукоятке, и на лезвии изготовленного из металла. Деревянное седло украшено металлическими пластинами, на которых резьбой по металлу просматривается незамысловатый орнаментальный ансамбль по всей поверхности. Богата палитра изделия Калкан-Щит изготовленное из дерева, на фоне темного по цвету деревянного материала инкрустирован орнамент из светлого дерева.

Работа мастера Нурбека Адильбекова «Макет юрты» является Центральным экспонатом этнографического музея университета. Несмотря на небольшие размеры экспоната, юрта и внутреннее убранство юрты отражают быт и жизнь в домашних условиях. В изготовлении национального жилища и убранства казахов автор широко использует орнамент, в качестве декоративного оформления. (рис. 2, 3)



Рисунок 2 Адильбеков Нурбек Макет юрты



Рисунок 3 Адильбеков Нурбек Внутреннее убранство

Деревянные двери, дастархан – национальный стол, корпе – изделия ручной работы, кілемдер – ковры, кухонная утварь. Автор использует как геометрический орнамент, так и растительный виды орнаментальных композиций. Интересно использование контрастных цветовых решений, как на изделиях изготовленных из дерева, так и на изделиях из тканей.

Убранство юрты второго плана насыщено орнаментальными иллюстрациями по всей картине, яркие узоры ковров, «көрпе» – изделий ручной работы, ленты с орнаментами – «басқұр» ковровыми дорожками прилегают на войлочном фоне, на купольных жердях закреплены и свисают с них узорные ленты с кисточками шашақ бау.

Таким образом, своеобразие памятников культурного наследия казахов вызывает интерес с позиции формы и назначения, так и декоративного оформления. Практически все элементы казахского орнамента читались совершенно определенным образом. Это мы можем проследить в работах исследователей ученых Маргулана, Ибраевой и других. Орнамент в своем первоначальном виде – это некое магическое заклинание, которым покрывалась поверхность стен ритуальных пещер, фигур, посуды. Позже эти магические знаки были перенесены на вышивку, ткачество, ювелирные изделия.

В сочетании самых различных мотивов и материалов при создании изделия, формирует единое смысловое целое, отражающее поэтику народных представлений о строении мира, смысле жизни и т.д. приспособившись к материалам, народные мастера создавали свои индивидуальные варианты, разрабатывали нередко и собственную систему орнаментации.

Орнамент наиболее характерная черта, особый знак многочисленных предметов народного творчества. В этой связи необходимо особо подчеркнуть

его роль, так как орнамент позволяет говорить об эстетике предмета, его художественности. Орнаментальность – это основной носитель красоты, соединенный с совершенством форм, а для наших предков – особый знак, заполняющий собой всю поверхность, он поднимал предмет над ограниченностью его бытового назначения, делая его носителем некоего общего принципа, выступая моделью гармонического мирового порядка.

Список использованной литературы:

1. Джанибеков У. Эхо... По следам легенды о золотой домбре. – Алма-ата: Өнер, 1990. – 304 с., ил.
2. www.primeminister.kz
3. <https://ru.wikipedia.org/wiki>
4. Басенов Т.К. Памятники архитектуры в районе Сам. А. – А., 1947, с. 39
5. Официальный сайт Павлодарского государственного университета имени С. Торайгырова www.psu.kz

ҚАЗАҚ ОЮ-ӨРНЕГІНІҢ НЕГІЗГІ КОМПОЗИЦИЯЛЫҚ ҚҰРЫЛЫМЫ ЭЛЕМЕНТТЕРІНІҢ ЗЕРТТЕМЕСІ

Смайлова У.У.

*Алматы Технологиялық Университетінің
«Дизайн» кафедрасының аға оқытушысы*

Нұржасарова М.А.

*техника ғылымдарының докторы,
профессор Алматы Технологиялық Университетінің
(Алматы қ., Қазақстан)*

Безендіру, сәндеу материалдарына таспалар, ызбалар, баулар, шілтерлер, гешюрлар, ою-өрнектер жатады. Ою-өрнек – рухани өмірдің айнасы

Сан қырлы ұлттық өнеріміздің бір саласы – ою-өрнектер дер едік. Үңіле білгенге бұл өнердің тылсым сырлары жетерлік.

Ою-өрнек – ұлтымыздың мәдени дамуының шежіресі, халықтың өткен тарихы – рухани, мәдени-материалдық өмірінің айнасы.

Ендігі міндет – ұлттық дүниетаным ерекшелігін танытатын осы өнер саласын заман талабына сай жетілдіріп көркем, рухани қазына ретінде пайдалана білу.

Ою-өрнектерді дайындау – көптеген ғасырлар бойы дамып келе жатқан ежелгі өнер. Қолданбалы өнерде ою-өрнектер өзінің ерекшелігін сақтай отырып, тек қана нақты өзіне тән тәртіпте орналастырылады.

Ежелгі үлгілердегі ою-өрнектерде спецификалық элементтер: құстың, гүлдің және жануарлардың суреті көрсетіледі. Ежелгі түркілердің сеніміне сәйкес құс аспанның символын, балық – судың, ағаш – жердің белгісін берген [1.153б].

Ежелгі ою-өрнектердің мазмұнына көпетеген ғасырлар бойы сақталып келген, қолданбалы өнер шеберлердің толық көлемдегі дәстүрлері енгізілген.

Кесте-1. Қазақ ою-өрнегінің негізгі композициялық құрылымы:

Түрлері	Мысалы
Жиектік өрнектер	Фриздер, жиектер
Гүлді	Гүл пішінді, розетка
Торлы	Заттың бетін тұтас жауып тұратын
Геометриялық	Әр түрлі денелерден құралатын
Зооморфтық	Жануарлар, яғни аң-құстар, балық, жәндіктер
Көкөніс	Өсімдіктердің гүлі, жапырағы, сабағы
Қиал-ғажайып	Аспан әлемінің белгісі

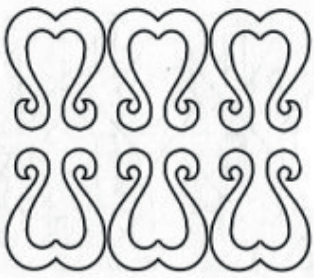
Заман ағымына қарай ою-өрнектер де дами түсті. Ою-өрнектер 3 топқа бөлінеді:

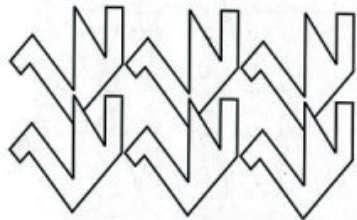
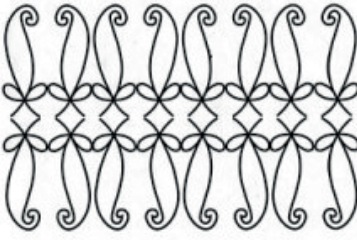
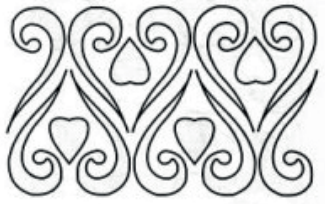
1. *Өсімдік типтес ою-өрнектер / гүлі, жапырағы, сабағы, дәні /*
2. *Зооморфтық ою-өрнектер / жануар, аң-құс, балық /*
3. *Космогониялық өрнектер / дөңгелек, ирек, шимай, торкөз /*

Ою-өрнек – ежелгі халық өнерінің бір түрі. Бұл өнердің пайда болу бастаулары ежелден бері келе жатыр. Ою-өрнектердің сюжеттік мазмұны және атауы халықтың әрбір жаңа дәуіріндегі өмірлік бағдарлардың ерекшеліктеріне сәйкес ауысып отырды және жетілдірілді. Бүгінгі күні ою-өрнектерді жасау өнері сапалы жаңа бай мазмұнға және жаңашылдыққа ие бола отырып, қазақ халқының рухани және материалдық қазынасына айналды [2. 93б].

Шығармашылық қызметтің өзге түрлері секілді, ою-өрнекті жасау өнері игерілген білімді жетілдіруге көмек көрсете отырып, интеллектуалдық деңгейді арттыруға ықпал етеді.

Кесте 2. Ою-өрнектердің түрлерінің жіктелуі:

№	Түрлері	Эскизі	Ерекшелігі	Қолданылуы
1	Қырық мүйіз		Бұл біріне-бірі жалғаса, тармақтала қосылған, кеп мүйізден құралған ою-өрнектің бір түрі.	Ол тұскиіз, тон, кежім, сырмақ, текемет, архитектура сәулет өнерінде молырақ кездеседі.

2	Өркеш		Бұл түйенің қос өркешін бейнелейді.	Сырмақ, текемет, тұскиіздерге салынатын ою-өрнек композициясында көбірек кездесетін элемент.
3	Шытырман		Көп жапырақты есімдік пен көп тармақты мүйіз және геометриялық фигуралар аралас келетін күрделі өрнек.	Мұндай өрнектер (жайлау, орман, жазық дала, кең сахара) мегзеп жасалады.
4	Түйе табан		Түйенің басқан ізін долбарлайтын күрделі ою-өрнек. оны кей жерлерде «табақ» өрнегі деп атайды.	Түйетабан деп аталатын көп гүлді, үлпек басты тікені бар есімдік

Қолөнер шеберлері осы элементтердің сан түрлі композициясын жасап, бұйымдарға ұтымды пайдаланып келеді.

Қазақ оюларының мазмұны мал өсіру, аңшылықты жер-су, көшіп-қону көріністерін, күнделікті өмірде кездесетін әртүрлі заттардың сыртқы бейнесін тұспалдайды, бірақ қолөнер саласындағы қай бұйымды алсақ та, сол заттың бетінде түрлі нұсқада бейнеленген «мүйіз» элементін байқаймыз. Әрбір оюшы ою-өрнек жасап, оған ат беріп, оны тұрмыста қолданған. Сондықтан қазақтың ұлттық ою-өрнектерінің ең басты мәнері, әртүрлі мәнер жасауда жиі қолданылатыны «мүйіз» тектес ою-өрнектер. Мүйіз тектес ою-өрнектер кейде өте ұсақ, кейде өте ірі болып келеді. Ұсағы зергерлік, кесте тігу, ағаш, сүйек, мүйіз ұқсату сияқты нәзік істерге қолданылса, ірісі кілем, алаша, терме алаша, текемет, сырмақ, ши орау, қоржын, киім-кешек, құрылысқа қолданылады.

Халық шеберлері мүйіз өрнегінен сан қилы мәнерлермен құбылта, бір элементке екінші, үшінші элементтерді қосып, молықтырады да, құлпырған әдемі де мазмұнды композиция жасайды. «Мүйіз» тектес ою-өрнектердің негізі қойдың, арқардың, ешкінің, сиырдың, бұланнның, бұғының, кодастың, еліктің мүйіздерін тұспалдаудан пайда болған. Шеберлер жаңа ою-өрнектерді тұрмыс тіршілігіне өз дәуіріндегі заман ағымына қарай лайықтап пайдаланып келеді [1.43 б].

Қорыта келгенде; Ата-бабамыздан сыр шертіп келе жатқан беқнелеу өнерінің шығармаларын, қолөнер туындыларын, олардың тарихтарын жас ұрпақтың бойына сіндіру, қазақ халқының өнерін насихаттау, әлемге таныстыру жауапты міндет.

Әдебиеттер тізімі:

1. Акишев К.А. Курган Иссык. Искусство саков Казахстана. – М.: Искусство, 1978., 153 бет.
2. Артамонов М.И. Соровища саков. – М.: Искусство, 1973. 93 бет.
3. Байпаков К.М. Великий Шелковый путь на территории Казахстана – Алматы: Адамар, 2007. 43 бет.

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ FASHION – ИНДУСТРИИ КАЗАХСТАНА В СИСТЕМЕ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ

Тайшикова Дарига Исентаевна

*Магистрант 2 курса специальности «Сценография»
специализации «Дизайн одежды» КазНУИ.*

*Научный руководитель – кандидат философских наук,
доцент КазНУИ – Мухтарова Г.С. (г. Астана, Казахстан)*

«Без творчества не было бы никакого прогресса, и мы бы вечно повторяли одни и те же шаблоны» – Эдвард де Боно, ведущий признанный эксперт в области креативности и латерального мышления [1].

Можно считать, что креативный подход развития экономики становится новым топливом генерирования идей и путей устойчивого развития, создавая также нематериальные ценности человечества.

Значимость раскрытия потенциала креативных индустрий для экономики страны отмечают множество экспертов и организаций, исследующих вопросы экономического роста и устойчивого развития общества. Создание благоприятного климата, направленного на развитие сектора креативных индустрий, только улучшили экономику ряда стран и социальное благосостояние своих граждан.

«Термин «креативные индустрии» был введен впервые 20 лет назад в Великобритании в официальном документе от 9 апреля 1998 года Департаментом культуры, медиа и спорта Великобритании, в котором были отражены результаты анализа по экономическому вкладу творческой индустрии в британскую экономику. Картирование осуществляется сектором, состоящим из рекламы, антиквариата, архитектуры, ремесел, дизайна, моды, кино, досуга, музыки, исполнительских искусств, издательства, программного обеспечения и телевидения и радио» [2]. Это целый ряд видов деятельности, имеющие как свои далекие корни происхождения, так и появившиеся только с момента появления цифровых технологий.

Ежегодно Великобритания проводит множество программ, направленных на развитие сектора креативных индустрий, начиная от уровня муниципалитета до масштабного уровня ЮНЕСКО. При поддержке British Council за последние 15 лет ряд глобальных форумов и программ по развитию креативных индустрий и созданию креативного города было проведено также и в Казахстане, в двух

наиболее развитых центрах страны – это г. Алматы и г. Астана, где своим опытом и рекомендациями поделились британские специалисты.

Германия проводит исследования деятельности культурных и креативных индустрий на территории страны при поддержке Министерства экономики и технологий, также ежегодно данный отчет о проделанной работе и результатах публикуется (Culture and Creative Industries in Germany. Monitoring of Selected Economic Key Data on Culture and Creative Industries. Research Reports) по инициативе Федерального Правительства Германии. Происходит постоянная динамика вверх роста в валовом внутреннем продукте Германии, что свидетельствует об успешном взаимодействии всех звеньев творческой цепочки.

США уже на протяжении 100 лет поддерживает свою отечественную киноиндустрию, защищая интеллектуальную собственность, это является отличным примером как киносидустрия, не относящаяся к сектору промышленности? как аэрокосмонавтики или автомобилестроения может внести ценный вклад в экономику страны, и плюс ко всему сформировать имидж страны.

Масса примеров стран ЕС ежегодно демонстрируют феномены в развитии креативной индустрии, т.к. для культурных и творческих индустрии экономики стоят где-то одном уровне, а то и превышают оборот автомобилестроения, химической промышленности и т.д.

Исследования вопросов развития креативных индустрий довольно актуальны на сегодняшний день и для Казахстана, так как в данной сфере по немногу начинают развиваться креативные сектора и есть большой потенциал. Поэтому необходимо определить основные проблемные вопросы, которые следует решить в настоящее время, выделить основные приоритеты, требующие немедленных действий и путей трансформации.

Если рассмотреть на карте Казахстана, где генерируют свои идеи какие-либо креативные кластеры, то из 14 городов можно назвать только два г. Алматы и г. Астана, что касательно других регионов, то там активности практически не наблюдается.

Можно с уверенностью сказать, что в г. Алматы люди сами создают креативную среду, создают и объединяются в творческие, культурные кластеры, не имея при этом абсолютно никакой поддержки государства. Так происходит по причине того, что исторически сложилось что, Алматы был, и по прежнему является основным культурным центром страны. Большая часть исторических памятников сохранена именно здесь, также многие высшие и средние учебные заведения искусства, музеи и разнообразные галереи сконцентрированы именно в данном регионе. Также несомненно повлиял на развитие инфраструктуры более мягкий климат города, благодаря чему проводятся выставки и фестивали, часто на открытых площадках в разное время года. Туристический сектор более развит в отличии от других областных центров, ландшафт и природа региона более разнообразна. Поэтому Алматы становится более привлекательной для туристов,

Но за последние 10 лет столица страны – Астана выросла в разных

направлениях творческой деятельности, это появление новых театров, как Астана опера, Астана балет, музеев, галерей, арт-площадок и пространств для реализации творчества представителей креативного кластера.

Астана считается административным и политическим центром Казахстана, с каждым годом все больше глобальных событий, где решаются вопросы мирового значения проводятся в столице. Тем самым привлекая еще больше туристов. Также заметно изменила облик и микроклимат города масштабная выставка Astana Expo 2017 - Future Energy, лозунг которой призывает искать новые источники развития человечества, креативного развития, сохраняя при этом природные ресурсы планеты, ведь развитие креативных индустрий может также благоприятно повлиять на устойчивое развитие планеты, что показывают развитые страны на своем примере.

На данный момент товарный рынок в Казахстане, а также рынок интеллектуальных и культурных услуг состоит почти на 90% из зарубежной продукции. Оставшиеся 10% – это местные локальные предприятия, продвигающие и распространяющие отечественную творческую продукцию. Такая ситуация сложилась по причине не самых благоприятных условий развития креативных индустрий на территории Казахстана. К сожалению, продукция отечественных производителей большим спросом не пользуется, в отличие от импортной, в связи с тем, что качество-количество-цена не всегда соответствует требованиям и запросам потребителей.

Совершенно малое количество отечественных дизайнеров, кто импортирует свою продукцию на международные рынки, большая проблема состоит в том, что элементарно нет базовых знаний в ведении бизнеса моды. Основная часть дизайнеров работает по стандартам советского периода и пока что не все готовы перейти на новые стандарты и методы индустрии и бизнеса. Пока другие страны переводят свои индустрии на промышленную революцию 4.0, Казахстан только перешел на рыночную экономику, поэтому моментальное реагирование на глобальные изменения процесс сложный. Так как требует быстрого реагирования и трансформации.

Для развития сектора в области индустрии моды необходимо, чтобы государство проявляло более активное внимание на развитие креативных индустрий, для чего следует подготовить базу и все соответствующие условия для эффективного взаимодействия всех структур и звеньев, для достижения действительно успешного результата.

Касательно сырья, на сегодня казахстанский рынок состоит полностью на 100 % из импортных тканей и фурнитуры. Казахстанский производитель остро нуждается в отечественном сырье, а именно в готовых тканях и других материалах. В Казахстане для этого имеются все природные ресурсы (шерсть, кожа, хлопок). Ткани, которые производятся маленькими фабриками подходят только для пошива спецодежды или постельного белья.

Но тем не менее в Казахстане проводятся 2 крупные Недели моды, каждые полгода организуемые частными организациями, одна из которых это - Kazakhstan

Fashion Week. (рис.1) Созданная группой людей, объединившихся в кластер, они проводят более 20 лет масштабные мероприятия на территории Казахстана и за его пределами.



Рисунок 1 Логотип Kazakhstan Fashion Week

Еще одна неделя, появившаяся сравнительно позже, в 2014 году, но имеющая глобальную взаимосвязь с миром моды, это – Mercedes-Benz Fashion Week. Необходимо отметить также, что Казахстан стал первой и единственной страной Центрально-Азиатского региона, присоединившейся к мировой системе MBFW.(рис.2)



Рисунок 2 Mercedes-Benz Fashion Week

Ежегодно в показах данных Недель моды участвуют, как отечественные дизайнеры разного уровня, так и приглашенные зарубежные дизайнеры.

Сегодня, чтобы быть конкурентноспособным в креативной индустрии недостаточно быть просто художником или дизайнером, необходимо знать и применять на практике бизнес навыки.

Создание благоприятного, а точнее креативного климата является одним из важных факторов развития современной творческой индустрии Казахстана.

При изучении глубины данной идеи, сразу становится понятным, что в действительности создание условий для развития креативных индустрий даст и обществу намного больше, чем вложения в эту сферу.

В частности даст эффект создания новых рабочих мест, конкурентоспособность товара, развитие креативной экономики страны и разнообразие культурных кластеров, создание отечественных брендов и одно из самых важных – это популяризация уникальной культуры и наследия.

Обозначим основные проблемы, с которыми сталкиваются представители креативной индустрии в Казахстане:

1. Недостаточность базовых знаний менеджмента и бизнеса;
2. Нехватка специалистов и профессиональных кадров;
3. Отсутствие собственного переработанного сырья для производства

продукции, например пошива одежды;

4. Отсутствие научных лабораторий или центров исследований трендов прогнозов в области моды (тренд агенств). В связи с чем многие отечественные специалисты уезжают в заграничные компании и холдинги для консультации в той или иной направленности, и возникает необходимость в привлечении приглашенных иностранных специалистов;

5. Туристический сектор слабо развит

6. Из-за небольшого количества населения покупательская способность недостаточно высокая, поэтому также необходимо развивать туризм и экспортное направление;

7. Усложненность получения грантов и субсидий из - за неслаженности системы;

8. Недостаточная правовая защита в области авторской интеллектуальной собственности; Из –за случая, когда отечественный дизайнер одежды Л.Жеребцов выпустил майки с личным лого «Өзіңше» их стали выпускать и другие, чтобы запатентовать разработку по законодательству РК ему бы пришлось патентовать каждую единицу одной и той же модели по размерному и цветовому значению, поэтому это бесполезные затраты ресурсов.

9. Разобщенность культурных, креативных кластеров с государством, при большем взаимодействии и сотрудничестве, результаты бы были более продуктивными и эффективными.

Для того, чтобы наладить систему работы креативных индустрий в РК необходимо внедрить новейшие технологии и инновации, перестроить мышление и сознание общества, трансформировать и использовать имеющиеся ресурсы в динамической проекции:

- Модернизация системы художественного образования, как в школах, так и в университетах, так как на сегодняшний день данная модель образования не достаточна актуальна и в большей степени не конкурентноспособна;

- Создание платформ и площадок для реализации творческого потенциала;

- Формирование креативных кластеров, арт-образовательных и этно-культурных кластеров, программ пропаганды культурного наследия;

- Привлечение инвестиционного капитала, как локальных местных спонсоров, так и иностранных;

- Поддержка государственных структур, их взаимодействие с предприятиями малого и среднего бизнеса, а также с государственными учреждениями;

- Переход к индустрии 4.0 – это означает, что вся грубая работа достанется умным автоматизированным технологиям, а более творческая интеллектуальная работа будет выполняться человеком;

- Развитие туристического сектора, привлекательность;

- Ориентир на экспорт продукта «Made in kz»;

Казахстан имеет богатую историю, национальную культуру, которая

могла бы быть тем самым ключом вдохновения, направляющим представителей культурных и креативных индустрий создавать и воплощать в жизнь нечто уникальное и особенное, в чем можно было бы проследить ДНК страны и сказать «да, это бренд страны».

У Казахстана есть огромный потенциал и природных и человеческих ресурсов, который пока не раскрыт в полной мере. Возможно благодаря активному взаимодействию всех структур и ступеней в скором времени и доля креативных индустрий также будут превалировать в экономике страны.

Список использованной литературы:

1. Креативная индустрия сегодня. <https://www.google.kz/search?q>
2. Архив. Официальный документ Министерства культуры, медиа и спорта Великобритании. «Creative industries mapping 1998». http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/+http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/4740.aspx

ВЫШИВКА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КАЗАХСТАНСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ МОДНОЙ ОДЕЖДЫ

Даутова Дана Сериковна

магистрант 2 курса специальности «Дизайн одежды» КазНУИ

Научный руководитель: доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство» Казахского Национального университета искусств – Юсупова А.К.

Рынок швейных изделий представлен колоссальным ассортиментом продукции, но особым интересом пользуются изделия с применением вышивки. Вышивка, как наиболее популярный способ декорирования одежды, привлекает потребителя своей фактурой и эффектностью. Вышивание является составной частью декоративно-прикладного искусства многих культур, но его изучение как отдельной ветви казахского прикладного искусства имеет относительно небольшое количество описаний в локальной научно-исследовательской литературе.

Тема применения вышивания в современном дизайне одежды Казахстана в исследованиях затрагивается еще реже.

Все больше и больше отечественные дизайнеры одежды прибегают к использованию ручного вышивания в своих коллекциях. Но, к сожалению, описания и исследования мало публиковались в научной литературе.

На сегодняшний день вышивка применяется во всех сегментах модной индустрии – начиная от люксового haute-couture, завершая масс-маркет брендами. Изделия последней категории брендов весьма востребованы и отвечают всем

требованиям современного модного рынка: вышитая одежда от производителей среднего ценового рынка вполне доступна, соответствует трендам сезонов, позволяет внедрять массовое тиражирование продукции, имеет привлекательный и эстетичный вид. Однако, активного выпуска тиражируемой вышитой продукции среди отечественных дизайнеров не наблюдается, но существуют отдельные бренды, в изделиях которых можно наблюдать элементы колоритной и самобытной вышивки. Несколько подобных брендов рассматриваются в данной статье.

Несмотря на относительно недавнее зарождение самостоятельной казахстанской моды, на отечественном рынке представлено множество брендов разного сегмента. Одним из первых в казахстанской сфере моды появился Дом моды “Сымбат”, образованный на базе одноименной Академии моды в г. Алматы. Сейчас арт-директором Дома моды является казахстанский дизайнер и художник-живописец Балнур Асанова. Невероятное чувство цвета и композиции помогают Асановой создавать изделия удивительной красоты.

26 марта 2016 года в рамках Moscow Fashion Week в Москве состоялся показ осенне-зимней коллекции дизайнера сезона 2016-2017 (рисунок 1).

Для создания коллекции использовались современные технологии и новейшие материалы, крой моделей соответствует всем тенденциям модного сезона, но главным ее акцентом стала ручная вышивка. Несмотря на современность коллекции, в изделиях просматривается легкая этническая тематика. Причудливые узоры украшают все трикотажные изделия, большинство из которых связаны вручную. По цветовой гамме вышивку можно отнести к родственному красно-синему диапазону. Самое яркое и, в то же время, созвучное сочетание оттенков красного и синего цветов придают каждому элементу вышивки самостоятельность. По виду орнамента в вышивках моделей можно рассмотреть три категории стилей: растительный, животный и космогонический.



Рисунок 1 (BALNUR ASSANOVA)

В пальтовых изделиях на запахе легко узнается казахский чапан: подвязанный тканевым поясом и с узорами, расположенными на лацканах и полах изделия. Техника вышивки гладью придает изделиям особый блеск, яркие вышитые акценты на тканях приглушенных тонов и, наоборот, пастельные - на ярких создают целостную картинку. В шелковой вышивке можно узнать круги, частично схожие с вышитыми концентрическими кругами на чапане, описанным Алькеем Хакановичем Маргуланом в книге “Прикладное искусство”:

“В ЦГМК хранится дубленая шуба из шкуры верблюжонка ... на бортах сверху донизу вышиты шелком три полосы орнаментальных узоров. На крайней – мотивы узора верблюжий след, средняя заполнена растительным орнаментом, внутренняя – рядами крупных запятых. ... По боковым швам на подоле сделаны прорезы, украшенные стилизованными изображениями головы барана. На спине вышит медальон из нескольких концентрических кругов. В центре него вышита звездообразная фигура – древний символ небесного светила, которому поклонялись” [1, с.109].

Этническая тематика интересует многих дизайнеров, каждый из них пытается раскрыть и адаптировать эту огромную область народного декоративного искусства. Молодой дизайнер Ая Бапанова – основатель бренда АYA BAPANI – активно использует элементы казахского прикладного искусства для создания своих моделей. По наиболее узнаваемым моделям дизайнера (рисунок 2) можно увидеть перенос декоративной вышивки и элементов кроя национального костюма в современные изделия pret-a-porte.



Рисунок 2 (АYA BAPANI)

Вышивка выполняется на разных видах ткани, основная техника вышивания – тамбурная. Тамбурный шов позволяет заполнять больше пространства на полотне, придает изделию объемную фактуру.

Коллекции дизайнера являются доказательством самобытности и универсальности казахского костюма, подтверждают актуальность использования техники вышивания тамбурным швом и этнических орнаментов в современной моде.



Рисунок 3 (SALTA)

Максимально просто и лаконично использует этническую вышивку в коллекции 2017 года дизайнер бренда SALTA (рисунок 3) Салтанат Баймухамедова. Минималистичные модели дизайнера дополняются одним мотивом – графичной вышивкой повторяющимся казахским узором. Вышивка крупного симметричного орнамента контрастного цвета становится ярким акцентом изделия. В повторяющемся сегменте круга (“шенбер”) вышивки можно выделить основной орнамент – “агаш” (дерево) и “шимай” (вихор). Анализируя орнамент можно классифицировать вышивку

как космогонический орнамент, поддерживающий основную философию бренда о человеке-космополите.

Наряду с успешно развивающимися брендами одежды в этническом стиле, на рынке Казахстана успешно позиционируются люксовые бренды сегмента pret-a-porter, одним из примеров является Дом моды “ALIMA”. Работая в направлении demi-couture дизайнер бренда Алима Мурзабекова грамотно применяет вышивку в своих изделиях. В доме моды работают с 3D вышивкой, используют объемные цветы из ткани, стеклярус, бисер, пайетки и т.д. (рисунок 4). Качество вышивания в кутюрных моделях Дома моды можно сравнить с европейским, каждая вышивка отвечает высоким стандартам мировой моды. На примере ALIMA можно рассмотреть устойчивую коммерческую модель бренда, где вышивка – дополнительный инструмент продажи изделий. В условиях постоянно развивающегося отечественного рынка декоративная вышивка в секторе couture востребована и высоко оценивается.

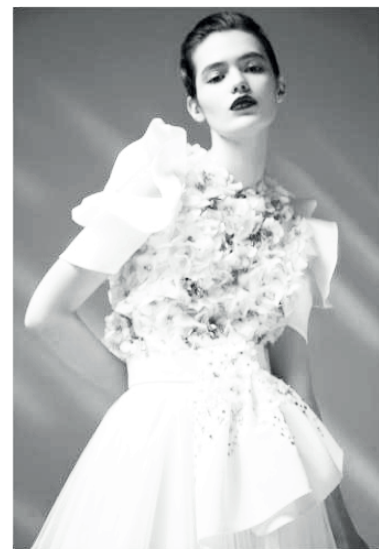


Рисунок 4 (ALIMA FASHION HOUSE)



Рисунок 5
(AIGUL KASSYMOVA)

Еще одним успешным примером продаваемой моды в Казахстане стал бренд aigul kassymova. Не перегруженные адаптированные модели часто дополняются вышивкой разных мотивов - от этнических до фантазийно-сказочных. Ненавязчивая вышивка в коллекциях дизайнера Айгуль Касымовой часто выполняется на вышивальной машине, однако это не отражается на художественной целостности моделей. Капсульная коллекция “Аленький цветочек” (рисунок 5) состоит всего из трех составляющих: голубой и серый цвета ткани и вышитый цветок. Благодаря несложным силуэтам и простым цветовым решениям, можно детально рассмотреть вышивку на изделиях: красно-белые лепестки цветка на тонкой ножке напоминают о приближающейся весне. В этой коллекции вышивка принимает аллегорическую окраску и берет на себя

функции композиционной составляющей костюма.

Модный дизайнер, обращаясь к народным традициям, использует возможности различных видов искусства. Поэтому, когда речь заходит о создании современной одежды с использованием национального наследия, подразумевается прежде всего развитие его наиболее характерных черт: рационального кроя, единства формы и декора. Однако народный исторический костюм стабилен, а современная мода постоянно обновляется, поэтому на каждом новом этапе развития моды модельеры развивают преимущественно ту особенность национального костюма, которая наиболее отвечает современному направлению моды. Поэтому, вышивка, как основная составляющая казахского костюма так актуальна в творчестве современных отечественных дизайнеров.

Список использованной литературы:

1. А.Х. Маргулан, «Казахское народное прикладное искусство» (Том 1). – Алма-Ата, «Өнер», 1986, 256 стр. – 109 с.

СЕКЦИЯ 3
СОВРЕМЕННОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

СУРЕТШІ МҰХИТ КАЛИМОВ МҰРАСЫ

Кастеева Дария Мұқитқызы

*Қазақ ұлттық өнер университеті колледжінің оқытушысы
(Астана қ., Қазақстан)*

Мұхит Калимов сонау 1931-1934 жылдардағы қиын-қыстау кезендерде дүниеге келді. Туған жері Атырау облысы, Индер ауданы. Елдегі ашаршылық Мұхиттың да туған-туыстарын тарыдай шашып, түгел бытыратты. Олар Теке (Орал), Астарханьасты. Мұхиттың әкесі мен әкесінің інісі Астрахань жақта (Қалмақ қыры) дүние салды. Аштықтан, жұқпалы аурудан қайтыс болған дейді. Шамамен 1938 жылы балалар үйіне 6-7 жас шамасында Өрлік балалар үйіне өткізеді. Есін білгелі сурет салумен айналысқан екен. Кішкене кезінде әкесі жасаған бастамалар есінде сақталыпты, балалар үйінде де ересек балалармен қосылып сурет салып жүрген. Кішкене кезінен еңбек етіп 1945 жылы еңбек жолын Доссорда бастайды. Сол Доссорда жүрген кезінде Мәскеулік әйел көріп, Мұхиттың суреттеріне көңіл бөліп, суретпен айналысуына жағдай жасайды, бояу сыйлап, кейін оның суреттерін Алматыдағы көркем-сурет училищесіне жібереді. Сөйтіп, 1948 жылы Мұхит Алматы көркем-сурет училищесіне қабылданады. Жақсы бітіргеннен соң 1958 жылы Ленинградтағы И.Е. Репин атындағы кескіндеме, мүсін және сәулет академиясына түседі. 1964 жылы бітіреді. 1968-1970 жылдары осы И.Е. Репин атындағы академияда аспирантурада оқиды.

Мұхит 1964 жылдан педагогтық жұмыста: алғашында Абай атындағы ҚазПИ-де, Алматы көркем-сурет училищесінде, одан кейін Алматы сәулет-құрылыс институтында дәріс береді. Кейін өмірінің соңына дейін Мұхит Калимов Т.Жүргенов атындағы Алматы театр – көркем институтында кескіндеме кафедрасының меңгерушісі, профессор қызметін атқарады. Қазақстанға еңбегі сіңген Өнер қайраткері, Махамбет атындағы сыйлықтың лауреаты атағын алады. Суретшілер Одағының мүшесінің творчествосына келсек өзіндік ерекшелігі оның тақырыптарын анықтады: қоғам қайраткерлері мен тарихи тұлғалар портреттері, 1920 жылдардағы Совет Өкіметінің қалыптасу тарихы оның басты тақырыптарының бірі. Осы тақырыптарды заңды толықтырып, жалғастырып тұратын суретші шығармаларының тағы бір шығармасы Исатай – Махамбет образы. Осы жұмысын 1966-1979 жылдар жасады. Батыс өңіріндегі қазақтың даласында Исатай – Махамбет сарбаздары жорыққа аттанар алдындағы бейнені келтірген. Алдында бастаушы батырлар Исатай мен Махамбет. Ақбоз аттың үстінде Махамбет жігерлі де қайратты ел үшін өздерін қандай қиын кездер кездесе де, тауекелге бел бұлғандай. Сол сәтте Махамбет қапыда Исатайдан айрылып білді ме екен. Исатайдан айрылып жалғыздықпен дос боларын, ойлы, мұңлы әрі ақын. Махамбет не бір жыр жолдарын есіне алып тұрғандай. Алысқа ой шырғауымен көз тігіп тұр. Арттарындағы ерген сарбаздары да ер жүректі

ерлер, елім деп еңреп шыққан қазақтың батыл ерлері.

Мұхит Қалимов Махамбетті өнерінің биік шыңына қойды. Бар ықыласын жинап, шын беріліп махамбет жырларын жатқа айтып тұрып жұмысын жасады. Ереулі атқа ер салмай, Еңку, еңку жер салмай ерлердің ісі бітер ме?! – деп. Осы суреттің әрбір бөлшектерінің кескінделу нақышы ұлттық *нәшінменен*, халық арасында ерте замандардан бері аңыз-арасында ерте замандардан бері аңыз әңгіме боп келе жатқан ержүрек батырлар ойын дәл жеткізген. Осы Исатай Махамбет шығармасына көп уақытын бөліп, көптеген материалдарын іздеп ұзақ жылдар еңбектенді. Халық аузындағы кең тараған әңгіме-аңыздарды да іздеп жүріп өз ойымен ұштастырды. Ой толғады. Сондықтан да осы шығармасын өзінің «тұңғыш сәбиіндей» қадірледі. Ол кезде суретшінің шеберханасы да жоқ болатын. Кенес дәуірі, бір бөлмелі үйінде картинасы ұзындығы сыймаса да қиғаштап қойып жазып жүрген. Қазір бұл шығармасы Алматыда Қазақстанның орталық мұражайында сақтаулы. Ұзындығы төрт метр, биіктігі екі метрдей. Кейін Махамбет тақырыбын толықтырған шығармалары: «Исатайдан айырылып жалғыздықпен болдым дос» деген. «Жұмыр қылыш» Махамбеттің күйіне арналған портреті. Махамбет ақын, әрі күй шығарған композитор да еді. «Исатайдан айырылып жалғыздықпен болдым дос» шығармасында (2002 жылы) жазылған Махамбеттің жалғыз бейнесі, жаны құлазып ен далада ерін жастанып Исатайдан айрылған мұң мен зарға толған бейнесі. Жаны тым күйзеліс үстінде мынау кең дала оған таршылық еткендей, алды тұман, арты шыңрау. Арғы планда ақбоз аты ерсіз, оқыранып, кісінеп, ел қайда, ер қайда Исатайдай деп тұрғандай. Сол кезеңді мынау сурықсыз, сұр бояулар анықтап көрсетіпті. Осы жұмысын Махамбетпен бірге күңіреніп, ішін бір кек пен ыза буып толғанып жазғандай. Өзінің өмірі күңгірттеніп, жарықтың аз қалғанын сезгендей болды ма, 2002 жыл Махамбеттің 200 жылдығына бір жыл қалып еді, жете алмай дүниеден озды. Мұхит Қалимовтың елінде Атырау мұражайында «Махамбет – Исатай», «Исатайдан айырылып жалғыздықпен болдым дос», Махамбет күйлеріне арналған «Кішкентай», «Жұмыр қылыш» картиналары қалды. Мұхит Қалимов творчестволық жұмыстарын үш бағытқа бөлуге болады. Оның өмір жолынан байқайтынымыз алғашында суретші көркем-сурет училищесінде, кейіннен орталықтағы көркем-сурет жоғарғы оқу орнынан озық дәстүрдегі реалистік мектепте тәрбиеленеді. Ол суретші творчествосындағы көркемдік шешімдерге өз ықпалын тигізді: дәл, нақты, тыңғылықты орындалған сурет, пластика, айқын анықталған нұрсая, бояу табиғилығы – оның творчествосындағы басты бейнелеу құралы болды. Осы жағдайда суретшінің өз қолтаңбасын сақтап қалуға және өзінің келбетін табуға көмектескен нәрсе – суретшінің жеке басының дарындылығы және оның тұла бойындағы романтикалық болмысы. Мұхит Қалимов жұмыстарындағы сипат композициядағы өрелі монументтілікке байланысты анықталады. Бұл оның тарихи картиналарына да, тарихи тұлғаларды шешудегі портреттік жұмыстарына да тән. Суретші кейбір көрнекті жұмыстарындағы образ сипатын көзге байқала бермейтін табиғи реңдер арқылы шешеді. «Теміржолшы» – 1965 жыл, «Автопортрет», 1979 жыл, «Әкемнің жастық шағы» 1968 жыл атты жұмысында қарау нүктесін төменнен алу арқылы суретші портретке монументті сипат береді,

ал диагоналды композиция образдағы ішкі серпіліс пен жойқын күшті дамыта түседі. Тағы бір айта кететін жай, тарихи тақырыптарға арналған көптеген көрнекті жұмыстарында «Исатай – Махамбет» 1966-1979 жж, «Совет үкіметі үшін» 1980 ж, қабырғаға тікелей жазылатындай өрелі сипат бар. Тағы бір тарихи тақырыптағы жазылған портреті Сырым Датұлының 250 жылдық мерейтойын өткізу қарсынында оның портреттік бейнесін жасау жөнінде республикалық бәйге жарияланғаны белгілі. Әділқазылар алқасы Сырым батырдың бейнесін салған бәйгеге ұсынылған 10 портретті саралап, бас жүлдені Алматы көркем-сурет театр институтының кафедра меңгерушісі, профессор, белгілі суретші Мұхит Калимовқа беруге шешім шығарды. Сөйтіп ешқандай бейнесі қалмаған Сырым батырды да іздене жүріп бейнесін эталон етіп қалдырды. Сырым Датов Батыс өңірінде ұлт-азаттық көтерілісті ұйымдастырған еді. Заманында аяқтыға жол, ауыздыға дес бермеген Сырым шешеннің бейнесін жасау оңайға түспеді. Сурет белгісі қалмаған тек ел аузынан жинаған, оқулықтан оқығандарымен еңбектеніп Сырым бейнесін жазып жүріп «Сырым бабамыздай ер болмаса біз осындай кең байтақ, даламызда емін-еркін жүрер ме едік? – деген. Кейін 2001 жылы «Сырым сарбаздарымен» атты үлкен шығармасын жазды. Қазір ол жұмыс Президент орталығында сақтаулы. Бойы екі аршын, етігіне үш жасар бала сиып кетеді екен, алып тұлғалы батыр, шешен де болған екен Сырым. Суретшінің соңғы жылдары жазылған шығармалары тақырып жағынан бұрынғы жұмыстарының заңды жалғасы болғанмен, көркемдік шешімі жағынан бөлек дүние. Суретші өмірді, болмыс заңдылықтарын, халықтың өнер көздерін, дүниетанымдық мүмкіндіктерді түсінуге, ұғуға, меңгеруге ұмтылады. Осы мүмкіндіктер мен суретшінің өзінің мол тәжірибесі, тарихи тақырыптарды шешуде пластика, форма, бояу түсі мәселелеріне жаңаша қарауға жағдай жасайды. Бір жерде суретші үшін костюм, ашық бояу түстері бай, қанық – «Абылай» – 1991 ж, екінші жағдайда пластика мен формадағы жалпылық, бояу түсінде монохромдық байқалады ол «Исатай – Махамбет» картинасында. Дегенме, осы нақтыларға көңіл аудармау, бояу түсіндегі көкшіл-сұр түстердің жетекші қызмет атқаруы образды қуаттандыра түседі, ішкі үндестігі арттырады. Бұл – суретші шеберлігі мен үлкен тәжірибесінің жемісі. Мұхит Калимов суретші ретінде де, педагогтық қызметін де, дүниетанымдық мәселеге, халықтың өнер мен философияға, оның шығу кездеріне ерекше мән берді. Қазіргі кезде суретші жұмыстары еліміздің көптеген мұражайларында, шетел мұражайларында сақтаулы тұр. «Қазақстандағы алғашқы коммуна» – 1977 ж. картинасында азамат соғысы жалдарындағы қарапайым қазақ ауылындағы өмірдің жаңа лебін алып келушілер бейнеленген. Қызыл тудың астында ержүрек жас жігіттер, болашағына ант бергендей коммуна тізіміне жазылуда. Суретші бояуларында адам көңілі жазылуда. Суретші бояуларында адам көңіліне жігер, қуат, сенім беретіндей рух бар.

М.Калимовтың шығармашылық шабыты сонау 50-жылдардан басталды. «Ургуттан келген өзбек портреті» – 1960 ж. Туындысында қарапайым өзбек, алдында кеседе шайы мынау әсем кең дүниеге, тыныш бейбіт өмірге разы болып, барлық, шығыс базарының ерекшелігіне қарап әсер аласыз. «Ғ.Мұратбаевтың портреті» – 1962 ж. Осы портретін жасау жолында көп ізденген, Қызыл Ордаға

барып, көптеген материалдар жинап, Ғани Мұратбаевты білген адамдармен кездескен. Портреттен өмірін болашақ жастар үшін, болашақ үшін сырын еткен өзі жас, адал, шыншыл, қайсар да қайратты Ғани образын анық көресіз. Жұмыстарының көбі сол кездегі Кеңес Одағының құрылуына, сол тарихқа байланысты жасалады. Сол кездегі халық жауынгерлерінің батылдығын, отанына деген берілгендігін, жаңа өмірге болашағына сенгенін айқын көрсеткен. Көбіне салған қоңырлаубояуларын аңғарасыз. «Коммунист» – 1970 ж, «Қазақстандағы тұңғыш Коммуна» – 1971 ж, «Алғашқы қазақ әскері» атты – 1978 ж, «Өкімет советтерге берілсін» – 1980 ж. осындай тағы басқа Азамат соғысы кезіндегі басты оқиғаларды бейнеледі. Осы тақырыптарына көп ізденді. Шығармалары өзіндік стильмен, бояу шеберлігімен, жоғары талғаммен, эстетикалық дәстүрлермен, өмірді терең түсінумен ерекшеленеді. Бейнелеу өнерінде өзіндік бөлек ерекше қолтанбасымен танымды. Жанына жақын туындыларына қатты көңіл бөліп бар уақытын жұмсады. «Сәкен Сейфуллин» портреті, «Сәкен және ақын жазушылар». Әдебиетіміздің үлкен төрінен орын алған, сонау «Альбатрос» поэмасының талай жалынды өткір тілді өлеңдерінің авторы, ақын Сәкенді бар шеберлігін салып, жан дүниесін зерттеп құлай сүйіп жазды. Соңғы жазғаны Сәкен бейнесі: жазу столының қасында Сәкен тұр. Көркем де сұлу Сәкеннің түсі қашып, өңі сұрғұлт тартқан. Оқып суық хабарды естіп, сенерін не сенбесін білмейді. Терезе ашылып кеткен суық хабардай суық жел келіп стол үстіндегі ақ қағазға суық жел келіп стол үстіндегі ақ қағазға енді түскен өлеңдерін шашып жатыр. Осы жері сол кезеннің қаншама асыл, адал азаматтарын жазықсыз, күнәсіз, ақ-қарасын айырмастан жаңағы суық жел, тажал айдаһар болып жұтып, шашып кеткендей. Сұлу Сәкеннің жайдары көркем келбеті, бір сәтте құп-құ болып боялар да сол сәтті анық берген суретші картинасында ақшыл сұрлы, қара қошқыл реңдер Сәкен бейнесіндегі құбылысты өте дәлдікпен, шеберлікпен бере алған. Стол үстінде бір қызғылт бояу тұрған, бірақ қайта алаулап жанып елге оралардай. Осындай шығармаларынан кейін еңбегіне 1997 жылы «Махамбет атындағы сыйлықтың лауреаты» атағы берілді.

Ия, мен әкем Мұхит Калимов туралы естеліктер жазуыма тура келді. Кішкене кезімнен әкем шығармаларын көре өстім. Әкем туралы суретші М.Калимов туралы еске алуым кейінгі ұрпақ үшін де бір үлгі болар деген ойда едім. Талантты, қарапайым, еңбекқор, адал, таза жан болғанына сенімдімін. Өзі болмаса да еңбегі өнері жалғаса береді.

Қолданған әдебиет тізімі:

1. За строительные кадры газета / ААСИ Суретші, ұстаз, азамат // 1 января Алма-Ата, 1982 г.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ НА ЖИВОПИСНЫХ ПОЛОТНАХ

Алиева Аида

магистрант специальности «Живопись» КазНУИ.

*Научный руководитель – доцент, кандидат искусствоведения
Казахского национального университета искусств – Жукенова Ж.Д.
(г. Астана, Казахстан)*

Искусство помогает пережить трагизм общества. Очевидно, что невозможно оценить современное искусство, не изучив историческое прошлое.

«Массовые политические репрессии в 1930-1950-е годы являются одной из самых печальных страниц в истории Казахстана» [1]. Незаживающей раной в памяти людей останется та эпоха, которая унесла миллионы ни в чем не повинных людей. Репрессии проводились в виде исключения из партии, отстранения от должности, высылки, ссылки, лишения свободы и применения высшей меры наказания. Волна репрессий затронула также и творческую интеллигенцию. В Казахстан были высланы и эвакуированы известные художники, актеры, писатели, режиссеры, и для многих в те трагичные времена Казахстан стал второй Родиной.

Одними из ярких представителей в области искусства были две личности, которые оставили неоценимый вклад в искусстве Казахстана – это художники Мария Лизогуб и Эмилия Бабад. Каждого из них отличала многогранность творческой натуры. Их произведения донесли до нас дух 30-70-х годов, мировосприятие и эстетику этого сложного периода. Произведения художниц представляют не только художественную, но и историческую ценность. Каждая из художниц создала свой неповторимый художественный стиль, который подчеркивает и усиливает значимость избранных тем.

Мария Лизогуб (1909-1998 гг.) заслуженный деятель искусств КазССР. В изобразительное искусство Казахстана она пришла в тот период, когда в нем только формировались силы и самым главным стоял вопрос профессионализма, культуры, мастерства, «школы художников». Мария Лизогуб была одной из немногих художников этого времени, которая имела профессиональную подготовку, творчество которой легло в основу изобразительного искусства Республики.

Расцвет творческой деятельности художницы пришелся на сложный период времени с 1941 года, она работает в Казахстане, городе Алматы. Теплый климат, незабываемые горные пейзажи, национальный колорит, все это откладывает отпечаток на творчество М.Лизогуб, она проникается казахской культурой. Поэтому во многих произведениях художницы прослеживается искренняя доброжелательность и удивительная точность в передаче традиционного казахского быта.

Будучи творческой натурой, в различных по жанру произведениях, явственно видна ее симпатия к людям творческого склада: «Народная мастерица» (прототип героини – Латифа Ходжикова, известная в сфере народного прикладного искусства талантом и художественным вкусом), «Портрет народного артиста КазССР

К.Куанышбаева в роли Шарояка», серия «Добрые руки». Изучая и анализируя произведения художницы, мы наблюдаем ее внимательное изучение персонажей, умение выстраивать композицию, создавать гармонию и единство в цветовом решении. Ее герои, как правило, предстают в момент наивысшего духовного взлета, когда в их облике, в состоянии раскрывается лучшая часть их существа.

Наибольший интерес вызывает произведение «Портрет народного артиста КазССР К.Куанышбаева в роли Шарояка» художница обращается к образу казахского аксакала, изображенного в традиционной одежде, за спиной которого мудрость и теплота человека, прожившего наверняка непростую жизнь (рис. 1).

Историческая справка: Народный артист СССР, Народный артист Казахской ССР, лауреат Государственной премии СССР Калибек Куанышбаев (1925-1968 гг.) родился в Сарытау, Каркаралинском уезде, Семипалатинской области (Российская империя). Выступал как народный комик – остролов на национальных празднествах, ярмарках. В 1925 году участвовал в создании первого профессионального казахского театра (Кызыл-Орда, ныне Казахский театр драмы им. М.О. Ауэзова в Алма-Ате), в котором работал до конца жизни. За сорок лет сценической жизни К.Куанышбаев сыграл более 150 ролей, каждая из которых отличается своей характерной особенностью, своим решением. Он внес вклад и в развитие молодого казахского кино [3].

Роль Шарояка Куанышбаев исполнил в комедии Шахмета Кусайынова «Алдар Косе» (1942 г.). Замечателен тот факт, что художница не стремилась передать характер Куанышбаева, как личности, ее интересовала артистическая деятельность, творческий момент в его сценическом исполнении, акт сценического перевоплощения актера. В 1960 году Лизогуб повторила этот портрет, сделав некоторые изменения в деталях.

По сюжетной линии пьесы старик – визирь Шораяк был человеком «с черным сердцем», алчным, ненасытным, думавшим только о своей выгоде [3]. Через атрибуты (медная тарелка, куда складывается калым) художница показывает момент, когда визирь Шарояк участвует в предсвадебной церемонии. Так как, Шарояк являлся советником хана, он имел полномочия участвовать в семейных торжествах. Выдавая ханскую дочь, визирь утирает слезы, но при этом не забывает о своем обогащении. Комедийного персонажа, несмотря на отрицательную роль, художница сумела выразить через призму теплых цветовых акцентов.

В чертах визиря М.Лизогуб смогла выявить внутренний мир старика, в котором актер К.Куанышбаев мастерски смог сыграть данного персонажа. Глаза излучают столь живой и глубокий взгляд, в котором можно увидеть одновременно и доброту, и хитрость. Сюжет композиции прост: в центре изображена фигура казахского аксакала. Лаконичная композиция, сдержанный колорит и подчеркнутая гармоничность линий направляют внимание зрителя на лицо, его выражение, на значимость и энергетику взгляда, пластику рук. Само пространство наполнено мерцанием утреннего света, бликах на лице, на предметах. Мазки на холсте неодинаковой плотности и самой разнообразной формы, разбросаны в

разных направлениях. На фоне он кладется продолговатыми вертикальными и горизонтальными линиями, в одежде – по форме складок.

Художница мастерски сумела раскрыть двуликий комедийный образ актера, в котором через художественные приемы, мимику, жесты, атрибуты показан характер жалостливого и в то же время корыстного человека. (рис. 1)



Рисунок 1 М.Лизогуб «Портрет К.Куанышбаева в роли Шарояка»1943



Рисунок 2 Э.Бабад «Казахский вальс» 1975 холст, масло

Следующее произведение, которое посвящено театральным подмосткам и на котором будет сделан акцент – это произведение Эмилии Бабад «Казахский вальс». Художница, которая оставила неоценимый вклад в изобразительном искусстве Казахстана Эмилия Бабад была репрессирована из Украины в 1937 году. Прожив в Казахстане долгую и плодотворную жизнь, у Эмилии Наумовны была возможность заниматься любимым делом и плодотворно работать, она была признана при жизни. (рис. 2)

Сохраняя в себе художественные традиции национальной школы, училась она у Льва Крамаренко, который считался ярким представителем в творческой среде на Украине в области монументальной живописи, Эмилия Бабад удивительным образом сочетала их с мотивами казахской культуры. Примером служит произведение «Казахский вальс», написанное в 1975 году. Это был пик творчества самой Бибигуль Тулегеновой, где молодая, красивая казахская девушка являлась олицетворением всей республики, всего казахского народа. Особенностью данной работы является композиционный прием, портрет актрисы, изображенный на афише, является центром всей композиции. Художница сумела передать и раскрыть внутренний образ певицы. Народная артистка СССР, жизнерадостная, грациозная и обаятельная Бибигуль Тулегенова, оставалась всегда простой и близкой к своему народу. Очень интересный по своему

исполнению натюрморт показывает, насколько художница сблизилась с культурой казахского народа. Национальные атрибуты в картине написаны с любовью, тем самым показывая уважение к тем традициям, с которыми художнице пришлось познакомиться, пройдя нелегкий жизненный путь на казахской земле. Картина написана в теплом колорите. Цветы, афиша, музыкальный инструмент-домбра - все это предвестники будущего концерта. Актриса улыбается нам и передает свое настроение всем окружающим. Художница мастерски смогла передать атмосферу предстоящего праздника. В целом анализируя и изучая произведения Эмилиии Бабад, логично рассуждать о том, что творчество художницы – это отражение ее духовного и внутреннего мира.

Список использованной литературы:

1. Политические репрессии. <http://stydopedia.ru/2xa89e.html>
2. Жұртбаев Т. «Дара тұлға». А., 1983.
3. Кусайынов Ш. Пьеса «Алдар Косе» (1942). (Архивный материал театра К.Куанышбаева).
4. Гаврилова Е.П. «Мемориал Караганды. КарЛАГ, культура, художники».
5. Попов Ю.Г. «Караганда в судьбах художников: В.А.Эйфорта, Р.А. Граббе, Г.Э. Фогелера».
6. Плетникова Л., Сафарова Д. «Советский художник» 1989.
7. Сығай Ә., Қалыбек Қуанышбаев.А., 1998.
8. Стерлигов В. Воспоминания о Петре Ивановиче Соколове. – В альбоме: Авангард, остановленный на бегу. Л., 1989.
9. Каскабасов С.А., Кундакбайұлы Б.К., Ергалиева Р.А. «100 шедевров искусства Казахстана». Алматы: «Жибек Жолы», 2014.

ЖАҢА БЕЛЕСТЕРДІ БАҒЫНДЫРУҒА ШАБЫТТАНДЫРАТЫН – ӨНЕР МҰРАҒАТЫ

Сыдығалиев Дүйсенбай Сыдығалиұлы,

доцент, педагогика ғылымдарының кандидаты,

С.Сейфуллин атындағы ҚазАТУ доценті, п.ғ.к. (Астана қ., Қазақстан)

Әр мемлекеттің, халықтың өзіндік мән мағынаға толы тарихы мен мәдениеті бар. Біреулер бөлініп шығып өз мүдделерін қорғау барысында жаңа тарих беттерін жазса, басқалары сан ғасырлар бойына қалыптасып келе жатыр. Әлемде сан түрлі ғалымдар мен археологтар бүгін дұрыс бағыт табу үшін, кешегіні еске түсіріп адам санасына сіңіруді міндет қылып отыр. Әр нәрсенің өзіндік мәні бар демекші, мен, қазақ елінің сыры мен қасиетіне толыжелгі сәулет өнері жайында айтарым бар.

Қазақстан жерінде кәзіргі кезге дейін сақталып қалған Еуропа елдеріндегі корольдар мен лауазымды адамдардың зәулім сарайлары спетті үлкен құрылыстар

көп емес болса да, Қаратау, Баянауыл, Ұлытау, Маңғыстау жерлерінде жоғарғы палеолит дәуірінен бастап үңгірлер мен адам тұрақтары байқалған. Одан әрі, адамның санасы мен ой өрісі дами бере, тұрғын үйлер мен мазарлар және т.б. құрылыс түрлері көркем сипат ала береді. Ерте орта ғасырларда отырықшы халықтардың тұрғын-жайларын жоспарлау құрылымы өзгерді. Ежелгі бекініс-қалалардың орнына нығайтылған бекініс-үйлер пайда болды, кейіннен олар қамалдарға айналды. Қамалдардың айналасына немесе бір жағына Орта Азияда шахристан деп аталатын қалалар салынды. Олар бірнеше қорғаныс дуалдарымен қоршалды. Шахристанда негізінен діни ғимараттар, базарлар, ақсүйектердің, әкімдердің, ірі қолөнершілер мен саудагерлердің тұрғын үйлері тұрғызылды. Бұл да бір даму мен өкендеудің жолында үлкен қадам болды.

Ғалымдар мен сәулет танушылардың жазбаларына сүйенсек орта ғасырларда ғимараттар мен күмбезді құрылыстар салу технологиялары пайда болды, көп жағдайда ең көп қолданатын құрылыс заты күйдірілген кірпіш пен тастарды қашау арқылы жасалатын болды. Сондай ақ, шикі кірпіштен тұрғызылған монументті құрылыстар (Қызылорда обл-ндағы Сараман-Қосы мұнарасы және Бегім ана мұнарасы) бүгінгі күнге дейін біршама жақсы сақталған. Сыртқы аумағы мұнара секілді қабір үстіне шатырлы құрылыстарды салудың ең ежелгі жергілікті дәстүрін сақтап қалған екі ескерткіштің маңызы зор.

Қарахан әулетінің билігі шағында сәулет өнері шарықтау шегіне жетпесе де, гүлденіп, өз бағытын жаңа белеске жеткізуге бағытталған кез болды. Қазақстан жерінде бұл кезеңнен Жамбыл облысындағы текше тәрізді тік бұрышты, қызыл кірпіштен тұрғызылған, ауданы 6,8x 6,8 метр, биіктігі 5 метрден астам Бабажы қатын кесенесі (X-XI ғ.), күмбезі ғана құлап кесененің төрт қабырғасы мен жылтыр кірпішпен өрнектелген қос мұнарасы 19 ғасырдың 90-жылдарына дейін сақталған Қарахан күмбезі (XI ғ.), Жезқазған облысындағы Жұбан ана күмбезі (XI-XII ғ.), Тараз және басқа этно -қалаларындағы моншалар, т.б. ескерткіштер біршама жақсы сақталған. Аса көркем және көптеген аңыздарға толы Айша бибі мазары мемориалдық құрылыстардың орт. білікті түріне жатады. Мазар сырты ерекше қапталған, оны тек Бұхарадағы Исмаил Самани мазарымен ғана салыстыруға болады. Айша бибі кесенесі Орталық Азиядағы плита түрінде қапталған оюға толы толығымен кесілген терракотамен безендірілген. Кесене безендіруінде бай және әртүрлі геометриялық фигураларымен апталған. Тізбектер терракотамен қапталған жіңішке суреттермен қазақ оюлармен безендірілген. Айша-бибі кесенесі көне орталық-азия түріктер халқының ою-өрнектерінің бай мұражай-сақтаушылардың байлығы болып келеді. Қазіргі кезде бұл ескерткіштерден батыс қабырғасы, ал қалған қабырғалардан – аз ғана суреттер қалған. Пішіні шаршыланып біткен, ауданы 7,6 x 7,6 м, бұрыштар бағана-тіреулер арқылы көтерілген. Кесене ортасында құлпытас (3x1,4 м) орнатылған. егер Бабажы қатын кесенесі және Қарахан мазарының тек алдыңғы беттері кірпішпен өрнектелген болса, Айша бибі кесенесі түгел әсем және сан алуан геометриялық және көгеріс нақышына құрылған әшекей тақталармен қапталған.

Күн түскен кезде ғимарат қабырғалары алуан түспен құлпырып тұрады. Ескерткіш қабырғаларының құралымы ерекше.

Қарағанды обл-ның Ұлытау ауд-нда орналасқан Аяққамыр күмбезі Орт. Қазақстанның аса көрнекті ескерткіштерінің қатарына жатады. Кейбір зерттеушілер оны оғыз-қыпшақ дәуіріне (XI-XII ғ-лар) жатқызады. XI-XII ғ-лардағы ғимараттардың күмбездеп жабылу құралымдары, архит. аумақты композициямен салынуы және архит. сәндік құралдары мен пішіндері Қазақстан жеріндегі сәулет өнерінің озық үлгімен ілгері дамуына негіз болды.

Әрине бұның бәрі мемлекетіміздің даму жолындағы қадамдары деп жатқызамыз. Бүгінгі күнге тарихы терең, үлкен діни мағынасы бар құрылыстар көп сақталып қалған. Ата бабаларымыз үлкен лауазым не болмаса билікке жеткен шақтарында өзіне емес халыққа қолы жеткен, діни адамдарға, әулиелерге, ғалымдарға арнап күмбезді кесенелер көптеп салған. Олардың ішінде бүкіл шығысқа аты әйгілі көне түркі ақыны, софизмді уағыздаушы Қожа Ахмет Ясауидіңдүние салғаннан кейін халықтың көп жиылуымен өзіне арнап соғылған кішкене мазарды айта кетуге болады. Бүгінгі күнде кесене Түркістан қаласының ең көркем әрі ең биік ғимарат болып сақталып қалабереді. Тарих танушылар мен жалпы түркі халқы үшін бұл кесене шоғырланған жер туризмдік және діни мәселелерді зерттеушілердің орны болып қалыптасты.

Қожа Ахмет Ясауи ел ішінде танымал әрі өте адл адам болды деген деректер көп кездеседі, өзінің «мәртебелі» лауазымын қоя беріп өзінің туған өлкесіне біржола қайтып оралады. Софизм идеяларын уағыздап, өзі де оны берік ұстана отырып, жоқшылықта өмір сүреді. Сондықтан да, оны жергілікті халық Әзірет Сұлтан деп атап кетеді, бісе білсеңіздер дәл осындай атауы бари елордамызда өте көркем, әлемге әйгілі жаңа мешіт қаламыздың сол жақ және оң жақ жағалауын қосып тұрған жайы бар.

Кесенені тұрғызу барысындағы ерекшеліктерге оралатын болсақ, ең алдымен ол аса үлкен порталды күмбезді құрылыс. Ішінде үлкен ашық зал болса, төңірегінде отыздан астам бөлмесі бар. Жалпы тұрқы симметриялы, жеке бөлшектері – ассиметриялы болып келетін бұл зәулім ғимарат 8 түрлі бөлмелер тобынан тұрады

1. Қазандық;
2. Үлкен Ақсарай;
3. Кіші Ақсарай;
4. Құдықхана;
5. Кітапхана;
6. Асхана;
7. Көрхана;
8. Мешіт;

Қожа Ахмет Ясауи кесенесі тек зират болумен шектелмей, мешіт-медреселік қызметтерді де атқарған. Түрлі мақсаттағы бөлмелердің басын осылайша біріктіру өз заманының тамаша үлгісі болып табылады. Кітапхана мен

Ақсарай бөлмелері көлденең арқалармен жабылған. Төбені осылайша жабу түрлі пошымдағы күмбездерге, тұрқы шаңырақ тәрізді иықтар мен жаппаларға негіз болып тұр. Бұл жаппаларда көтеруші арқалардың өзара қиылысу элементтері Орталық Азия архитектурасында сол кезге дейін кездеспеген елеулі жаңалық болып табылады. Негізгі бөлмелер – қазандықта, көрхана мен мешітте қос қабатты арқалар жоқ, олардың әрқайсысының қабырғаларынан төрт- төрттен ойықшалар жасалған. Күмбездердің ішкі беті алуан тұрпаттағы сталакиттермен көмкерілген. Бұлар арша ағашынан жасалған білезіктермен бекітілген. Кесененің сырт қабырғаларының көмкерілуі үш бөлікке жіктеледі. /1/ Қазіргі таңда кесене бірнеше реставрациялық жөндеуден өтіп, көне көркем сипатын жоғалтқан емес. Кез келген түркі тілдес елдерінің халқы, өзінің пайда болу тарихы мен аталарының қалдырған мәдени мұрасын көрем деушілерге жол да, есік те ашық.

Ал бүгінгі күні еліміз көркем өнері жаңа иновация тілінде ойнақтап жүр, әлемге танымал елордмыз Астананың төрінде қолөнер болсын, сәулет өнері болсын көздің жауын алатын сұлу ғимараттар мен, оларды безендірудің түр түрі байқалып отыр.

Бәрімізге мәлім Қазақ хандығының 550 жылдық мерей тойының қарсаңында Елбасы Назарбаев Н.Ә. «Тарих толқынында» – атты кітабын жарыққа шығарғаны бар. Сол жазбаны алып қарасаңыз еліміздің қалыптасуы кешеден бүгінге дейінгі көріністер, өзіміздің қара тілімізде, дана тілімізде әдемі бейнеленген, ізденгенге, оқыпбілем дегеннің көзінде сәулет өнерінің даму баспалдағын да қарап кетуге болады.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Б.Байжігітов «Өнер тарихы мен теориясы». А. 1981 ж.
2. Е.Каменова «Кемпірқосақтың түсі қандай.» А., 1981 ж.
3. Қ.Ералин, Қ.Тастемиров «Бейнелеу өнерін сабақтарында оқушылардың кеңістік туралы түсінігін қалыптастыру.» А., Мектеп 1987 ж.
4. Ө.Жәнібеков «Қазақ қол өнерінің мәдениеті.» А., «Өнер» 1982 ж.
5. Т.Мусалинов, М.Самылтыров «Бейнелеу өнерінің негіздері.» А. «Рауан» 1996 ж.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА АКТОБЕ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

Раимберген Абрашид Искакович

кандидат искусствоведения РФ

старший преподаватель АРГУ им. К.Жубанова (г. Актобе, Казахстан)

Казахстанский город Актюбе основан в 1869 году. О начале его строительстве было сообщение «Биржевые ведомости» Санкт-Петербургу: «Место под Актюбинское укрепление выбрано на левой стороне Илек в 180 верстах от

Илецкой защиты и в 170 верстах от Ильинской станицы при устье реки Каргалы близ караванной дороги Оренбург – Казалинск...» [1, с. 5].

«Ак-тюбе» означает «белая вершина». По преданию, на ней находилось древнее мусульманское захоронение – могила богатыря хана Карасая. Первый генеральный план города Актюбе (так назывался город до 1891 года, а затем Актюбинск, ныне Актюбе) был разработан в 1881 году. Согласно плану, северная часть города называлась Курмыш, восточная – Татарская слободка, южная, образованная переселенцами из России и Украины – Оторванка; часть города, где поселились железнодорожники из Подмосковья и Москвы, жители называли Москвой. По переписи 1880 года в Актюбе было 409 жителей, которые проживали в пяти деревянных и 33 саманных домах. По переписи 1897 года население Актюбинска увеличилось до 2,8 тыс. жителей. Отметим, что перепись населения 1989 года показала, что в Актюбинске проживает 248 тыс. человек [2]

В начале XX века, кроме жилой застройки, в Актюбинске были городской сад, синематограф «Триумф», мечеть, две церкви с церковно-приходской школой. С 1913 года в городе издавался двухнедельный литературно-экономический журнал «Актюбинский городской вестник». В 1884 году в Актюбе была открыта первая школа. В 1914 году была построена гостиница «Россия». В целом же город имел торговый характер, в нем действовали ветряные, водяные, паровые мельницы.

Культурному развитию города способствовало строительство железной дороги, связавшей Ташкент и Оренбург через Актюбинск. Таким образом, Актюбинск стал евразийским селением: Средняя Азия и Семиречье Казахстана получили сообщение с европейской частью России. К 1914 году в Актюбинске всего было 1580 домов: 25 каменных, 230 деревянных, 1325 саманных. Развитию торговли способствовала ежегодная Актюбинская осенняя ярмарка, дававшая свыше 10 млн. рублей оборота.

Актюбе – административный центр Актюбинской области, ныне в нем проживают более 600 тыс. человек. Город быстро развивается в условиях современных рыночных реформ. Культурная и художественная жизнь Актюбе в настоящее время многообразна. В городе имеется областной драматический театр с русской и казахской труппами, а также кукольный театр детской сказки. В художественной жизни города активно участвуют творческие группы и учреждения. Популярны детский танцевальный коллектив «Искорки» (городской Дворец школьников), выставочный зал, планетарий, областной историко-краеведческий музей, музей Героя Советского Союза Алии Молдагуловой, эстрадно-духовой оркестр (руководитель – Заслуженный артист Республики Казахстан В.Фоменко).

Актюбе – город поэтов и писателей, среди которых наибольшую известность имеют Г.Аймаханова, Е.Ашикбаев, Е.Тауанов, Т.Богачева, А.Кадырбаева, А.Утегенов, М.Мырзагулов. Актюбе – город художников, здесь живут и работают М.Луцин, А.Баяндин, С.Алимбетов, Ж.Кенбаев, М.Жаканов, Т.Тлеушев, Г. Глонин

и другие.

Значительным явлением в художественной жизни Актобе являются выставки, выставки-конкурсы, концептуальные, тематические разного масштаба выставки (городские, областные, республиканские, международные).

В городе сложилась традиция художественных выставок с демонстрацией экслибрисов. В июне 1998 года в Актобе была организована главным редактором журнала «Польский экслибрис» И. Чосныка художественная выставка из 90 работ польской миниатюрной гравюры. Выставка была посвящена 130-летию города Актобе. Экслибрис – традиционный экспонат художественной выставки в Актобе. В 1999 году польский художник Ю. Батура организовал персональную выставку, посвятив ее юбилею города. Предыдущая традиционная республиканская выставка экслибрисов проходила в Алматы в 1986 году. Под покровительством акима (мэра) в городе Актобе была проведена международная выставка-конкурс экслибриса, посвященная 100-летию Кудайберген Куановича Жубанова (19 декабря 1899 – 25 февраля 1938).

К.К. Жубанов – казахский ученый-языковед, филолог, общественный и государственный деятель, один из организаторов первой казахской Академии – Казахского филиала Академии наук СССР, чья жизнь уложилась в короткий отрезок с 1899 по 1938 годы, является одним из основоположников казахского языкознания и, в целом, казахстанской профессиональной науки. Труды К.Жубанова по языкознанию посвящены казахскому алфавиту и вопросам орфографии. Основоположник казахской лингвистики, но и ученый, оставивший после себя немало трудов по литературоведению, искусству, педагогике. Его фундаментальные труды «Көмекші етістіктер мен күрделі етістіктер», «Қазақ тіліндегі біріккен сөздердің жасалуы», «Фонетика», «Жаңа грамматиканың жаңалықтары жайынан» и другие – достойный вклад в создание теории казахского языкознания. Он активно участвовал в создании казахской орфографии, основанной на латинском алфавите. Создал теорию казахского языка, написал крупные исследовательские труды по казахскому языку. К.К. Жубанов принадлежит к плеяде деятелей казахской культуры, таких как Сакен Сейфуллин, Ахмет Байтұрсынұв, Санжар Асфендияров, Ильяс Джансугуров, Б.Майлин, Мухтар Ауэзов и др.

Наследие К.К. Жубанова охватывает большой круг теоретических и практических проблем, многие из которых и поныне стоят перед казахстанской наукой. Его перу принадлежат первые учебники казахской грамматики для школ и вузов, монографии по казахской лингвистике, один из лучших, по оценке советского тюрколога-академика С.Е. Малова, для своего времени проектов латинизированного казахского алфавита, а также множество практических разработок по проблемам казахского языкознания и развития казахской культуры. Сейчас его работы широко используются учеными, преподавателями высших учебных заведений и средних школ Казахстана. На выставку, посвященную К.Жубанову, прислали работы 124 художника из 25 стран мира.

Выставки экслибриса – особенности художественной жизни города Актобе Республики Казахстан.

В настоящее время значительным явлением культуры Республики является областной историко-краеведческий музей города Актобе, основанный в 1929 году. Его фонды уникальны и обильны. Экспозиции богаты, обладают значительной познавательной и эстетической ценностью. Музей активно посещается современными туристами из зарубежных стран.

Актюбинский областной историко-краеведческий музей расположен в здании – памятнике архитектуры 50-х годов XX столетия. Общая площадь его составляет 2220 кв. м, экспозиционная – 1550 кв.м. Музей является крупным научно-исследовательским и культурным центром Актюбинской области. Он организован по инициативе местных краеведов на базе школьного музея и находился на окраине города. В 1965 году музею было предоставлено постоянное помещение для экспозиции, для построения которой был заключен договор с Оренбургской художественной мастерской художественного фонда РСФСР. В мае 1967 года состоялось торжественное открытие экспозиции музея. В 1983-1985 гг. музей был закрыт на проведение капитального ремонта и построение новой экспозиции. Художественно-оформительские работы были проведены Свердловским творческо-производственным коллективом художественного фонда РСФСР. 5 июля 1986 года музей принял своих посетителей. Экспозиция музея занимает восемь залов. Фойе музея оформлено композицией из дерева – работой заслуженного деятеля искусств РК художника Бориса Пака, выполненной в скифском зверином стиле, основанном на мировоззрении древних насельников Казахстана сако-сарматских племен.

Таким образом, история города Актобе и его современная художественная жизнь достойны научного исследования, результаты которого помогут определить взаимовлияние культур Казахстана и России.

Список использованной литературы:

1. Актобе 130 лет: буклет. – Актобе, 1999.
2. Сагиндилов, Е. Мой светлый город // Актюбинский вестник. – 1999. – 15.04. – № 3.

ХУДОЖНИК И ПЕДАГОГ С.В. КУКУРУЗА – ВОЗВРАЩЕНИЕ ИМЕНИ

Раимбергенов Абрашид Искакович

кандидат искусствоведения РФ,

старший преподаватель АРГУ им. К.Жубанова (г. Актобе, Казахстан)

Обращение к творчеству и педагогической деятельности С.В. Кукурузы (1906-1979) видится актуальным, так как в настоящее время – время

реформирования образования и художественной жизни – чётко обозначается проблема взаимодействия культуры и образования. Идеалы культуры обладают большими обучающими возможностями, они являются обязательным элементом учебно-воспитательного процесса. Этой теме посвящают исследования многие зарубежные учёные, среди которых Л.Уайт, А.Боас, Ю.Лотман и другие. Среди отечественных исследователей особое внимание к проблеме взаимодействия образования и художественной культуры уделяет В.И. Жуковский. Художнический и педагогический опыт С.В. Кукурузы подтверждает важную роль в воспитании гармоничной личности, адаптированной к окружающему миру, существование в едином пространстве идеалов образования и идеалов культуры и искусства.

Кукуруза Сергей Васильевич родился на Украине, в селе Приворотье Каменец-Подольской области, в 1906 году 3 февраля. С 1930 по 1935 год он учился в Киевском Художественном институте, а затем в Московском Государственном Художественном институте имени В.И. Сурикова, закончил его графическое отделение в 1940 году по классу российских графиков А.И. Кравченко и М.В. Маторина. С.В. Кукуруза работал преимущественно в технике гравюры на дереве и цветной гравюры на линолеуме. В 1939 году им была создана серия станковых гравюр на тему «Красная армия». Один лист из этой серии был экспонирован на Всесоюзной выставке молодых художников в 1939 году и на передвижной выставке дореволюционной и советской гравюры, организованной Музеем изобразительного искусства им. А.С. Пушкина. В 1940 году художником были выполнены иллюстрации к поэме А.С. Пушкина «Гаврилиада» для Музея им. А.С. Пушкина в Москве, к повестям Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» и «Сорочинская ярмарка». Около 200 его рисунков и гравюр напечатаны в газетах «Красная Армия», «Звезда», «Комсомольская правда», «Литературная газета» и в ряде журналов.

С 1947 года С.В. Кукуруза работал в городе Актюбинске. С 1951 года он является участником всех республиканских и передвижных художественных выставок в Казахстане. Одной из основных тем художника с этого времени становятся городской пейзаж Актюбинска и Алма-Аты, но большое место в его творчестве занимает пейзаж. В основе работы «Степь цветет» лежит поэтическое осмысление автором природы Казахстана. Сочетается привычный поэтический мотив цветущей степи с приметами новой жизни, вводя в композицию изображение плывущего по безбрежным просторам мощного комбайна, художник образно выражает мировосприятие современника. Серия гравюр на дереве посвящена художником пребыванию украинского поэта Т.Г. Шевченко в Казахстане.

Ряд произведений С.В. Кукурузы хранится в Музее имени А.С. Пушкина (Москва), Государственной Третьяковской галерее (Москва) и в Казахской Государственной Художественной галерее им. Т.Г. Шевченко (Алма-Аты).

К 100-летию со дня смерти А.С. Пушкина в 1937 году им было выполнено несколько гравюр, в том числе портрет А.С. Пушкина. Статья П.Эттингера об этом портрете была помещена в одном из номеров французского журнала

«Курьер график» за 1937 год, где этот портрет воспроизведен наряду с работами Фаворского, А.И. Кравченко [1]. В 1939 году художником были выполнены серии листов к повести «Гробовщик» и поэме «Гравилиада» А.С. Пушкина. С.Кукуруза оформил повесть Н.В. Гоголя «Тарас Бульба», оформление этой книги выбрал для своей дипломной работы. В 1940 году, успешно защитив диплом, С.В. Кукуруза получает звание художника-графика и покидает институт.

В 1941 году за осуждение военных действий на линии фронта С.В. Кукуруза был репрессирован и был осуждён на семь лет пребывания в лагере [2, с. 4].

С 1947 года С.Кукуруза постоянно проживает в г. Актюбинске, совмещая художественное творчество с преподавательской деятельностью. Произведения, выполненные художником в Казахстане, представляют самый значительный период его творчества. Первое, что обращает на себя внимание при сравнении гравюр Казахстанского периода – это цвет. Увлечение цветной гравюрой, несомненно, связано и с тем, что в Казахстане С.Кукуруза стал резать почти исключительно на линолеуме, лишившись труднодоступного здесь материала – дерева. Вынужденный к такой перемене, он скоро понял, что линолеум в руках современного графика может быть более гибким средством многоцветной гравюры, чем классическая ксилография.

Цвет в гравюрах С.Кукурузы служит главным средством эмоциональной выразительности. В листах «Как степь цветет», «Чайки над озером», «В горах Ала-Тау», «Лодки на Днестре» и других, художник, сохраняя необходимую условность, создает гармонию цветовых отношений, выявленную им с глубоким чувством и пониманием специфической роли цвета в гравюре.

Тематика произведений С.Кукурузы в период работы в Казахстане отличается большим разнообразием: это полюбившиеся художнику яркие краски родной Украины, широкие просторы хлебной целины Западного Казахстана, индустриальные пейзажи. Мастер создает серии гравюр городских ансамблей Актюбинска и Уральска, портреты героев труда и портреты борцов за мир Манолиса, Глевоса и Патриса Лумумбы, большой цикл, посвященный Т.Г. Шевченко – вот далеко не полный перечень из тематического разнообразия творческих интересов С.В. Кукурузы.

В лучших гравюрах художника часто можно уловить возвышенно-романтический акцент, что, несомненно, идет у С.Кукурузы от его учителя – советского гравёра А.И. Кравченко. К таким работам можно отнести гравюру «Старое русло Урала», где выразительность черно-белого штриха и пятна передает поэзию изображенного мотива.

В изобразительном искусстве Казахстана графика С.В. Кукурузы занимает значительное место. Гравюрные листы художника бытуют во множестве экземпляров не только в собраниях музеев и в общественных и культурных учреждениях, но и в квартирах и домах, нередко проникая в отдельные юрты животноводов, чабанов. Представляя искусство Казахстана вдали от столицы Республики, С.В. Кукуруза тем самым выполнял большое культурное дело,

значение которого трудно переоценить.

Много времени уделял С.В. Кукуруза преподавательской деятельности в Актюбинском педагогическом училище. Молодые учителя, работавшие в разных уголках Казахстана, с благодарностью вспоминают С.В. Кукурузу, научившего их передавать детям то умение, которое они получили от своих учителей. Постоянное общение с молодёжью наполняло художника чувством полноты жизни, пониманием необходимости своей работы, что неизменно обогащало его творчество.

С.В. Кукуруза был прекрасным популяризатором своего дела. Он часто выступал с лекциями и беседами по местному радио и телевидению, с интересными статьями в печати. Художник пользовался большим уважением и популярностью у молодёжи, это подтверждают слова, произнесенные на чествовании С.В. Кукурузы молодым рабочим Актюбинского завода ферросплавов: «Нам людям красота нужна так же, как хлеб, что растет на целинных просторах нашей области, как сталь, выплавляется в цехах нашего завода. Она нам нужна, может быть ещё больше. В нашем крае много знатных хлеборобов, а в городе немало прославленных сталеваров. Но здесь у нас ещё мало художников-мастеров красоты. Поэтому, нам особенно дорого, что среди нас живёт человек, для которого красота является профессией. Не из «Прекрасного далека», а рядом с нами этот человек участвует в нашем общем труде. Поэтому мы любим С.В. Кукурузу и его искусство» [3, с. 57].

Таким образом, художнический и педагогический опыт графика С.В. Кукурузы подтверждает важную роль в формировании гармоничной личности, адаптированной к окружающему миру с помощью идеалов образования, идеалов культуры и искусства: «Динамика развития общества есть динамика человеческой деятельности: преобразовательной, познавательной, оценочной, коммуникативно-информационной, художественной» [4, с. 100].

Список использованной литературы:

1. Курьер график: журнал. – Франция, 1939.
2. Г.А. Актюбинской области фонд. 449 оп. 3 дело 63. с.4
3. Ц.Г.А. Фонд 1736 оп.1 ед. хр. 864 с. 57.
4. Степанская, Т.М. Использование в сфере образования духовно-эстетических туристских ресурсов региона (на примере Алтайского края) / Т.М. Степанская, А.Г. Степанская // Культурное наследие Сибири: сб. науч. трудов / под ред. Т.М. Степанской. – Барнаул, 2012. – Вып. 13.

БИБИН АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ – ОДИН ИЗ ВЕДУЩИХ МАСТЕРОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

Попандопуло М.П.,

доцент Павлодарского государственного университета
им. С.Торайгырова (г. Павлодар, Казахстан)

Говоря о художественно-эстетической среде Павлодарского края середины XX столетия, особо хочется отметить Павлодарских деятелей культуры и искусства, которые оставили в наследие потомкам, своим землякам прекрасные, созданные на профессиональном уровне, произведения искусства.

Бибин Александр Иванович – член Союза художников Республики Казахстан (1971 г.), академик Академии художеств Республики Казахстан. Живописью увлекся очень рано, еще в школьные годы все свободное время будущий мастер отдавал рисованию под руководством художника-педагога Ивана Угрюмова. Профессиональное образование А.И. Бибин получил в 26 лет, окончив Алматинское художественное училище имени Н.В. Гоголя (1965 г.). Занимался монументальным и декоративно-прикладным искусством, живописью и графикой. В 1972-1977 годах создал ряд больших витражей в гостинице «Иртыш» (г. Павлодар), Дворце культуры им. Естая (г. Павлодар), Казахском музыкально-драматическом театре им. Ж.Аймаутова (г. Павлодар), гостинице «Казахстан» (г. Караганда) и 10 витражей в гостинице «Сары-Арка» (г. Павлодар), которые получили большую известность в стране и за рубежом.

Когда-то перед ним распахнул двери Мраморный дворец Русского музея Санкт-Петербурга. За всю историю существования музея сюда не приглашали ни одного мастера из Казахстана, А.И. Бибин стал первым. Участник всесоюзных, республиканских, зональных, областных и персональных выставок. Его творчество получило высокие оценки поэта Евгения Евтушенко, художника Олега Целкова, скульптора Эрнста Неизвестного, а также ряда известных искусствоведов и арт-критиков. Художник сумел создать собственный яркий, живописный мир. Кроме того, он был известен как художник, виртуозно изображающий руки. А.И. Бибин всегда считал, что руки – это образ человека. «Среди профессионалов изобразить руки считается гораздо сложнее, чем лицо. Соприкосновение рук с нашим миром очень велико. Голова несчастная наша думает, а руки делают. И делают удивительные дела, порой до кровавых. Руки для меня – отдельный элемент в моей картине» говорил художник.

Произведения мастера находятся в собрании Государственного Русского Музея, музее современного искусства (г. Москва), Павлодарском областном художественном музее, а также в других музеях, частных коллекциях СНГ и за рубежом.

В 1971 году А.И. Бибин был принят в Союз художников СССР. Постепенно работы Павлодарского художника стали появляться на выставках в Германии, Франции и Японии. Живопись А.И. Бибина очень неоднородна. Известный

поэт-шестидесятник Евгений Евтушенко часто сравнивал А.И. Бибина с представителями московской и ленинградской школ. Он называл художника «одним из лучших художников современности». В столичной галерее искусств Nas Sanat (г. Астана) проводилась выставка работ Павлодарского художника Александра Бибина «Время внутри нас». В экспозицию было включено 46 работ, написанных преимущественно в 1960-е годы, что и объяснимо вполне: один из самых неординарных художников современности был именно из числа тех славных шестидесятников, которые определили культуру огромной страны на десятилетия вперед и вошли в историю как явление необычайной динамики, мощи, мысли. Знаменитые «бульдозерные выставки» прогремели на всю страну, а были такие же художники и в далекой глубинке вроде Павлодара, где жил и творил, никому неизвестный, Александр Бибин.

Творчество Александра Бибина часто относят к сюрреализму. С этим можно согласиться, а можно и нет. У Павлодарского художника нет жесткой привязки к определенным символам и значениям, как в древних мифологиях. На его картинах чистейшая капля на теле человека может символизировать и незамутненность души, и чистоту рук, и просто сонную сладость детской слезы. Евгений Евтушенко, великий русский поэт, называл его раблезианцем. Метафора знаменитого языкотворца имеет право на жизнь, безусловно: Александр Бибин умеет быть и громopodobным, и проникновенным, и особо внятнм. Пропитанный мировой и в особенности казахской космогонией и мифологией, А.И. Бибин пишет едва ли не в каждой своей картине насекомых: бабочки, пчелы, стрекозы садятся на человека – это доверие к нему, ведь не улетают... да и сами они не кровососы – комаров художник не изображает. Вершина доверия – гнезда с птичьими яйцами на головах людей. Здесь допустимо влияние казахских мифов: это Жерұйық (земля обетованная), где птицы вьют гнезда на спинах овец. Его холсты исполнены доброты, лишены сентиментальности, а все его герои – хоть люди, хоть животные – из плоти и крови, наделены эмоциями. Нет в его работах иконописных ликов, идеальных античных лиц и фигур или персонажей, напоминающих времена Возрождения. Лица героев просты, подчас грубоваты, а по скульптурной лепке напоминают, пожалуй, «Едоков картофеля» раннего Ван Гога.

Александр Бибин, как и большинство незаурядных художников, пытался заглянуть далеко вперед или в сторону. На некоторых его полотнах обилие образно-звуковых соответствий, и в название таких картин он включал музыкальные термины. Эти работы, как правило, построены строго по законам контрапункта, на противоборстве: зеркальная гладь озера – и восходящие, клубящиеся потоки теплого, густого, цветного воздуха, возносящегося чуть не к сполохам северного сияния. Таковы его «Вселенная Бетховена», «Соната озер». Художник любит праздники. Картина «Наслаждение дынями» выдержана в праздничных, веселых, тонах. Нельзя считать его работы исключительно бодряческими, самозабвенными. Порой они меланхоличны за счет иносказательности, метафоричности. Одно из

самых мрачных полотен – «Крушение иллюзий».

Жизнь Александра Бибина, родившегося в 1939 году, типична для многих людей его поколения. Творчество художников, музыкантов, писателей, внесённое в художественную культуру Павлодарского Прииртышья имеет большое значение: именно о будущем думали они, именно этот край более всего занимал их в художественно-культурном отношении, для которого трудились неутомимо, горячо и бескорыстно. Переживали исторические реалии, где они производили и собственную художественную культуру, формировали и развивали свои собственные силы и отношения. Для представителей художественной культуры Павлодарского Прииртышья главной задачей было формирование художественно-эстетической восприимчивости, художественно-образного мышления, а через это обогащение личного нравственного опыта.

Список использованной литературы:

1. А.Газизов, Городские новости, Павлодар попрощался с А.Бибиным, Павлодар, 2009
2. Н.Берг, Выставка памяти А.И. Бибина, Павлодар, 2010
3. Общественно-политическая газета Труд, «Любите живопись, поэты...», Москва, 2002
4. В.Джембетова, Обзорение недели, Портрет жены художника, Павлодар, 2018
5. А.Касенова, Звезда Прииртышья, Мир художника Бибина, Павлодар, 2010

СЕКЦИЯ 4
МЕТОДИКА И ИННОВАЦИИ В ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ
В ОБЛАСТИ ТЕАТРА И СЦЕНОГРАФИИ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ВЫПУСКНИКА
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА КАК УСЛОВИЕ ПОДГОТОВКИ
К ПРОДУКТИВНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СФЕРЕ

Алексеевко Елена Владимировна

кандидат педагогических наук

Антонова Юлия Николаевна

кандидат педагогических наук

Орловского государственного университета (г. Орлов, Россия)

Образовательный процесс в вузе в контексте компетентностного подхода предполагает переориентацию с доминирующего транслирования совокупности знаний и умений на создание условий для развития личностного потенциала, подготовки будущего специалиста к продуктивному самостоятельному действию в профессиональной сфере, развитие творческой активности выпускника вуза, готового «к принятию и созданию принципиально новых идей, умение творчески подходить к решению любой проблемы является проявлением креативного мышления» [7, с. 57-61.]. Формирование и развитие ключевых компетенций будущих специалистов может эффективно осуществляться только в процессе системного и целенаправленного обучения, в котором предусмотрены все необходимые организационно-педагогические условия. Выявление педагогических условий формирования творческой активности будущих учителей начальных классов обусловило необходимость психолого-педагогического анализа различных подходов к определению понятия творческой активности, уточнению сущности и структурных компонентов, определения уровней ее проявления в рамках данного исследования, и выяснения психолого-педагогических особенностей личности студента.

Если подходить к творческой активности в широком социальном плане, то надо констатировать, что она влияет не только на улучшение качества знаний и творческий подход к учебной работе, но и на подготовку к будущей профессионально-педагогической деятельности. С учетом объективных изменений, происходящих в стране, в силу большой социальной важности и сложности проблема раскрытия творческого потенциала будущего учителя, формирования творческой активности личности продолжает оставаться одной из центральных в современной дидактике и практике обучения. Раскрытие природы психологии творчества приобрело особое значение в связи с развитием науки и техники, необходимостью подготовки специалистов, способных творчески

решать возникающие перед ними задачи, занимать «активную позицию, успешно решать реальные задачи, уметь сотрудничать и работать в группе, быть готовым к быстрому переучиванию в ответ на обновление знаний и требования рынка труда» [16].

В современной психологической науке принято рассматривать творчество как «обновляюще-продуктивную деятельность, создающую принципиально новое, до того неизвестное и обладающее общественной значимостью» [13 с. 54]. «...Деятельность может выступать как творчество в любой сфере: научной, производственно-технической, художественной, политической и т.д. – там, где создается, открывается, изобретается нечто новое» [3, с. 98]. В искусстве, результатом творчества является создание произведения искусства, то есть специфическое отражение объективной реальности в особой форме – форме художественных образов. «Неотъемлемой составной частью творческого потенциала личности считается также уровень трудовых, практических умений и навыков в той или иной сфере деятельности. Они составляют тот реальный базис, на котором могут развиваться и реализовываться творческие способности и задатки человека, возможен сам творческий процесс» [8, с.99]. В.С. Кузин определяет художественное творчество как «деятельность, в результате которой художники создают новые, оригинальные произведения, имеющие общественное значение» и указывает, что «активное, исключительно целенаправленное отношение личности к процессу творчества» является составным элементом творчества» [9, с. 187]. Художественное творчество осуществляется через творческий процесс, представляющий собой совокупность стадий работы художника по воплощению идейно-образного замысла в произведение искусства. Творчество и творческие процессы как в науке, так и в искусстве представляют собой сложные явления, отличающиеся многообразными особенностями. В то же время любому творческому процессу присуще нечто общее, объективное, закономерное. Ведущие психологи отечественной науки А.Н. Леонтьев [9] и др. считают творческий процесс управляемым.

Можно достаточно ясно увидеть общие стадии любого творческого процесса, проследить его динамику: умение видеть проблему (постановка вопроса, требующего творческого ответа); способность мобилизовать личный и общественный опыт для выдвижения гипотезы, определения путей и способов решения задачи; специальные наблюдения, эксперименты и их обобщение в виде выводов и гипотез; оформление возникших идей (образов) в виде логических, образных математических, графических, предметных структур, создание художественного произведения и т.д.

Исследование элементов культуры, подлежащих передаче подрастающему поколению, выполненное И.Я. Лернером [12, с.44 – 45], показало, что в ее состав на любом этапе развития можно выделить четыре общих элемента: уже добытые обществом знания о природе, обществе, мышлении, производстве и способах деятельности; опыт осуществления известных способов деятельности,

который воплощается в умениях и навыках личности, усвоившей этот опыт; опыт творческой поисковой деятельности по решению новых, возникающих перед обществом проблем; нормы отношения к окружающему миру, друг к другу, то есть система волевой, моральной, эстетической, эмоциональной воспитанности

Каждый элемент выполняет свою специфическую, не подменяемую другими функцию. Предшествующие элементы могут существовать отдельно от последующих, хотя каждый последующий невозможен без предшествующих: можно знать, но не уметь, можно уметь, но не выполнять известные способы деятельности, но не быть подготовленным к творчеству; можно знать, уметь, творить при разном отношении к этой действительности. Такой подход позволил анализировать социальные и личностные стороны деятельности в единстве. Творческая деятельность отнесена к третьему элементу. И.Я. Лернер выделяет черты творческой деятельности, ее процессуальные стороны, подчеркивая, что данное обобщение опирается на работы многих авторов: самостоятельное осуществление ближнего и дальнего переноса знаний и умений в новую ситуацию; видение новой проблемы в традиционной ситуации; видение структуры объекта; видение новой функции объекта в отличие от традиционной; учет альтернатив при решении проблемы; комбинирование и преобразование известных способов деятельности при решении новой проблемы; отбрасывание всего известного и создание принципиально нового подхода (способа, объяснения).

Говоря о студенческой художественно-творческой деятельности, следует исходить из понимания творчества в отечественной педагогике как процесса создания человеком объективно и субъективно нового посредством специфических интеллектуальных процессов, которые нельзя представить, как точно описываемые и регулируемые системы операций или действий. Применительно к изобразительному творчеству - процесс создания субъективно нового (для студентов) продукта, в который вложены знания, представления, эмоциональное отношение к изображаемому.

Выделим характеристики психической деятельности человека, связанные с проявлением творческой активности: качества мышления, воображение, интуиция, вдохновение, самоактуализация в творческом процессе. Являясь по своей сущности культурно-историческим явлением, творчество имеет психологический аспект, личностный и процессуальный. Он предполагает наличие у личности способностей, мотивов, знаний, умений, благодаря которым создается продукт, отличающийся новизной, оригинальностью, уникальностью. Творчество как созидательная деятельность человека тесно связана с наличием у человека определенных качеств: соответствующего уровня интеллектуальных способностей, умения аналитически оценивать сложившиеся ситуации, быстроты реакции, нестандартности мышления, творческого воображения, развитой интуиции, самостоятельности и потребности в самоактуализации, в расширении своих созидательных возможностей. Стремление личности к активной деятельности создает основу для развития генетически заложенных природой в

человеке качеств, их совершенствования, формирования и развития новых, приобретенных в процессе социальных преобразований.

Любая целенаправленная работа начинается с мышления, которое активизирует творческую деятельность. Только мышление вбирает в себя наиболее существенные черты, свойственные динамике творчества, такие как оригинальность, новизну, отход от шаблона и т.д. «Мышление – это всегда искание и открытие существенно нового» [2, с. 99]. Поэтому большое внимание в учебном процессе уделяется формированию и развитию таких творческих качеств мышления как самостоятельность, конструктивность, оригинальность. «Мышление, – писал С.Л. Рубинштейн, – всегда начинается с проблемы или вопроса, с удивления или недоумения, с противоречия. Этой проблемной ситуацией определяется вовлечение личности в мыслительный процесс, он всегда направлен на решение какой-то задачи» [14, с. 347]. По мнению П.Я. Гальперина мыслительная деятельность опирается сначала на восприятие материальных предметов, далее осуществляется только в плане голосовой речи, без опоры на предметы и их отражение. На последнем этапе действия выполняются в уме при помощи речи «в себе», то есть становятся внутренним умственным действием [5]. Умственные действия характеризуются широтой переноса и находятся в состоянии непрерывного совершенствования. На базе мышления возникает опережающее отражение, целенаправленное восприятие, мнемические действия, произвольное и после-произвольное внимание. Творческое мышление всегда эмоционально окрашено. «Мысль, заостренная чувством, глубже проникает в свой предмет, чем «объективная», равнодушная, безразличная мысль» [14, с. 347]. В процессе художественно-творческого познания его субъект (студент) на основе чувственных данных, в результате взаимодействия с художественным произведением осуществляет комбинировали мыслительными операциями и действиями. Параллельно аналитико-синтетической деятельности происходит сравнение художественных объектов через включение художественной памяти.

Сравнение дает оценочно-качественное обеспечение анализу и синтезу. «Анализ есть мысленное разъединение целого на части, то есть разъединение предмета, явления на отдельные стороны, признаки, свойства, составляющие в совокупности этот предмет или явление. Синтез, наоборот, представляет собой мысленное соединение отдельных частей, признаков, свойств в целом» [9, с.151]. Изобразительное искусство, как и любой познавательный процесс, характеризуется тесной связью и взаимообусловленностью анализа и синтеза.

В процессе творческого мышления происходит включение памяти, что свидетельствует о наличии в сознании субъекта знаний. Но в творческом процессе мышление не только оперирует знаниями, но и добывает их, т.к. в любом творческом процессе непременно присутствует проблемная ситуация (противоречие между знанием и незнанием).

С другой стороны, оригинально-творческое мышление формируется только в деятельности, которая предполагает включение в самостоятельную работу.

Так, И.Я. Лернер справедливо считает, что опыт творческой деятельности нельзя передать рассказами о нем, примерами подобной деятельности: лишь включение учащихся в ее процесс обеспечивает овладение опытом ее осуществления [12, с. 185].

Мышление художника отличается творческим характером и определяется как наглядно-образное. Важной особенностью наглядно-образного мышления является установление непривычных, «невероятных» сочетаний предметов и их свойств. В этом своем качестве оно практически неразлично с воображением. Главная черта мышления художника – «мышление образами». И поскольку художественный образ включает в себя черты характерного и типического, эмоционального, то можно отметить такую черту художественного мышления, как создание нового, несущего в себе главное, существенное, т.е. обобщение в неразрывном единстве с эмоциональным» [14, с.81]. Рассматривая вопросы психологии эмоций, С.Л. Рубинштейн и др. характеризуют эмоцию как отношение человека к миру, к тому, что он испытывает в форме непосредственного переживания.

Отечественная психология доказала, что участие совокупности органов чувств в восприятии действительности способствует более глубокому и разностороннему проникновению в сущность любого предмета или явления. Физиологической предпосылкой взаимодействия чувств является способность центральной нервной системы к ассоциативной деятельности. Ассоциации позволяют человеку воссоздавать комплексную картину разнообразных явлений действительности. На ассоциативный характер человеческого мышления опирается творческая фантазия, благодаря которой создается богатство образов, имеющих метафорическое значение. Ассоциации ощущений играют важную роль в возникновении эстетических чувств, представлений, суждений и т.д. Они возникают под влиянием комплекса искусств, связывают воедино накопленные знания по отдельным видам и создают основу для формирования представлений и понятий о законах художественного освоения мира, эстетического отношения к действительности. Взаимовлияние разнообразных художественных представлений обуславливает целостность художественного восприятия действительности.

Интерес вызывает исследование Л.Б. Ермолаевой-Томилиной [6, с. 166-176], в котором объемно выделены пять признаков творческого мышления, которые актуальны целями и задачами данного исследования: наличие интеллектуальной творческой инициативы, выход за рамки задач и требований непосредственной деятельности; «широта ассоциативного ряда»; «беглость» мышления, разнообразие идей, ассоциаций; «гибкость» мышления; оригинальность мышления.

Эти качества мышления становятся своеобразными свойствами личности человека и необходимы для профессионально-педагогической готовности будущего учителя, так как практические задачи, которые решает учитель в

ходе своей педагогической деятельности, являются задачами комплексными и многосторонними. При их решении учителю необходимо принимать во внимание все многообразие условий, образующих конкретную ситуацию деятельности. Поэтому перенос теоретических знаний в практику не является прямым; он включает в себя ряд переходных звеньев, которые интегрируются вокруг определенной практической проблемы, имеющий целостный и многосторонний характер, и переводится на язык практических действий учителя. Творчески мыслящий учитель умеет быстро переключаться с одного способа действия на другой, разнообразить способы обучения, быстрее находить новые пути решения учебно-воспитательных задач, контролировать, оценивать процесс и результаты мыслительной деятельности.

Важное значение в творческом процессе играет этап мысленного формирования образа. Особое место принадлежит творческому воображению. Оно входит в любой творческий процесс, является необходимой стороной любой творческой деятельности – художественной, научной и др. В художественном творчестве имеют значение все виды воображения: произвольное, непроизвольное, воссоздающее, творческое. Важным является творческое воображение, самостоятельно создающее новые образы. Но и оно базируется на знаниях и впечатлениях, приобретенных человеком в жизни посредством чувственных восприятий. Это положение подтверждается исследованиями Л.С. Выготского. Он проанализировал особенности и механизм воображения как важной психической особенности человека, ее связи с творчеством, выделил четыре положения, раскрывающих связь воображения с действительностью [4].

Огромную роль в творчестве вообще, и в художественном в частности, играет интуиция. Она является одним из индивидуально-психологических свойств личности, в то же время связанная с такими психологическими процессами, как память, мышление, образное воображение. В процессе творчества присутствуют два типа мышления: аналитическое и интуитивное. При аналитическом мышлении субъектом выделяются отдельные этапы, и он может их воспроизвести, рассказать о них, а при интуитивном мышлении отсутствуют четкие тапы, и рассказать о течении этого процесса невозможно. Но интуиция всегда основана на целенаправленной работе и на хорошем знании предмета. Данные научных исследований о высшей нервной деятельности и психологии говорят о том, что интуиция в художественном творчестве постоянно присутствует и проявляется на всех этапах творческого процесса, но в различной степени. Она рождается на почве глубокого и длительного предварительного знакомства с явлениями действительности, является результатом постепенной кристаллизации образа природы. И фантазия, и хорошая интуиция могут развиваться только на хорошо подготовленной почве, а «гениальные догадки», озарение приходят только к тем, кто их заслужил. В характеристике интуитивных процессов выделяются следующие особенности: непосредственность; отсутствие рассуждений; отсутствие каких-либо усилий и затруднений; сопровождение процесса чувством уверенности

в правильности его результатов; разумность процесса; связь с решением новых задач; быстрота протекания процессов, которая особенно бросается в глаза при оценке воспринимаемых предметов.

Влияние на формирование творческой активности студентов оказывает развитие их творческих способностей. Данный процесс в условиях обучения и воспитания управляем, и влияет на формирование личности. Очевидно, что в процессе развития творческих способностей, в том числе и художественных, важнейшую формирующую роль приобретают познавательный фактор, знания. Особое место в структуре творческих способностей отводится интеллектуально-эвристическому компоненту (целеполагание, видение противоречий, генерацию идей, перенос знаний и умений в новые ситуации, фантазии, аналогии и продуктивность ассоциации, гибкость интеллекта, критичность мышления).

В творческом процессе значительную роль играет вдохновение, которое выступает как одна из активных сил творчества. С точки зрения психологии вдохновение определяется как состояние своеобразного напряжения и подъема духовных сил, творческого волнения, ведущего к значительным творческим достижениям в различных областях деятельности. Вдохновение характеризуется повышенной общей активностью человека, необычайной продуктивностью его деятельности, сознанием легкости творчества, эмоциональным подъемом. При этом активно работает творческое воображение и образное мышление, обостряется память, внимание, воля, направленные на реализацию идей.

Значительную роль в творческой деятельности человека играет потребность личности в самоактуализации, то есть стремление человека к более полному проявлению своих личностных возможностей при наличии благоприятных социально-исторических условий. Стремление личности к самоактуализации побуждает проявлять свою творческую активность. Соответственно определяется и роль активности в педагогическом процессе как решающего фактора интенсификации учебного процесса. Это свойство активности приобретает при совпадении своей направленности с мотивационной стороной деятельности. Под мотивацией в дидактике понимают желание, стремление, интерес, потребности, направленность, побуждающие к деятельности. Творческую активность характеризует сознательное отношение к деятельности. В этом, случае деятельность стимулируется к ее содержательной стороне и выступает как самоценность. Интерес становится «устойчивым образованием самой личности, мощной побудительной силой ее деятельности» [16, с.34]. Творческая активность как целостное образование выступает в единстве двух аспектов: внешнего (отношение к различным видам трудовой деятельности) и внутреннего свойства и качества личности, необходимые для участия в этих видах деятельности на творческом уровне. Творческая активность – это творчество, протекающее при более интенсивной деятельности учащегося. Для него характерно преобразующее отношение субъекта к объекту познания (учебному материалу). В ходе этого взаимодействия изменяется не только объект взаимодействия, где

социально-ценным результатом могут выступать рисунки, рефераты, проекты (исследовательские, творческие), квалификационные работы. Результатом включения студентов в процесс творчества могут быть новообразования личности, ее творческие способности. В момент активной творческой деятельности студенты ставят новые вопросы к содержанию изучаемого материала, формулируют проблему, ищут новые способы ее решения. У них формируются качества творца, усваиваются способы овладения видами деятельности. Творческий процесс направлен на особое осмысление и выработку личностного отношения к знаниям и самому творческому процессу, то есть происходит выработка эмоционально-оценочного отношения к процессу и результатам творчества. В этом и заключается сущность творческой активности.

Процесс развития творческой активности личности зависит от характера конкретной деятельности и обуславливается возрастными особенностями студентов, их возможностями в плане усвоения содержания данной деятельности, специфики действий и операций по ее реализации. Исследования Б.Г. Ананьева разрушили представления о «психической окаменелости» взрослого человека, установлены капитальные факты гетерохронности и неравномерности развития различных психических функций. «В студенческом возрасте имеются наибольшие возможности развития; именно в этом возрастном диапазоне расположены сензитивные периоды, которыми еще недостаточно воспользовались при обучении» [1, с. 345]. Особенность вузовского обучения и воспитания в том, что их объектом является практически сформировавшаяся личность, но имеющая для духовного воздействия благоприятный возраст. В структуре личности к этому возрастному периоду стабилизируются такие важные сферы психики, как эмоциональная, интеллектуальная и волевая. Познавательные возможности достигают своего оптимального значения. Разнородная активность студенческого возраста – биологическая, общественная, интеллектуальная – проявляется одновременно и сильно, делая этот период наиболее интенсивным и пластичным как с точки зрения намерений, действий, эмоций, потребностей, возможностей. Все познавательные интересы у них находятся в состоянии развития. Студенческий возраст благоприятен для развития активного, самостоятельного, творческого мышления, поэтому следует всячески его стимулировать. Планируя работу по формированию творческой активности будущего учителя, нужно так организовать занятия, чтобы перед студентами возникали проблемы различной сложности, побуждающие их к самостоятельному их решению. Самостоятельная активность студентов, направленная не только на процесс решения задачи и его проверку (сравнение с эталоном, обоснование), но на постановку и формулирование проблемы, необходимы для формирования профессионального мышления. Сочетание потребности в самостоятельной деятельности и способности к саморегуляции позволяет студентам выходить на уровень так называемой «сверхнормативной активности», что является предпосылкой проявлений творческой активности и говорит о степени развития волевых качеств личности.

Это является предпосылкой проявлений мотивов высшего порядка, которые связываются с выдвиганием на первый план оценочно-ориентировочной деятельности, поиска смысла жизни, духовно-нравственных, эстетических идеалов, и преломляется в ведущем виде деятельности - в учении, в котором они проецируют себя на будущую педагогическую профессию. Таким образом, студент начинает осознавать свой социальный статус, а значит, и социальный смысл учения. Отсюда возникают все необходимые предпосылки превращения студента и объекта педагогического воздействия в субъект учения, что является непременным условием формирования творческой активности. Потребность в эмоциональном насыщении в этот период дает возможность спроектировать формирование творческой активности личности студента. Важно учитывать спонтанно сформировавшиеся чувственно-эмоциональные потребности, что часто выражается в увлечении безнравственным искусством.

Таким образом, формирование творческой активности студентов становится потребностью современного педагогического процесса, в котором личность будущего учителя становится субъектом своего собственного развития. Формирование творческой активности происходит при максимальной активности индивида в преобразовательной деятельности. Творческое развитие студентов определяется как «личностно-мобилизующий процесс», оказывающий значительное воздействие на «целостный характер формирования социально-ценных качеств личности, проявляющихся в сложной системе взаимодействия возрастных и индивидуальных особенностей, эстетического опыта, направленности на самореализацию в художественно-творческой и проектной деятельности» [8, с.5].

Список использованной литературы:

1. Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания. СПб: Питер, 2001. – 288с.
2. Брушлинский А.В. Мышление и прогнозирование. – М., 1979,
3. Волков Н.А. Воспроизводящая и творческая деятельность учащихся в обучении. – М., 1976.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. 2-е изд., переруби. и доп. – М.: Просвещение, 1958. – 576 с.
5. Гальперин П.Я. Основные результаты исследований по проблеме формирования умственных действий и понятий. – М., 1965.
6. Ермолаева-Томилина Л.Б. Проблема развития творческих способностей детей / По матер. зарубеж. исследований // Вопросы психологии, 1975. № 6.
7. Казакова Е.Н. Творческие задачи как средство формирования профессиональных компетенций студента // Научно-мет. эл. жур. «Концепт». – 2016. – Т.21. – С. 57-61. – URL: <http://e-koncept.ru/2016/56344.htm>
8. Командышко Е.Ф. Педагогический потенциал искусства в творческом развитии учащейся молодежи: интегративный подход / Е.Ф. Командышко. Монография. – М.: Издательство «ИХО РАО», 2011. - 292 с.

9. Кузин В.С. Психология. – М.: Высшая школа, 1982. – 256 с. илл.
10. Кузьмина Н.В. Очерки психологии труда учителя. – Л.: Изд. ЛГУ, 1983.
11. Леонтьев Д.Н. Избранные психологические произведения. В 2 т.: 1983
12. Лернер И.Я. Дидактические основы методов обучения. – М., 1981-185 с.
13. Пономарев Я.А. Психология творчества и педагогики. – М., 1976, – 280 с.
14. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – М., Учпедгиз, 1946. – 704 с.
15. Шорохов Е.В. Композиция: Учебное пособие для студентов педагогических институтов. – М.: Просвещение, 1986. – 207 с.: илл.
16. Щукина Г.И. Проблема познават. интереса в педагогике. – М., 1971.
17. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования (утв. приказ. Министерства образования и науки РФ от 17 дек. 2010 г. № 1897) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/55070507/#ixzz4LXKupLdJ>
18. Якобсон П.М. Психология художественного восприятия. – М.: Искусство, 1984. – 85 с.

ДУХОВНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ ЦЕННОСТИ КАЗАХСКОГО НАРОДА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РЕСПУБЛИКИ

Ижанов Байконыр Ижанович

*кандидат педагогических наук, профессор кафедры «Живопись и скульптура»
Казахского Национального университета искусств (г. Астана, Казахстан)*

Разработка этнохудожественной образовательной системы детский сад-школа-дополнительное образование-вуз стала возможной благодаря новым подходам в художественной методике довузовского и вузовского образования. Главные из них обусловлены включением народного искусства как системх образующего компонента в содержание этнохудожественного образования. Эти положения раскрываются в концепции программного и методического обеспечения содержания этнохудожественного образования, в созданном и экспериментально проверенном комплекте инновационных программ для общеобразовательных школ и вузов разработанные авторами под руководством известного ученого, доктора педагогических наук, профессора Шпикаловой Т.Я. [1, 204].

Художественно-эстетический подход направлен на выявление специфики художественно-образной системы народного искусства как типа художественного творчества, на взаимодействие народного искусства с другими типами художественного творчества в системе культуры.

Этот основополагающий взгляд на народное искусство как часть культуры в образовательном пространстве реализуется согласно концепции в исследованиях

М.А. Некрасовой.[2, 204].

На уровне общего и высшего образования характер условия творческих задач не только усложняется, но и появляются задачи нового типа. Задачи на повтор, вариации частично могут быть переведены во внутренний план действия, предметный план действия заметно сокращается, в отличие от начального этапа обучения. Задачи на импровизацию особенно усложняются на уровне высшего образования, с учетом региональных стилевых особенностей народного изобразительно-пластического искусства, с выявлением общих принципов и способов художественной реализации единой духовной сущности во всех областях народного искусства и русской культуры:

- единство человека и природы (архетипы, народный календарь, обряды, космология, символика календарно-обрядовой поэзии, свадебной поэзии);
- историческая народная память и смысл индивидуальной человеческой жизни (образ народного жилища, народный костюм, семейно-обрядовое творчество, эпос).

Задачи на импровизацию включают работы по проектированию художественной среды с использованием элементов дизайна и опоры на стилистические особенности в произведениях художников декоративно-прикладного искусства.

Важно отметить, что эстетические знания и художественно-творческий опыт, раскрывающие народное искусство как тип художественного творчества, как этническую культурную целостность, создают условия для целостного восприятия народного искусства как совокупности видов народного творчества (изобразительно-пластическое творчество, музыкально-поэтический фольклор, народные игры, танцы, театр, обрядово-календарные обычаи и т.д.) во всех звеньях преемственной системы этнохудожественного образования. [3, 207].

Развитие личностных качеств в органическом единстве с навыками широкого спектра являются основой для привития учащимся базовых ценностей образования в Казахстане: «Казахстанский патриотизм и гражданская ответственность», «уважение», «сотрудничество», «труд и творчество», «открытость», «образование в течение всей жизни». Эти ценности призваны стать устойчивыми личностными ориентирами учащегося, мотивирующими его поведение и повседневную деятельность.

Разработана новая программа «Художественный труд» в рамках обновления содержания среднего образования в Казахстане. Художественный труд является одним из средств формирования знаний о взаимосвязи человека с окружающим его миром, эстетического восприятия действительности и воспитания трудолюбия.

Предмет «Художественный труд» направлен на формирование художественно-технологических знаний, умений, и навыков в различных видах творческой деятельности, обеспечивающие пространственные и зрительные представления, воображения и наблюдательности. Работа с различными материалами способствует формированию технологического мышления,

развитию художественно-эстетического вкуса, творческих способностей, памяти, пространственного воображения, фантазии, моторики рук, совершенствованию глазомера учащихся.

Для определения содержания данного предмета выстроена система целей обучения художественному труду, которая состоит из трех разделов и одиннадцати подразделов. Содержательная линия художественного труда в 1-4 классах подчинена трем разделам системы целей обучения, которые направлены на формирование основных знаний и практических навыков в процессе творческой деятельности. Учебная программа «Художественный труд» 5-9 классов уровня основного среднего образования в рамках обновления содержания выстроена система целей обучения, которая состоит из трех разделов и пятнадцати подразделов.

Раздел 1 «Исследование и развитие идей» направлен на развитие исследовательских навыков и творческого воображения, в процессе которого они проводят исследование окружающего мира, различных материалов, изучают культуру и традиции казахского народа и других народов, разрабатывают собственные творческие идеи.

Раздел 2 «Создание и изготовление» направлен на развитие практических навыков изображения окружающей действительности и освоение технологических процессов обработки материалов, в процессе, которого учащиеся экспериментируют различными материалами и создают собственные творческие работы.

Раздел 3 «Презентация, анализ и оценивание» направлен на развитие коммуникативных и речевых навыков, в рамках которого они презентуют, комментируют, оценивают свою работу и работу других.

Президент Казахстана Н.Назарбаев в начале года объявил народу Казахстана о начале третьей модернизации страны. Теперь предстоит еще более масштабная работа. Большое внимание в статье Главы государства уделяется духовному возрождению казахстанского народа. Сохранить и приумножить духовные и культурные ценности – вот основная цель работы по программной статье президента «Рухани жанғыру», (Духовное возрождение) – взгляд в будущее.

Задача целостного осознания народного искусства как особого типа духовной и культурной ценности в образовательном пространстве решается путем последовательного включения совокупности художественно-творческих задач. Разработка педагогических условий для творческой деятельности студентов совершается согласно творческим принципам народного творчества. Поэтому принцип преемственности национальной системы образования прослеживается в условиях модернизации «Духовное возрождение» в Казахстане.

Список использованной литературы:

1. Программы общеобразов.учреждений: Изобраз.искусство. Основы народ. и дек.-прикладного искусства. I-IVкл., 3-е изд.перераб.и доп. М., 1997.

Изобраз.искусство.

2. Народное искусство России в современной культуре. – М.: «Коллекция М», 2003. – 256 с., 16 ил.

3. Егеменді Қазақстан. ҚР Тұңғыш Президенті-Елбасы Нұрсұлтан Назарбаевтың «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» мақаласы. 12 сәуір 2017 жыл. Астана қаласы.

СОВРЕМЕННЫЕ СТИЛЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ИННОВАЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ РАЗНЫХ ВИДОВ ЖИВОПИСИ В МАГИСТРАТУРЕ

Ачилов Исмаил Шайкулович

профессор искусствоведения ВАК

Казахского национального университета искусств,

заслуженный работник народного образования РК,

член Союза художников СССР и РК (г. Астана, Казахстан)

В период обучения в университете станковой живописи в бакалавриате на 4 курсе, магистратуре на 1 курсе во время аудиторных-практических занятий выполняются последовательно работы по живописи, из трех самостоятельных серий в различных стилевых направлениях живописи. Работы выполняются в виде экспериментальных натюрмортов по дисциплине «Современные стилевые направления в живописи». Обучающийся выполняет постановки натюрмортов в аудитории на трех холстах в технике масляной живописи. Такой экспериментальный метод придаст учебному процессу, особый творческий настрой в плане развития живописных способностей.

Аудиторная постановка натюрморта должна выполняться в трех оригинальных видах и стилях исполнения. В экспериментально-живописных решениях, первый холст выполняется в виде станковой живописи. Второй холст выполняется в авторском индивидуальном живописно цветовом решении. Далее, третий натюрморт выполняется точечной техникой (пуантелизма). Тогда как четвертый натюрморт выполняется в декоративно-плоскостной живописи.

Экспериментальные задания надо писать масляными красками. Все три холста должны соответствовать «Современным стилевым направлениям» в живописи. В основе выполнения трех самостоятельных холстов в разных видах живописи это, конечно же, представляет собой научно-исследовательское изучение творческого процесса трех различных живописи. С целью познания живописного ведения письма при выполнении трех различных работ в оригинально-практическом выполнении. Чтобы написать натюрморты на трех холстах в различных живописных видах параметры холстов желательно должны быть одного размера. Кроме этого каждый натюрморт по характеру живописного письма обязательно должен соответствовать определенному

стилевому направлению в живописи. Так примерный перечень наименований 4 натюрмортов, из которых следует выбрать для выполнения в различных видах в живописи масляными красками, только 3 натюрморта по разным видам живописи.

1. Организованную в аудитории постановку: бакалавриат, магистранты пишут в виде станковой живописи. 2. Данный натюрморт следует писать в станковой живописи в авторском индивидуальном-живописно цветовом выполнении натюрморта. 3. Выполнение натюрморта в декоративно-плоскостной живописи. 4. Натюрморт в живописи выполняется точечным методом (пуантилизма) масляными красками. Наиболее удобно выполнить первые 3 натюрморта на холсте масляными красками.

Прежде, надо ставить перед собой конкретно определенные задачи, чтобы выполнить в технике исполнения в разных видах живописи три натюрморта. На самом деле три натюрморта между собой должны иметь отличие в живописном выполнении и это очень важно в практическом плане. Поэтому приобретенные знания необходимо применять в учебном процессе в аудиторных практических работах, а также в самостоятельной творческой деятельности. Приступить к практическому выполнению натюрморта в живописи, следует с первой постановки. Предстоящее задание надо выполнить на трех холстах масляными красками и в разных живописных видах. В результате для этой цели, рекомендуется на листе бумаги, изобразить составленное содержание первой постановки натюрморта в графическом исполнении мягким карандашом. Графическое изображение надо выполнить в станковом рисунке для станковой живописи. Это значит, рисовать натюрморт на плоскости бумаги только в линейном рисунке. В рисунке надо верно определить: общую композицию, пропорции и формы предметов, их габариты и пространственные расположения предметов на рисуемой плоскости и, конечно же, характер изображаемых драпировок.

В изображаемом рисунке предстоит выяснить линиями: больших и малых пропорций световых, теневых соотношений. Далее следует определить в рисунке только в легких линиях следующие габариты в пропорциях, например: полутени, собственные тени, полные тени, рефлекс, глубокие тени, тени на фоне падающих теней в натюрморте. Линейный рисунок в процессе изображения данного натюрморта, очень удобен для определения конкретных форм, а также габаритов светотеневых соотношений между собой. Светотеневые пропорции, то есть соотношения габаритов видны на натуре, только их надо увидеть на изображаемой натуре и, следовательно в свою очередь обозначить их в линейном рисунке. Затем, по периметру выяснить конкретно размер самого рисунка на изображаемой плоскости бумаги. При соблюдении этих условий в работе, можно считать, что графические рисунки переведены (скопированы) на изображаемые плоскости трех холстов. Теперь по очередности, предстоит начать писать на трех холстах в живописи жидко подмалевком: цветом, тепло- холодными отношениями и тоном и в разных видах в цветовом исполнении в «Современном стилевом направлениях в живописи».

Практические выполнения экспериментальных работ в современных стилевых направлениях.

Последовательность ведения на трех холстах и в разных видах живописи интересный процесс. В связи с этим, каждый студент, магистрант должен представлять себе, как в целом предстоит последовательно и по очередности писать три холста, именно в разных видах живописи в стилевом направлении. Во-первых, для этой цели, необходимо выбрать последовательно-практический метод в живописном выполнении данного задания. Во-вторых, надо успешно выполнить все три натюрморта в различных видах в Современном стилевом направлениях в живописи. В-третьих, особенно важно, рационально распределить время на весь период работы в живописи на трех холстах.

В-четвертых, нужно составить каждому по трем различным видам экспериментальных работ конкретный план работы по сеансам в живописи. В-пятых, надо учесть при составлении плана работы практические применения 14 составных частей живописного письма по сеансам в живописи, а также время для обобщения трех холстов в живописи и их цельности. Ведь на трех одинаковых холстах предстоит каждому написать живопись в трех разных видах, то есть разными практическими способами письма. Поэтому надо полагать, что продуктивный процесс работы будет, только, при последовательном ведении живописи на трех холстах по сеансам в живописи. Живописно-экспериментальная работа, это научно-исследовательский процесс в живописи. Во время работы познается через мыслительные представления, пути ведения разных способов живописного письма каждого натюрморта. Работа в живописи требует соблюдение очередности в каждом сеансе, где выполняется определенная работа. С применением творческих усилий и к тому же качество продуманных, живописных изображений на трех холстах по сеансам, естественно составляет в конечном итоге в основе важный творческий результат.

Напомним о том, что было сказано выше, где на трех холстах выполнены рисунки первой постановки натюрморта. Все три холста надо начинать писать масляными красками по очереди. Скажем каждый сеанс в аудитории состоит из 3 часов. Следовательно все три холста по очереди начинают писать в разных видах живописи. Например: первый холст рекомендуется начать писать красками жидко подмалевком в станковой живописи в течение 3-х часов. Потом, второй холст как и первый холст, надо писать также жидко подмалевком в станковой живописи в течение 3-х часов, только в авторском индивидуальном живописно цветовом решении. Разумеется, весь процесс письма красками, естественно должен отличаться от первой работы в живописном исполнении, то есть определенно соответствовать авторскому индивидуальному цветовому решению в живописи на плоскости холста. И наконец третий холст в котором предстоит начать писать в нем в декоративно-плоскостной живописи, тоже в течение 3-х часов в станковой живописи жидко подмалевком. Следует покрыть изображенный рисунок предметов с драпировками жидко подмалевком, после этого, всю поверхность

холста: цветом, тепло-холодными цветовыми отношениями и тоном. И конечно же, также как ранее выполненных жидко подмалевком первого, второго холстов и затем третьего холста, чтобы дать время просохнуть подмалевку на поверхности холста.

Живописно-творческий процесс работы над натюрмортами в Современном стилевом направлениях в живописи.

2. Постановку бакалавриаты, магистранты пишут в станковой живописи. Перед изображением натюрморта, следует его внимательно анализируя рассмотреть. Увидеть в натюрморте, какую схему в виде геометрической формы образует его внешний композиционный контур в линиях, например: в виде квадрата, ромба, многогранника, прямоугольника по горизонтали, прямоугольника по вертикали или эллипса и т.д. Далее схему геометрической формы, которая образованная на изображаемой натюрморте предстоит наметить карандашом легкими линиям на форэскизе. Общая форма намеченная линиями на форэскизе или на рисуемой плоскости бумаги, а также же на плоскости холста, как известно будет называться: композиционно-изобразительная плоскость. Потом в этой плоскости тоже легкими линиями следует начать изображение рисунка общей композиции всего натюрморта. В дальнейшем с определением на изображаемой плоскости: на бумаге или на холсте надо конкретно уточнить композицию натюрморта, в ней пропорции предметов, их характеристики и, конечно же, пространственное расположения рисуемых формы предметов путем различного нажатия карандашом на изображаемые предметы и драпировки. В связи с этим естественно в свою очередь, будет тоже уточняться и композиционно-изобразительная плоскость. соблюдая последовательность, желательно корректировать рисунки на трех холстах с изображаемым с натуры натюрмортом. И только после этого можно приступить к живописным изображениям масляными красками на холстах по сеансам, то есть изначально начать писать жидко подмалевком.

Выполнение в современном стилевом направлениях в трех разных видов живописи на трех холстах одного размеров, представляет собой научно-исследовательскую основу изучения письма разных видов живописи во время их практического выполнения. Оригинальные виды живописи в экспериментальном выполнении масляными красками соответственно должны быть связаны с изучением процесса письма трех характерных видов живописи. Стало быть живописное ведение трех холстов по очередности, то есть начало их и завершения в живописи будет, конечно же, в целом не обычное. Следует помнить, работа в живописи особенно на втором, третьем и четвертом холстах в основном предстоит писать в живописи по представлению. Поэтому для этой цели нужны активные действия и определенная дисциплина и к тому же профессиональная подготовка в экспериментальном исполнении такого вида заданий в живописи.

3. Данный натюрморт также пишется масляными красками в станковой живописи, только в авторском индивидуальном-живописно цветовом выполнении

натюрморта. На втором холсте полностью сохраняется композиция и рисунок изображаемого натюрморта. Прежде это связано с той целью, чтобы изменить целиком всю цветовую структуру в живописном изображении на холсте натюрморта по той причине. Когда требуется написать в станковой живописи в авторском индивидуальном-живописно цветовом выполнении натюрморта на плоскости холста. Натюрморт пишется с учетом индивидуального цветового решения, то есть каждый задумывает цветовое решение и пишет натюрморт в живописи индивидуально в своем стиле. В результате эксперимента живописные работы натюрмортов в цветовых исполнениях, конечно же, у каждого будут по своему отличаться. Качественное выполнение второго натюрморта в целом связано с умением работать в формате представления в индивидуально цветовом сочетании красок в совокупности между собой в гармонии, то есть в колористическом решении. При этом надо помнить, что живописно-индивидуальное цветовое выполнение в живописном исполнении, как например: световой, цветовой, тепло-холодные отношения и тон в совокупности должны между собой сочетаться, то есть гармонизировать. Изображение должно представлять целостное видение композиции и в цветовом сочетании в натюрморте на холсте. Выполнение натюрморта в декоративно-плоскостной живописи.

Цветовое решение данного натюрморта пишется по очередности по сеансам масляными красками в декоративно-плоскостной живописи. Поэтому этот вид живописи естественно отличается по сравнению с другими видами живописи. Надо сказать, что цветовое решение выполняется плоскостным методом, где не обязательно лепка формы цветом в трех мерном пространстве. Поэтому весь натюрморт, а именно предметы, драпировки и плоскости следует изображать лишь только в декоративно-плоскостной живописи. Формы предметов, драпировки и плоскости, в целом выполняются подбирая цветовые плоскостные отношения, то есть цветовые составляющие должны в декоративно-плоскостной живописи между собой в обязательном порядке должны гармонизировать. В этой серии живописи не следует моделировать форму в пространстве. Цвета предстоит подбирать декоративно и писать на холсте натюрморт, конечно же, в плоскостной живописи. Например: световые и теневые части определенно надо писать в декоративно-плоскостной форме в живописи. Кроме этого, надо помнить, что декоративно-плоскостная живопись пишется без полутонов, что же касается рефлексов то их не имеет смысла выявлять в этом виде живописи. И, к тому же нет надобности в детализации предметов, а также складки на драпировках. Декоративно-плоскостная живопись пишется на холсте широко без дробности. В связи с этим, декоративно-плоскостная живопись в визуальном сравнении данного натюрморта представляет единое целое, и поэтому, ее декоративность и ее плоскостность, составляют вместе единое пространство и составляя, тем самым декоративно-плоскостную живопись. Творческое выполнение в различных видах трех самостоятельных серий в Стилевых направлениях в живописи желательно писать каждый холст по 3 часа в сеансе, то есть три дня подряд, такой распорядок

в работе несомненно будет в целом продуктивным. Живописная работа над тремя сериями на холстах в трех разных видах живописи в своей основе представляет творческий процесс, так как надо ясно представлять ведения работ разных видов живописи. При этом каждый бакалавриат, магистрант приобретает научно-исследовательские основы ведения письма масляными красками в трех различных видах живописи на трех холстах и профессиональные навыки с применением в живописи 14 - ти составных частей живописного письма по сеансам в живописи. Применения инновационных методов в учебном процессе и в творческой деятельности – это несомненно придаст профессиональную уверенность и положительные результаты при изображении натуральных постановок.

4. Натюрморт в живописи выполняется точечным методом (пуантилизма) масляными красками. Точечный метод (пуантилизм) весьма интересный и в свою очередь наиболее трудоемкий, потому что всю рабочую поверхность бумаги или же холста предстоит выполнить в живописи точечным способом. Представляется начинать писать данный натюрморт таким же практическим способом, как в станковой живописи на холсте жидко подмалевком, то есть цветом, тепло-холодными отношениями и тоном, чтобы покрыть всю изображаемую поверхность. В период работы масляными красками в живописи подмалевком применяются щетинные-плоские кисти с щетинной черного цвета. В (линейном, линейно-плоскостном и линейно-конструктивном). Далее удачную композицию рисунка форэскиза с первого натюрморта, согласовывая композицию и пропорции с натурой первого натюрморта, следует компоновать на большой бумаге ватман. В свою очередь данный рисунок предстоит выполнить в натуральную величину. Затем рисунок с первого натюрморта выполненный на бумаге ватман, надо перевести на плоскости трех одинаковых холстов для письма в разных видов живописи. Кроме этого один из действий необходимо соблюдать в процессе работы в каждом сеансе, а именно во время рисунка и живописи над натюрмортами. В процессе изобразительной работы надо помнить, что временами непременно нужен отход от холста на расстояние. Это нужно для того, чтобы сравнивать ведение работы на холсте с натурной постановкой, а также сравнивать между собой общий процесс ведение разных видов живописи на трех холстах. И, наконец перед 2 - мя последними сеансами, желательно оформить багетом все три холста. В свою очередь, багетные оформления выполненные на трех холстах, придают работам цельность видения и, кроме этого завершенность их письма в экспериментальных натюрмортах. Практическое выполнение трех разных видов живописи на трех холстах является научно-исследовательской и творческой в плане понятия основ ведения культуры живописи по дисциплине Современные стилевые направления в живописи. Практически изображая натюрморты красками в трех разнообразных видах в живописи, надо творчески представлять в каком направлении следует их писать в цветовом решении. Для того, чтобы выполняемые работы с натуры и по представлению были между собой органично связаны в живописи.

Список использованной литературы:

1. Ачилов И.Ш. Философия составления творческой дипломной картины. Астана 2016
2. Ачилов И.Ш. Цвет в академической живописи. Астана 2013
3. Ачилов И.Ш. Кескіндеме натюрморты көркем майлы бояулармен кенеп бетінде бейнелеу. – Алматы: КазГосЖенПи, 2006
4. Беда Г.В. Живопись. Искусство. – М., 1971
5. Вандровская Е. Канафия Тельжанов. – М.: Советский художник, 1973
6. Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1987
7. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. – М., 1986
8. Искусство Казахстана. – Алматы: ТОО «ИДК Кітап – сервис», 2005
9. Крымов Н.П. Художник и педагог. – М.: Академия художеств СССР, 1960
10. Мизанбаев Р.Б. Живопись. – Алматы, 2005; М.: ЭКСМО, 2009
11. Дмитриев Н. Неменский Б.М. - М.: Советский художник, 1971
12. Шашков Ю.П. Живопись и ее средства. – М., 2006

СӘУЛЕТ ӨНЕРІНЕ ОҚЫТУ

Сыдығалиев Дүйсенбай Сыдығалиевич

*С. Сейфуллин атындағы Қазақ агротехникалық университетінің
«Сәулет және дизайн» кафедрасының доценті, п.ғ.к.,
ҚР суретшілер одағының мүшесі (Астана қ., Қазақстан)*

Мектептерде бейнелеу өнері сабағында қарастырылатын ең өзекті мәселелердің бірі «Сәулет өнері» жайлы өткізілетін тақырыпқа ерекше көңіл бөлу керек. Бұл тақырып бастауыш сыныптардан басталғаны жөн және әрбір ұстаз үшін зор міндет деп саналу қажет. Сәулет ғимараттарына байланысты ұғым қалыптастыру сәулет өнерінің ежелгі туындыларымен осы заманға үлгілерін, дәстүр сабақтастығын көрнекі әрі жан-жақты жолмен жүргізілуі тиіс.

Сәулеттік таным еңбек және практикалық дағдылармен байланыстырылып, оқушылардың шығармашылық қабілетін дамыту мақсаттарымен ұштастырыла жүзгізілуі керек. Себебі: осы тақырып мектеп қабырғасында толық қарастырылып отырған жоқ, соның салдарынан оқушылардың сәулет өнеріне деген селқостық аз емес. Негізінен пән аралық байланыста көп қолдану қажет. Сәулет өнері оның негізгі құрылымы болып табылады. Математиканың, географияның / табиғаттанудың, тарихтың, әдебиеттің т.б. Сондай-ақ ежелгі ғимараттардың сәулетін тұрғызу үшін, ең алдымен математикалық есептеулер қажет. Онсыз үйдің құрылысы болмас еді. Ол ғимарат өзін қоршаған табиғатқа бейімді етіп салу үшін географиялық білімді талап етеді. Сондай-ақ кірпіштерге қосылатын қоспасында химияны білу керек. Егер безендіру ою-өрнек көркемді композициялық сәндеу, әсемдеу жайлы айтсақ бүкіл өнерді бойына жинар еді. Яғни қорыта айтқанда барлық пәннің жиынтығын сәулет өнерінен көруге болады.

Ең алдымен оқушыларға оны толық жеткізе алатын мұғалімге де байланысты. Оқушыларға ғасырлар бойы келе жатқан мұралық ескерткіш, ғимараттардың тарихи мәніне қоса безендірілуі, оның қайталанбас өнер шығармасының туындысы екендігі жайлы айтып жеткізу керек.

Сәулет өнерінің ежелгі заманнан бері сақталып келе жатқан мәдени байлығын мәпелей дамытумен бірге, оны тәрбие құралына айналдыру қазіргі кездегі басты міндеттің бірі.

Сол себептен оқушылардың сәулет өнеріне деген көзқарастарының қандай екендігіне көзіміз жеткізу үшін бірнеше мектептерде зерттеу жұмыстарын жүргіздік. Бұл жерде орта буындағы оқушылар мен жоғарғы сынып оқушыларының арасындағы анкеталық сұрақтарды жүргізумен қоса бейнелеу өнері сабағында сәулет өнеріне байланысты. «Ата-баба мұраларын қорғай білейік» атты «Менің болашақ қалам» деген тақырыптарда сабақ өткізілді. Осы тақырыптарда оқушылардың салынған суреттері, ескерткіш мұраларға деген аяушылық сезімдерін, ойларын ашық түрде қағаз бетіне түсіре білді. Сондай – ақ анкеталық сұрақтарға да өздерінің көкейкесті ойларын жан – жақты жауаптармен жеткізе алды. Бұл анкетамыздың сұрақтары бейнелеу өнерімен қоса сәулет өнеріне арналады, ең алдымен оқушылардың немен айналысатыны, не қызықтыратынын білуге болады.

Мысалы: орта буындағы оқушыларға берілген анкеталық бірінші сұрақтарында мынандай жауаптарды көрдік.

Сұрақ: бос уақытыңды қалай өткізгенді жақсы көресің?

Көбінесе ұл балалар спортпен шұғылдануы, өлең тыңдау, кітап оқу болса, қыз балалар мұндай жаста кестелеу, ән – бимен қатысу деген.

Ал жоғарғы оқушылармен салыстарғанда олар үшін: өлең тыңдау, спортпен шұғылдану, финанс және бизнес үйірмелеріне бару, техникалық байланыс жүйесімен айналысу десе, қыздар: тоқу, би, өлең, тігу, кітап оқу, гүл өсірумен айналысу деп көрсеткен. Осы екі сыныптағы жас ерекшеліктері әртүрлі оқушылардың арасынан бесеуі ғана сурет салуға деген құштарлықтарын байқадық. Мұнда елу оқушының арасынан бесеуі ғана шығып отырғаны қатты қынжылтады. Ауызша сұрақ-жауаптарды өткізгенде «Қандай ұлы суретшілердің шығармашылық туындыларын білесіңдер немесе Қазақстанның суретшілерінен дегенде суреттің атын білсе оның авторын ол қай ғасырдың шығармасы екенін білмейтіндерін естідік. Осы орайда жауаптары бейнелеу өнеріне селқостықтарын танытты әрине, бұндай жауаптарын ешкімді қуанта қоймас еді. Сурет – адамды табиғат көріністерін айналамызды қоршаған неше түрлі оқиғаларды бейнелеу, болмыстағы сан алуан құбылыстарды көз алдымызға әкеледі, осы оқиғаға белсене арласқан кейіпкер ретінде жан дүниемізде ерекше эстетикалық ой сезімін туғызады соның бір тәрбиелік маңызы зор әлеуметтік күшке айналған бейнелеу өнері қуаныш көзі, адамның ақылшысы, жан серігі азығы екенін ұмытпас үшін жас ұрпақ бойында өнерге қызығу сезімі тәрбиелеу міндетті, педагогика қауымының алдағы зор міндеттерінің бірі. Осы оқушылардың енді қандай үйірмелерге

қатысатындығы немесе мүмкіндігі болса тағы қандай үйірмелерге баратын ойлары барын білуге назарымызды аудардық. Осындай сұрақтарға орта жастағы оқушылардың көбісі домбыраға, ән-би үйірмесіне спортқа қатысу, жұмсақ ойыншық жасау дегенді көрсетсе солардың арасындағы 4 сынып оқушылары живопись үйірмесіне қатысатындығын жазған ал әлі де басқа үйірмелерге қатысқысы келетіндері: автоматормоль, дизайн, көркемдік құрастыру, техникалық байланыс үйірмелері. Соған орай жоғарғы сынып оқушыларының жауаптарын салыстыратын болсақ ұл балалардың қатысатын үйірмелері техника, байланыс, спорт пен шектелген. Қыздар домбыра, сәндік қолданбалы өнер, тігін тігу, би үйірмелерін жазып көрсеткен.

Бұл жерде екі сынып оқушылары негізінен қазіргі кезде керекті деп есептейтін үйірмелерді көрсеткен. Ауызша сұрақты жүргізген де көбіне осындай үйірмелерге тірелді. Бір жағынан олардың қазіргі көз қарастарын түсінуге болады, бірақ рухани сезімді байытатын тәлім тәрбие алатын өнерлерді ұлы суретші өз қолымен жазып шығарған туындылардың қасиеттерін ұмытпағанымыз жөн екендігін оқушыларға айтып жеткізуін керектігін айқындайды. Осы берілген сұрақтардың арасында

«Живопись, графика, мүсіндеу, сәулет өнері жайлы үйірмелерге қатысқысы келетіндері кемде кем болады. Мұнда бейнелеу сабағына деген қызығушылық жоқ екенін көрсетеді, бұндай көз қарас өнеріміздің алға жылжуына біраз кедергі болары сөзсіз, сондықтан ондай жағдайларды болдырмастай әрбір мұғалім ат салысу қажет, әліде болсада бейнелеу өнері сабағына көп көңіл, уақыт бөлулері керек».

Анкетамыздың келесі сұрағы: бұл сәулет өнеріне тікелей арналады.

Сізге сәулет өнері ұнайма? Егер ұнаса не үшін, қай жағынан сізге ұнамайды? Деген сұрақтарға оқушылар өздерінің ойындағы жауаптарын жаза отырып, сондай-ақ ежелгі ғимараттар мен қазіргі құрылыс үйлерін салыстырады. Мысалы: 7 сынып оқушыларының бірінен мынандай жауапты оқыдық. Маған Қазақстандағы түркі тілдес елдердегі ежелгі ғимараттары ұнайды, олар өте әсем, көрнекті және берік соғылған, көптеген ғасырлар өтсе де сақталып бізге жеткен, біз оларды болашақ ұрпаққа жеткізе білуіміз керек – деген жолдары, бұл оқушының ежелгі сәулет өнеріне деген жан-ашырлық сезімімен бірге оның әсемдігіне, көркіне, пішініне көз тастап өз ойындағы тұжырымын бере білгені оның әрбір адамзатқа тән міндеттің орындалуына мезгеп отыр. Оқушы бойында өзінің туған жеріне, отанына сүйіспеншілік сезім осындай тағылымдардан бастау алады. Себебі ғылыми зерттеулер тұжырымы бойынша бала шығармашылығының жаратылысы туралы оның сәулеткерлік өнері мен беріле айналысуы өзін қоршаған отраның заңдылықтарын түсінуден тұратын еліктеу әрекетінен көрінеді. Сондай-ақ екінші оқушының осы мәселеге жазылған ойлары сәулетті ғимараттарға деген көз қарастарын қандай екендігін танытады.

«Сәулет өнері ұнайды, қазіргі кездегі салынған құрылыс үйлердің айырмашылығы барын әсіресе Астана қаласының сәулет ғимараттары көңілді,

құрылыста бояу түстерінің қолданылуы, ал ежелгі құрылыстар олар өздерінің ерекшелігі мен көзге түседі, қайталанбайды» – делінген жауаптарды оқығанда олардың қазіргі кезде тұрған үйлерге немқұрайлы қарамауын байқауға болады. Салыстыра отырып ойын жеткізе білуі бұл оқушының, өте сезімтал, байқағыш екенін өз ойлары мен құр алақан еместігін танытты. Осыны оқушы бойында әрі қарай дамыта білсек қуаныш үстіне зор қуаныш болмақ.

Сол сияқы жоғарғы сынып оқушылары өздерінің ойларын аша білген бірақ орта буындарға қарағанда әлде қайта өзгеше. Осы жастағы оқушылар шетелдік сәулет құрылысына деген қызығушылық пікірін білдіреді, солар мен салыстыра отырып ежелгі құрылыстарға да көңіл бөлуі қуантады. Мысалы: 9 сынып оқушысы өз ойын былай сыйпаттайды.

“Сәулет өнері ұнайды, әсіресе ежелгі құрылыстар Айша-бибіні алатын болсақ ол ою өрнектерге өте бай, әдемі, сұлулығы мен көрінеді. Ал қазіргі үйлердің құрылыстары, пішіндері, бәрі бірдей бір келкі салынған.”

“Мен еліміздегі үйлер әдемі, көрікті болса деймін.” – мұнда оқушы өз ойындағы кейбір көкейкесті, көңілінен шықпай отырған ойларын жеткізген.

Қала сәулеті табиғат аясынан жарасымды ұласып, адамдардың оқу мен еңбекпен шығармашылығымен еркін айналысуына тынығуына қолайлы жағдай туғызатындай қоршаған табиғат тазалығына көмектесетіндей бағытта даму керектігіне бағыштайды. Сәулеттік кейбір құрылыстар ұнайды, жақсы үйлер адамның өмірі үшін, қоғам үшін керек. Сол себепті ыңғайлы, көркем, кең, биік, жарық болу керек деп ойлайды. Қазақстанда шетел үйлерінің құрылыстары салынса деген ойларыда байқалады. Осындай ойлары әрбір оқушыны ойлау қабілеті әртүрлі болғандықтан ой тұжырымдары сан алуан. Олар қаламыздағы көңілді құбылыстар болуын тілейді, соған орай анкетамыздың келесі сұрағы “дүние жүзілік сәулеттік өнерінен не білесіз?” Бұл жерде оқушылардың дүние жүзілік сәулетінен не білетідігін, байқағыштығын, оларға деген ықыластарын қандай екендіктерін сезуге болады.

Ең алдымен орта сынып оқушыларымен жауаптары өздері тарих пәнінен оқыған ғимараттарды естеріне алды. Мысыр еліндегі атақты пирамидалар, Үнді жеріндегі мешіттер, Қазақстан жеріндегі шетелге танымалы «Қожа Ахмет Яссауи, Айша-бибі, Қарахан, Арыстан-баб мешіттерін атақты Таджы-Махал, ғимараттарын көрсеткен».

Ал жоғарғы сынып оқушылары Қазақстандағы мешіттермен қоса Үнді еліндегі ежелгі ғимараттары Тәж-Махал, Италиядағы Пизан мұнарасын, Франциядағы соборларды шетелдік құрылыс үйлер т.б. жаза білген. Осындай ойлар оларды Дүниежүзілік сәулет өнерінің қандай мағлұматтарды білетіндіктерін көрсетеді.

Дегенмен әліде болса да әлемнің жеті кереметін білу үшін, көп оқуларын, олардың ізденулерінің байқауларын әсіресе соған итермелейтін жағдай жасау. Слайдалар көрсету сабақ үстінде көркемдік суреттер көрсету, экскурсияға шығу қаланың ежелгі сәулеттік ескерткіштеріне, өлке-тану музейлеріне алып бару

әрбір оқушыға көп әсер етеді.

Анкетаның келесі сұрағы бұл оқушылардың қазіргі кездегі салынып жатқан сәулеттік ғимараттарға деген қандай көз-қарастарда екенін олардың жазған жауаптары арқылы байқауға болады. Сын көзбен жаза отырып көптеген жетіспейтін, қызықтырмайтын мәселелерге көп тоқталады 7 сынып оқушысы Айтжанов Даурен, Естаев Аян өз ойын былай деп жазады:

“Маған қазіргі салынып жатқан сәулеттік үйлер ұнайды, олардың сыртқы пішіндері бірдей ежелгі үй құрылыстарымен салыстырғанда өте нашар, бізді қызықтырмайды әсіресе мөлтек аудандағы үйлер. Бояу түстері бірдей деген.”

Осындай өкпелі сөздер олардың түр-түстеріне, пішіндеріне бірдей екендігіне көңілдерін бөлгендері сәулетт құрлыстарына немқұрайды еместігін білдіреді. Дәл осындай ойлар көптеген анкетанын беттерінен оқуға болады. Олар басқа қалалардың сәулеттік үйлерімен салыстырады.

Мысалы: қазіргі кездегі үйлердің кейбіреулері ұнайды, оларды тек Алматы, Астана қалаларына көруге болады. Басқа қалаларда ондай құрылыстың шамалы екенін оқушылардың қолымен жазған жазуларын оқығанда кейбір аудандардың безендірілмеген бөліктеріне қатты назарларын аударған.

Негізінен алғанда қай жастағы оқушылар болсын сәулет өнерінің ерекше, қызықты, ыңғайлы, көркем және тарихы болғанын қалайды.

Осындай ойлардан кейін оқушыларға сол ойларын қағаз бетіне қалай түсірер еді деген оймен бірнеше сабақ жүргіздік.

Сабағымыздың тақырыбы “Менің болашақ қалам”.

Оқушыларға осындай еркін тақырыпта жағдай жасағаннан кейін олар бірден ат салыса бастады. Негізінен оқушылардың суреттерінен “Қиял-ғажайыпты” ойларымен салынған суреттері, қызықты бояу түстерін таңдай отырып өзінің қуанышты сезімдерімен бейнеленгендері адамды бірден баурап алып кетеді.

Бірақ сол паракқа ойларын тез жеткізу үшін кейбір композициялық тепе теңдікті қағаз бетіне дұрыс орнастыру форма пішінін сақтауда біршама ауытқу байқалды.

Оқушылардың рухани жан дүниесін байыту дегенді тереңірек қарастырған жөн. Жақсылық пен жамандық, адалдық пен арамдық, сұлулық пен сұымдық ты саналы түрде танып білудің алғашқы баспалдағы мектепте әсіресе бейнелеу өнері пәнінде көру, салу, арқылы қалыптасады.

Мысалы олардың салған суретінде үйдің пішіндері ерекше оған қондырған дөңгелек, үш бұрышты терезелер. Үйдің төбесінде аэрадромдардың орындары және т.б. Ал бояу түстеріне келетін болсақ жылы түстермен үйлесімді етіп бере білген. Ашық аспан, қызылсары түстермен боялған үйлер, көңлді бейнелер, бейбітшілік пен тыныштықты білдіреді. Бұл оқушының ой түпкірінде жатқан ыстық сезім қиял ойлары.

Ал екінші оқушы өзінің ауласының қызықты болуына үлесін қосқандай айнала ауланы қоршаған ертегі жануарлар, дәлірек айтсақ “Уолт Диснейдің” кейпкерлері соның ортасында ойнап жүрген жас бүлдіршінердің жүздеріне күлкі

шаттық, жайдарлы жадырайды. Соған орайда бояу тустері де өте бір-бірімен байланысты. Сол бояулар арқылы көңіл күйді толықтырып тұр.

Оқушыларға эстетикалық тәрбие беру жолында әсіресе сәулет өнерінің алатын орны зор. Тұған өлкенің тарихи ескерткіштерімен танысу, айналысу, оқушыларды табиғатты тануына, сулулықты қабылдай білуіне себебін тигізеді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Герчук Ю.Я. Основы художественной грамоты: Язык и смысл изобразительного искусства: Учебное пособие. М.: Учебная литература, 1998. – 208 с.

2. Миронова Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве: Пособие для учителей. – 2-е изд. / Л.Н. Миронова. Мн.: Беларусь, 2003. – 151 с.

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНДЕ АКВАРЕЛЬ МЕКТЕБІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ

Маханбетжанова Гульнар Маханбетхалиевна

*ҚазҰӨУ «Кескіндеме және мүсін» кафедрасының оқытушысы,
мәдениет саласының үздігі, Қазақстан дизайнерлер одағының мүшесі,
халықаралық суретшілер одағының мүшесі (Астана қ., Қазақстан)*

Бейнелеу өнерінің күрделі бір техникасы - акварельдің кәсіби білім беру бағытында, сапалы жаңа жолы қарастырылып келеді. Ол ұстаздың шеберлігімен, кәсіби білімінің деңгейіне байланысты. Заманауи білім беру жолында бейнелеу өнерінің қандай да болмасын техникасын, салтанатты түрде, шебер сынып ретінде көрсетсе, оқушылар мен студенттер техника және технология бойынша, толық және анық ақпарат алады. Осы салада бір ерекшелігі, ұстаздың шеберлігіне назар аудара отырып, студенттер, кескіндеменің жазу техникаларын, бояудың араластырылуын, жарық-көлеңке өңділіктерін, қойылымның тереңдігін зерттейді. Шеберлігі шындалып, бәсекеге қабілетті кәсіби маман болып тәрбиеленуіне ықпалы жасалады. Шығармашылық белсенділікті арттырудың жолдары ашылады. ҚазҰӨУ колледж және мектеп бағытында акварель жақсы жолға қойылған. Шебер-сынып жоспары алуан-түрлі бағытта қарастырылып келеді. Ұсынылған жоспарды өнер мектептерінің, өнер студияларының және орта және жоғары білім ордасының ұстаздары мен суретшілер кеңінен пайдалануына болады.

Қазіргі таңда Қазақстан Республикасында әлемдік білім беру кеңістігіне енуге бағытталған білім берудің жаңа жүйесі қалыптасуда.

Білім берудің заманауи жүйесі, халықаралық білім беру стандарттарына сүйене отырып, алғашқы міндеттерінің бірі ретінде қызметтік сауаттылықтың қалыптасуын қарастырады. Нормативтік құжаттарда қызметтік сауаттылықтың қалыптасуы шұғыл түрде дамитын, креативті, жауапкершілікті, бәсекеге қабілетті тұлғаның қалыптасу жағдайы ретінде қарастырады.

Сауаттылықты дамыту аясында келесі біліктіліктерді қамтамасыз етуі тиіс: ұлттық өнер мен әлем халықтарының бейнелеу өнері, Қазақстан халқының көп ғасырлық мәдениеті, бейнелеу өнері және заманауи өнері, кескіндеме туындыларымен таныстыру, көркемдік-эстетикалық талғам мен өнер туындыларын қабылдау мәдениетіне, көркем туындыларды тұтас қабылдау дағдыларын, қоршаған әлемнің сұлулығын көре білу және көркемдік-шығармашылық процестердің жалпы заңдылықтарын анықтай білу біліктерін қалыптастыру.

Бейнелеу өнерінің техникаларын меңгеруде, шебер-сынып арқылы келелі жетістіктерге жетуге болады. Қазіргі таңда алуан-түрлі техникалардың әдіс – тәсілдерін меңгеру жолдары интернет көзінде де, тұнып жатыр. Мәнімен, мақсат қойып өткізу, және оның қорытындысына жету – басты міндет деп ойлаймын. Мақаланың соңында халықаралық шебер-сыныптарда жұмыстарын үздік орындаған оқушылар мен студенттердің акварель жұмыстары енгізілген.

Көркем педагогика саласында акварельді ғылыми зерттеуде – шебер-сыныптың мәні зор. Акварель қарапайым болса да, өте күрделі және нәзік өнер. Ол суретшінің қылқаламды батыл ұстауын талап етеді. ҚазҰӨУ нің мектебі мен колледжінде акварель техникасын үйретуде, үлкен әдістемелік тәжірибе жинақталды. Оны ұлттық мектептің нақышында зерттеп, ғылыми тұрғыда талдап, педагогикалық қоғамның игілігіне айналдыру керек. Акварельмен натюрморт және табиғат көрінісін салу, «кескіндеме және мүсін» мамандығының 7-8-9 сынып оқу бағдарламаларына енгізілген. Онда акварель техникасының даму тарихы, шетел және ұлттық бейнелеу өнерінің қалыптасуын қарастырады. Тәжірибелік сабақтың бағдарламасының негізіне, акварель өнерін меңгеру енгізілген. Осының нәтижесінде шәкірттер сапалы нәтижені шығармашылық, конкурстық, дипломдық (Сур. 3) және қорытынды жұмыстарында көрсетіп отыр. Орындаған жұмыстары көрмеге лайық, және халықаралық деңгейде жүлделі орындарға ие болып жатқаны жайында суреттерден көруге болады. (Сур. 2).

Оқушылардың шығармашылық белсенділігін арттыратын алуан түрлі шараларды (семинарлар, конференциялар, шебер-сыныптар, конкурстар, көрмелер) өткізу керек. Балалар көркемөнер мектебі мен өнер мектептерінде кескіндемені оқыту, жалпы көркемдік өнер жүйесінің алғашқы сатысы. Онда оқушылардың шығармашылығын ашатын, шеберлік пен бейнелеу сауаттылығының академиялық негізі қамтылған. Бейнелеу өнері саласында білікті маман дайындауда, балалар көркемөнер мектебі мен өнер мектептерінде сапалы білім берумен тікелей байланысты.

Сондықтан білім берудің жаңа толқыны жағдайында оқытудың шығармашылық бағыттылығын күшейту, болашақ мұғалімнің шығармашылық бағыттылығын қалыптастыруға басшылық жасау педагогика ғылымының негізгі мәселелерінің бірі ретінде анықталып отыр. Өзінің шығармашылық ойын ізденіске және балалардың жеке басының қалыптасуының ең күшті жақтарына сүйенетін, педагогикалық ықпал етудің тәсілдері мен әдістерін қолдануға бағыттау, ұстаз алдындағы келелі міндет. Осы бағытта жылда есеп беру көрмесі мен жеке көрме

ұйымдастыру басты міндеттердің бірі. Жақында өткен «Гүлдің нәрі» атты жеке көрмемді атап кетуге болады. Халықаралық деңгейде де, келелі міндеттер орындалып отыр. Оның бірі Италияда Рим қаласында өткен, «Рим суреттемелері» атты акварель техникасы бойынша, жоғары дәрежеде өткен шебер-сыныпты атап кетуге болады.

Оқытушылардың сапалы білім беру критерияларына ғылыми –практикалық конференциялардағы баяндамалары, семинарларға, секцияларға, дөңгелек үстел, шебер-сыныптарды жиі өткізу.

Осының ішінде шебер-сынып ерекшелігіне тоқталсақ, оқытушының шеберлік деңгейін анық көрсететін іс-әрекеттің бірі. Педагогикалық тәжірибе барысында ресей халық суретшісі С.Н.Андриякидің шебер сыныптарын атап кетуге болады. Кескіндеме саласында, акварель техникасы бойынша алуан түрлі тақырыпта шебер сыныптарды өткізудің ең жарқын көрінісі. Осы ұстаздың тәжірибесін зерттеп, сабақта жиі қолданып, Қазақстанның болашақ жас суретшілерін таңғажайып бояулар әлемімен осы шебер сыныптар арқылы таныстырғым келеді. Менің де алға қойған мақсаттарымның бірі, өзімнің шәкірттеріммен бірге сурет салып, акварель техникасымен жазу технологияларын түсіндіре отырып, шебер сынып арқылы шеберлігімді жастарға жеткізу. (Сур. 1).

Әдебиеттерде көптеген анықтамалар бар, соның бірінде «шебер-сынып» кәсіби шеберліктің жоғары дамуы мен жаңа технологияларды жылдам меңгерудің амалы деп көрсетілген. «Шебер-сыныптың» нұсқалары: факультатив, элективті курс бағдарламаларының іс-әрекетін көрсету; педагог өзінің іс-әрекетінде қолданылатын жеке жұмыс формаларын көрсету; жұмыстың жеке әдістерімен тәсілдерін көрсету; іс-әрекеттің инновациялық сәттерін көрсету.

«Шебер-сыныптар» шебердің жұмыс тәжірибесін презентациялайтын бір рет қана немесе «шебер-сынып сериялары» бірнеше курс бойынша өтуі мүмкін. «Шебер-сыныптарды» шығармашылық, тәжірибелік іс-әрекеттердің алуан түрін меңгеру көзқарасымен анықтайтын болсақ, сәндік өнер мен бейнелеу өнерінің түрлері бойынша жұмыс жасау қабілетін меңгерудің заманауи тәсілі дерміз. Бейнелеу өнері бойынша «шебер-сыныптар» келесі бағытта болуы мүмкін: сурет салудың дәстүрге жатпайтын техникасы; кескіндеме және графиканың алуан түрлі техникалары; қоршаған орта құбылыстары және заттар әлемі (натюрморт, портрет, табиғат, жануарлар және т.б.). Ал сәндік қолданбалы өнер бойынша бағытын атап кетсек:

алуан түрлі материалдарды көркем өңдеу;

халық өнері бойынша көркем шығармашылық мәтіні;

алуан түрлі көркем материалдармен жұмыс жасау техникалары (гобелен, кілем тоқу, қыш, фарфор, керамика және т.б. техникалары).

Шебер-сыныпты ұйымдастыру және өткізу жоспарын қарастырайық. Ол бірнеше кезеңдерден тұрады.

Дайындық кезеңі:

1. «шебер-сыныптың» тақырыбын, шығармашылық іс-әрекеттің түрін, оны орындайтын техниканы көрсететін бұйымды таңдау;

2. бағдарламаны құрастыру және «шебер-сынып» жоспарын дайындау;
3. теориялық, көрнекілік, әдеби және музыкалық қатарды іріктеп алу;
4. тәжірибелік жұмысқа қажетті материалдарды іріктеу (құралдар, материалдар, станоктар, жұмысқа арналған құрал-саймандар);
5. таңдап алған техника бойына орындалу кезеңдері мен жұмыс жасау тәсілдерін игеріп алдын ала дайындап алу;
6. «шебер-сыныпты» орындайтын автор жайында экспресс-презентацияны орындап, тапсырманы меңгеріп, кезеңдері бойынша және «шебер-сыныптың» тәжірибелік бөлімінің презентациясын орындау;
7. қатысушыларға арналған тарататын әдістемелік материалдарды дайындау: «шебер-сынып» бағдарламасы, аннотациялар, буклеттер, жұмыстың орындалу кезеңдерінің суреттері, видео материалдар.
 - Титул парағы (мекеме аты, «шебер-сынып» тақырыбы, іс-шараның атауы, автордың немесе шебердің аты, жөні, өткізілу мерзімі, уақыты, өтетін орны)
 - «Шебер-сынып» жайында жалпы мағлұмат: «шебер-сынып» тақырыбы, «шебер-сынып» мақсаты мен міндеттері; шебер сынып аудиториясы: қатысушылар (кімдер үшін өткізіледі, кімдер қатысады); шебер сыныпты ұйымдастыру мерзімі (ұсынылатын уақыт 1 сағат 40 минут); қатысушылар саны (8-ден 16-ға дейін); шебер сыныпты материалды жағынан қамтамасыздандыру және шеберхана талаптары (қай жерде өтеді, өтетін орынның безендірілуі – дәрісхана, шеберхана, студия, сахна және т.б.); қажетті құралдар – мультимедиа, компьютер және т.б., әдістемелік қатары: презентациялар, оқу құралы, үлестіретін материалдар, материалдар, құрал-саймандар (оқытушы мен оқушыларға арналған); тәжірибелік маңызы мен күтетін нәтижелер.
 - «Шебер-сыныптың» негізгі бөлімі теориялық және тәжірибелік тармақтардан тұрады.



Сурет 1 Махамбетжанова Г.М. «Алмалар». Акварель, қағаз

Теориялық бөлімге презентациямен бірге сөз сөйлеу, тәжірибелік бөлімде әр қадам бойынша суреттің немесе фото суреттің жұмыс кезеңдері көрсетіледі.

Фото суреттер сапасы жағынан өте жоғары болуы қажет, 520x480 пикселден болуы мүмкін.

Фото суреттер рет ретімен безендіріледі, алдымен орындауға арналған дайын жұмыс, екінші сурет жұмыс жасауға арналған құрал-саймандар (олардың нақты талдаулары), одан кейін шебер сыныптың басынан соңына дейінгі кезеңдері.

Қазіргі таңда шебер сынып оқытудың және жаңа білім алудың қолайлы түрі болып келеді. Шебер сыныптың артықшылығы, бұл қысқаша теориялық бөліммен жеке жұмыстың үндестігі арқылы тәжірибелік білім мен дағдыға ие болып бекітуге бағытталады.

Шебер сынып жоғары біліктілікті дамытудың шағын курсы секілді. Онда мамандар көріп, білгісі келген ақпаратқа ие болады. Шебер сынып – бұл жаңа технологиялармен, авторлық ұсыныстар мен жаңа әдістемелермен танысу мүмкіндігі болып табылады.

Оқытушының педагогикалық іс-тәжірибесінде, баланың қызығушылығын танып білуден, түсінуден бастау алу керек деп ойлаймын. Оқушының бойындағы шығармашылық белсенділік, жеке жұмыс жасай білуі мен үшін маңызды. Өнерге, өзі таңдаған мамандыққа деген сүйіспеншілігін, конкурстарға көбірек қатыстыру арқылы, талпыныстарын жігерлендіріп, жеңімпаз атандырып, шебер сыныптар арқылы дамытамын.

Оқу және тәрбие жұмысы, педагогикалық ғылымның жаңалықтарымен байланысты, педагогикалық іс-әрекеттегі жүйелі тоқтам. Білім алушылардың жеке тұлға болып қалыптасуы және жаңа деңгейге, жоғары жетістікке көтерілуі, жүйелі тоқтамға сүйенумен байланысты.

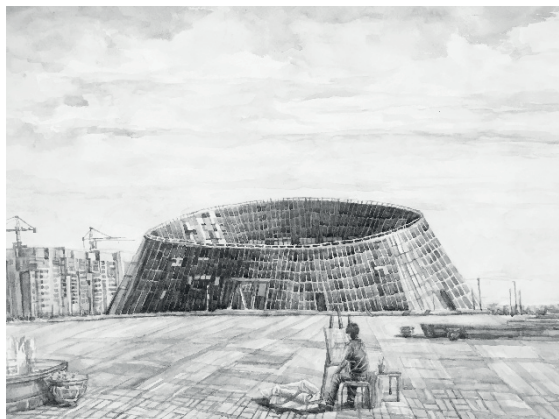
Оқу үрдісінде, алдыңғы қатарлы оқу әдістемесін қолданып, педагогикалық үрдісті басқару, болжам жасау, білім алушының өзін өзі жетілдіруін ұйымдастыру және жоспарлау әдістерін қолданамын.

Білім берудегі жаңа технологиялар, білім алушының мәдени тұлға болып қалыптасуын, бойындағы қызығушылығын нығайта түседі. Шығармашылық бағытты, ғылыми әдістемелік жолмен ұштастыра білу керек. Авторлық шебер сынып жұмыстары (сур.1, 2)



Сурет 2 Махамбетжанова Г.М. «Қуаныш гүлі» Натюрморт. Акварель, қағаз

Лауреат атанған шәкірттердің еңбектері 2017 (Италия, Рим-халықаралық конкурс – көрме). Саметов Әділ, 1 – курс кескіндеме (сур.2)



Сурет 3 «Менің университетім». Акварель, қағаз
Үздік дипломдық жұмыстар 2017.
Есболов Ержан, 9 сынып



Сурет 4 «Римге саяхат» Акварель, қағаз
Үздік дипломдық жұмыстар 2017.
Есболов Ержан 9 сынып



Сурет 5 «Өнер атрибуттары», акварель, қағаз



Сурет 6 Скрипкамен натюрморт

Студенттердің халықаралық шебер-сынып жұмыстары-2017 жыл



Сурет 7 Жандильдин Хангерей. Натюрморт.
Акварель, қағаз. 2017



Сурет 8 Саметов Адиль. Натюрморт. Акварель,
қағаз 2017

Әдебиеттер тізімі:

1. Претте, М.К. Как понимать искусство: Живопись. Скульптура. Архитектура. История, эпохи и стили: Пер.с ит. / Претте, М.К., Джорджис, А. Де. – М.: Интербук-бизнес, 2002. – 432с.
2. Пучков А.С., Триселев А.В. Методика работы над натюрмортом: Учеб. пособие для студ.худож.-графич.фак.пед.ин-тов по спец. № 2109 «Черчение, рисование и труд». – М.: Просвещение, 1982. – 160 с., ил.
3. Русский натюрморт/Болотина И.С.. – М.: Искусство, 2000. – 63 с.: ил.

КЕСКІНДЕМЕ ПӘНІН ОҚЫТУДА ОҚУ ҚОЙЫЛЫМЫНЫҢ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ

Сыдығалиев Дүйсенбай Сыдығалиұлы

*С.Сейфуллин атындағы Қазақ агротехникалық университетінің
«Сәулет және дизайн» кафедрасының доценті, педагогика ғылымдарының
кандидаты, ҚР суретшілер одағының мүшесі (Астана қ., Қазақстан)*

5B042100 – «Дизайн» 5B042000 – «Сәулет», мамандығы білімгерлерінің көркемдік таным, эстетикалық талғамын және дағдысын қалыптастыруда академиялық живопись, академиялық сурет, композиция курсына натюрморт оқу тапсырмасы ретінде негізгі орындарының бірін алады.

Геометриялық денелерден тұратын қойылымдар сияқты, натюрмортқа қажетті заттар түр айырмашылықтары мен әлсіз түрлі-түстің қанықтық принциптеріне негізделі отырып, таңдалып алынады. Заттардың алғашқы қойылымдардағы ашық бояулары алғашқыда түсінік қатынастарды анықтағанда және кеңістік құруда едәуір қиыншылықтарға ұшыратады.

Алғашқы қойылымын ерекшелендіру үшін түстік айырмашылықтар енгізу керек. Натюрморттағы композициялық орталық – үлкен масштабтылығының және заттардың негізгі формаларының анықталғанымен, сонымен қатар түстік айырмашылықтарымен анықталады.

Берілген оқыту кезеңінде ендігі жерде натюрморт қойылымында оқу тапсырмаларын (немесе міндеттерін) шешумен қатар, оның тақырыптық мазмұнын міндетті түрде ашып көрсету керек, мысалы ретінде, қара түстік қыш гүл ыдысы немесе сүт құятын қыш ыдысы, фаянсты кесе, бір бөлше нанның жартысы, ағаш шыбық, көк пияздың бір бумасын алып, олардан натюрморт құрастыру керек.

Натюрморт қойылымын жасаған кезде оның эстетикалық жағын да ұмытпаған жөн, бұл жағдайда оның мазмұндық және оның пластикалық біртұтастығын айғақтауға тырысу керек.

Қойылымда заттар түрлерін және оның кеңістіктегі жағдайын (орнын) дұрыс көрсету үшін жарықты жанынан емес алдынан түсіріп қолданған дұрыс.

Композициялық натюрморттың орталығына басқа да заттарды қойып,

суретшінің шығармашылық жұмысына қарай: үстелдің бос қалған жеріне май құйылған шиша түстік немесе еріткіш, ал дуалға репродукцияны іліп қояды. Осы және тағы басқа заттар суретшінің жұмыс орнына жағымды мінездеме береді. Бұл қойылымды жарықты заттық көлемін ғана көрсететін құрал ретінде пайдаланбай, тақырыптық құрал ретін де және натюрморттың мазмұнына көп әсер ететінін ұмытпаған жөн.

5B042100 – «Дизайн» 5B042000 – «Сәулет», мамандығы білімгерлеріне кескіндеме пәнінен натюрморт қойылымын орындау 2 – курста аяқталады, онда төмендегідей тақырыптарда осы мәселе қарастырылады: «Тұрмыстық мазмұндағы натюрморт қойылымы» «Тақырыпқа арналған натюрморт», «Контрасты байланыстағы натюрморт» т.б осы бағытта әрбір қойылым ғылыми, шығармашылық оқу міндеттемесін аша алатындай, табиғи талаптарға сай болатындай қабілетте болуы керек. Онда бейнелеу өнеріндегі түрлі-түсті қатынастардың негізгі заңдылықтарын меңгеру, бейнелеу өнеріндегі заттардың формасын, түсін, фактурасын, материялын беру тәсілдерін зерттеу.

Қойылым үшін ыдыс пен басқада инвентарьларды іріктей отырып заттардың формаларын ғана әр түрлі етпей, оның көлемін, материалын, фактурасын, түр мен түсіне әртүрлілікті қамтамасыз етуі.

Натюрморт қойылымын ірі де айыруға оңай заттардан бастаған жөн, сонымен қатар тақырыптық қатынастағы айқындылық та керек. Осылардан композициялық орталық құрылуы керек – натюрморттың басты бөлігі. Мысалы, түсі бойынша нейтралды фонды қабырғаның тереңінде және бір жағына қарай үлкен де көк кастрөлді, бір бас орамжапырақ және бір кесек етті қоюға болады; үстелдің алдыңғы шетіне қарай суы бар ақ кірленді, пышақ пен жұмысқа дайын еттартқыш бекітілген. Осылардың барлығы композициялық орталықты құрайды. Артқы қараңғылаған бөлігінде әртүрлі азық салынған бәнділер орналасқан ас үй жиһазы орналасуы мүмкін. Бір жағында картоп, сәбіз не көк пияз, сонымен қолсұртпені орналастыруға болады, жарықты жоғарыдан және алдыңғы бөлікте тұрған заттардың кішкене артынан беру керек, осындай қойылым мағынасы мен пластикалық жағынан қызық болуы мүмкін. Немесе мағыналық құрылымының анық көрінісі бар тақырыптық қойылым ұйымдастыруға болады.

Мысалға алынған тақырып: «Интерьерде орналасқан натюрморт»

Оқу міндеттері:

Алдыңғы қойылымдарда алынған композициямен түстер, форма заттары туралы білімді тереңдету мен кеңейту.

Сонымен қатар Синтез бойынша жұмыс істеу, заттарды мақсатты түрде бағындыру және белгілі бір құрылымды көрсету үшін барлық бейнелеу құрылымын қолдану.

Белгілі бір натюрмортты белгіленген тақырып бойынша дайындау үшін бірнеше эскиздің нұсқасын яғни ішіндегі ең жақсысын тандап натюрморттың композициясын құруға дайындық жасап кірісу керек.

Суретшінің жұмыс орны оның сюжеті бола алады. Үстелдің үстіне яғни ең

көрінетін жерге қолданылған бояулар мен майлы бояуларды, қылқалам салынған банкілерді қою керек. Жанына қолданылған бояулардың тюбиктерін және бояу сүртілген мата қалдығы; ал палитраның келесі бұрышына салынған екі-үш этюдты қою қажет. Палитра мен қылқалам салынған банкінің жанына анатомиялық гипстен жасалған мүсін немесе тағы сондай мүсінді бастың бейнесін қою қажет. Бұл қойылған палитра, қылқалам салынған банкі, түрлі-түсті бояулар және жалпы осы бейне суретшінің дұрыс композициялық шешім қабылдауына көмек береді.

Натюрморт қойылымын игеру барысында суреттің негізгі қағидаларын жақсы меңгеруіне көмектеседі және білімгерлердің шығармашылық дамуына да қамтамасыз етеді. Әр түрлі заттардан натюрморт салғанда, перспектива заңдарын терең меңгереді, түсті еркін меңгеруін үйренеді, өйткені суретте тек қана заттар көлемін және олардың арасындағы қашықтықты көрсетуін, сонымен олардың түсін, материалдығын және фактурасын көрсетуіне тура келеді. Әсіресе 1-2 курс білімгерлеріне натюрморт суретін жақсы меңгеруі қажет. Бейнелеу өнері және сызу мамандығы білімгерлерін оқытуда натюрморт негізгі орындарының бірін алады.

Натюрморт салуға кіріскенде, форма бойынша өте күрделі заттардың көп мөлшерін алуға қажет емес, екі-үш заттан құралған натюрморттан бастаған жөн.

Натура қойылымды құрастыру кезінде әсіресе ынтамен және ойланып түсіне қарау керек. Түсін натура қойылымына енгізу оқу қойылымында күрделі міндетін құрайды. Перделерден жасалған түсі натюрморттың кездейсоқ элементі болып табылмайды әр заттың формасын дұрыс бөлуге немесе жарық бетінің шетін белгілеуге көмектесетін тек сыртқы әсер болып табылмайды. Бұл білімгерге заттар орналасқан шындық кеңістікті беруге көмектесетін сол қажетті және алдын-ала ескерілген элемент. Әр заттың формасы мен оның көлемін анық көрсету үшін, яғни олар жаңа «оқылуы» үшін, барлық қойылымды дұрыс жарықтандыру керек.

Натюрмортты қойып, асықпай әдістемелік бір ізділігін сақтап, жұмысты бастау керек.

Біріншіден, дұрыс жай көзқарасты талап етеді, екіншіден, өзгерілмейтін тәртіпті талап етеді, барлығыда көркем-образдық ойын өсіреді. Натюрморт қойылымын орындау алдында, кеңістікте заттардың орналасуын ынтамен зерттеп шығу қажет, олардың түсі бойынша қарым – қатынастарын, әрбір зат формасының өзгешелік ерекшеліктерін заттар формасы мен фактурасын қалай және қандай құралдармен дұрыс беру болатынын, қандай материалды пайдаланған жөн – графитті қалам немесе көмір, пастель акрил т.б.

Арнайы пәндерден оқу қойылымын композициялық шешіммен бастау қажет. Қағаз біркелкі толтырып тұратындай етіп заттар жинақтау өте маңызды. Ол үшін ойша заттардың барлық тобын бір бүтін етіп қосу керек және қағаз форматымен (көлемімен) қиыстыру керек. Бұл жағдайда заттар тобы үшбұрышқа жазылады. Оны қағаз форматына құрастыру керек. Астына қарағанда, үстінде көбірек орын қалдыру қажет. Сонда көрерменде заттар кеңістікте «Жүзіп жүргені» емес, жазықтықта тұрған әсер болады.

Заттар қағаздың шетіне тіреліп тұрмағанын, керісінше, көп бос орын қалмағанына қарау керек. Композициялық міндет шешілгенде, заттар формасының сипатын және олардың пропорциясын беруге кірісуге болады.

Заттар формасының сипатын және олардың пропорциясын беру, алдымен, әрбір заттың орнын, оның биіктігі мен енін анықтаймыз. Осы екі өлшемді анықтап болып, заттар формасының сипаты мен олардың пропорциясын, сонымен кеңістікте заттардың орналасуын белгілейміз, қағазға жай ғана қаламмен жүргізіп. Мұның бәрін тез істейміз. Алдымен бөлек заттардың формасы мен өлшемдерін талдап қорытындылаймыз, осы кезде қате болған жағдайда оңай түзеу үшін. Бұл кезде оларды бір – бірімен әр уақыт салыстырып отыру керек. Сонымен бірге заттың бөлшектері арасындағы ара қатынасын анықтаймыз. Білімгердің көзі уақыт сайын бір заттан екіншіге «секіріп тұру» қажет және бір зат екіншіден қаншалықты үлкен екенін белгілеп тұру керек, ал қолы, көзі соңынан еріп жүріп, суреттегі бақылау нәтижелерін белгілеп отыру қажет.

Заттар нұсқасын анық салу керек емес, бұл кездегі белгілердің міндеті тек форманы белгілеу. Заттар формасының сипаты мен оның өлшемдері дұрыс табылған кезде ғана, әрбір затты бөлек сараптауға көшу қажет. Заттар формасының конструктивті шешілуі бұл жұмыстың ең жауапты және қызу кезеңі ол білімгерден форма туралы қатаң қисын пікірлерді, дерексіздікті, бейнелі түсінікті талап етеді. Егер біз жұмыстың алдыңғы кезеңінде үстірт бақылаумен және көз жұмысының нәтижелерін белгілеумен шектелсек, онда қазір суретте форма құрылысының ерекшеліктері туралы пікірлер нәтижесін, яғни форманың конструктивті негізін беруді белгілеуіміз керек.

Алдымен «конструкция» (құрылма) термин (ғылыми атау) деп түсінетінімізді анықтап алуымыз керек. «Құрылма» сөзі латынша *constructia* – деп шығады. Бұл дегеніміз «жоспар», «құрылым», «құрылу», бөлшектердің ара қатынасы мен өзара орналасу дегенді білдіреді. Құрастыру дегеніміз – анықталған жоспарға сай ұйымдастыру, жасау, салу, жинау.

Суретте «құрылма» сөзі ретінде заттың сыртқы формасын анықтайтын форма құрылысындағы ішкі органикалық тұрақты байланыстарды түсінеміз.

Құрылма – бұл форма негізін белгілейтін қаңқа. Форма құрылмасын талдап отырып, білімгер өзіне заттың құрылысын оның барлық көре көрінетін, сонымен көрінетін құрамды бөлімдерін елестету керек. Жазықтықта көлемді шындық суретті жасау үшін кеңістікте заттың беті қалай орналасқанын олар қоршаған кеңістіктен шектелгенін, яғни көлем қалай қайда болатынын дұрыс түсінуі қажет. Мысалы, натурадан куб салған білімгер көрінетін беттерін талдаумен шектелмеу керек, ал осы көз қарастан көрінбейтін басқа беттерін елестетуге тырысу қажет. Басқаша айтқанда, алдыңызда тұрған затты тұнық, мөлдір ретінде елестету керек. Құрылма заттың жалпы формасының бөлімдері қалай орналасқанын түсіндіреді, зат құрылысының заңдылыққа сәйкес бөлімдері қалай орналасқанын түсіндіреді, зат құрылысының заңдылыққа сәйкес бөлімдерінің өзара байланысына көрсетеді. Құрылыс жағынан жөнге салынған сурет болып, формасының архитектурникасы,

бөлімдерінің мөлшерлестігі және ритмикалық құрылысы табылады. Суреттегі сызықты – құрылымды негізі форма жасау жұмысының негізгі кезеңі болып табылады. Ол зат туралы анық қисық ойлау мен пікірлерді талап етеді.

Психологиядан белгілі: бір рет көру үш өлшемнің толық көлемін бермейді, оған көмекке абстракты ойлау келу керек. Табиғатта тану танудың диалектикалық заңына бағынады, нақты көруден абстракты ойлауға және практикаға сонымен, заты формасын құрылмалы талдау бір ғана бақылау және көрумен шектелмейді.

Заттар көлемін анықтауда алдымен қағазда жай ғана қаламмен сызып, заттарға көлеңке өткізу керек. Бұл заттардың негізгі салмағын оны көруге көмектеседі, олардың арасындағы пропорциялық ара қатынасын тағы да тексеру керек, өйткені сызықты суретте заттар көлемі анық оқылмайды, сондықтан қателер көрінбей қалады. Кейін жартылай көлеңке салу керек, көлеңкені күшейтіп, заттардан түскен көлеңкені түсіне бояу керек.

Оқу міндеттер қиындаған сайын білімгерге өзінің білім мен дағдыларын кеңейту қажет. Сондықтан натюрморт салу бойынша әдістемелік нұсқау бергенде, біз сол кезде білімгердің назарын оқу суреттің ғылыми негізге аудартуға тырысамыз. Кезең бойынша жұмыс жүргізіп, әрқашанда есте сақтау керек, білімгерлердің міндеті – тек қана сурет процесін меңгеру емес, сонымен ғылыми теориялық білімнің белгілі көлемін меңгеру.

Бәріңе белгілі, суретте заттар көлемі перспектива және жарық көлеңке құралдарымен берілетіні зат бетінде жарық біркелкі орналаспайды, форманың бір жерлеріне көбірек жарық берілген, басқаларына азырақ. Жарық кеңістікте және заттар бетінде жарық белгілі бір таратылу заңдары бар екенін ғалымдар (физиктер) бақылаулары көрсетті. Жарық түсіру заңдары, перспектива, құрылма, анатомия заңдары сияқты нақты және белгілі. Оларды әрбір білімгер білу керек.

Қорыта келе, натюрморт технологиясын игеру жолында білімгерлерді көркем тәрбиелеу барысында дағдыға, олардың жан-жақты үйлесімді дамуына септігін тигізеді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Мастер-класс. Натюрморт. Шаг за шагом. М.Аст.Астрель, 2006, 98б.
2. О.Жаңбыршиев. «Кескіндеменің техникасы мен технологиясы». Алматы, 2004. – 18б.
3. Ә.Төлебиев. Сурет сала білесің бе?. Алматы «Өнер» 1990. – 20б.

ЗНАЧЕНИЕ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ПРЕПОДАВАНИИ ДИСЦИПЛИН ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ

Самарканова Фарида Самигуллиевна

*старший преподаватель кафедры «Сценография и декоративное искусство»
Художественного факультета Казахского Национального Университета
Искусств (г. Астана, Казахстан)*

Декоративно-прикладное искусство – это вид изобразительного искусства, создающий предметы утилитарного характера, а именно утвари, мебели, тканей, ковров, орудий труда, оружия, ювелирных украшений. Произведения декоративно-прикладного искусства создаются в единичном экземпляре руками мастеров, и в этом заключается их материальная и художественная ценность.

Благодаря этому изделия декоративно-прикладного творчества оцениваются, как произведения искусства. Декоративно-прикладное искусство разных народов носит выраженный этноколорит, так как техника выполнения, художественные формы, цветовое решение, орнаментика, декорирование изделий декоративно-прикладного искусства складывались веками.

В связи с этим трансляция традиций через века, то есть правильная передача из поколения в поколение традиций народных промыслов является очень важной задачей в современном мире. Немаловажную роль в этом играет внедрение в учебно-воспитательный процесс обучение будущих специалистов в области декоративно-прикладного искусства глубинным знаниям традиций казахских народных промыслов.

Это проблематика актуализируется на сегодняшний день, так как все меньше молодежи растет в сельской среде, где еще сохранились и живы традиции народных промыслов. Выдающийся живописец, Народный художник Айша Галимбаева говорила о том, что именно её впечатления детства нашли свое воплощение в художественном творчестве. Возможно пытливым внимательным детским взором, она разглядывая причудливые композиции узоров казахских ковров-тускизов, и орнамента баскуров, видя как, с ловкой сноровкой народные мастерицы ткут ковры и подбирают цветовую гамму, она пропиталась любовью к своей культуре и впоследствии выбрала профессию художницы, тем самым став первой казахской женщиной, художником-живописцем.

На сегодняшний день есть народные мастерицы, которые преподают небольшим группам своих учеников и передают секреты мастерства традиционных казахских школ декоративно-прикладного искусства.

Однако важной является задача передачи опыта именно будущим профессиональным специалистам декоративно-прикладного искусства, обучающимся в казахстанских вузах.

Через обучение с детства традиционному декоративно-прикладному искусству можно привить ребенку любовь к собственной культуре и народным

традициям. В ходе создания цветовой гаммы изделий декоративно-прикладного искусства обучающийся узнает, что каждый цвет имеет свою символику. Так, например синий цвет символизирует небо, желтый – разум, память, зеленый – молодость, весну, черный – землю, белый – истину, радость, счастье, красный – солнце, огонь, жизнь.

Также узнает названия всех видов орнамента, их происхождение. В ходе создания декоративных одеял «курак-корпе» в технике казахской аппликации «курак», он узнает, что изделия «курак» несут в себе символическое пожелание, как «куралсан», то есть «пусть всё сложиться».

Изучая внутреннее убранство юрты обучающийся узнает почти всё о казахском народном декоративно-прикладном искусстве, так как мы видим здесь изделия всех видов декоративно-прикладного искусства, это и мебель. и кухонная утварь, и изделия ковроткачества, оружие, конское снаряжение, выполненные из различных материалов: дерева, металла, кошмы, войлока, кости и др.

В рамках этнопедагогического образования, а также программы сохранения историко-культурного наследия и школ традиционных казахских ремесел в первоначальном виде в рамках работ СРС (самостоятельной работы студентов) и СРСП (самостоятельной работы студентов с преподавателем) важно давать практические задания по выполнению точных копий с исторических аналогов, то есть с произведений казахского традиционного искусства, например в области войлоковаления и ковроткачества.

Только после правильного овладения техникой традиционных казахских ремесел студент может начать работу по творческим поисковым работам по собственным авторским эскизам.

Как пишет профессор, к.п.н. Буровкина Л.А. в своей статье «Декоративно-прикладное искусство как средство приобщения детей к мировой, национальной и региональной культурам»: «Декоративно-прикладное искусство, являясь одним из самых древнейших видов деятельности человека, средством осмысления им действительности и выражения культуры, мировоззрения, занимает одно из ведущих мест в эстетическом воспитании в художественном развитии личности. Развитие различных видов художественного творчества создает благоприятные условия для повышения художественной культуры учащихся и многообразной деятельности внешкольных учреждений. Поэтому сегодня, когда важнейшей целью образования является возвращение человека в контекст культуры, проблема художественного образования эстетического воспитания является первоочередной задачей» [1].

В результате пропаганды казахские традиции в области декоративно-прикладного искусства и обучения его данным практическим навыкам в области казахского декоративно-прикладного искусства, тем самым обучающийся становится транслятором, а именно продолжателем национальных традиций, глубинно знающего казахскую культуру и народное творчество.

При создании авторских работ также в современном творчестве

казахстанских художников присутствуют этнотематика. «Многие казахстанские художники проявляют интерес к национальным духовным ценностям и прошлой истории Казахстана, видя в традиционном мировосприятии «способ отношения к миру и с миром» Культурные традиции считаются элементом традиции этнической. Исследователи отмечают, что этнотематика является сегодня одним из самых перспективных направлений в предметном творчестве» [2].

Ткачество является одним из древнейших видов казахского народного декоративно-прикладного искусства. Курс «Художественное ткачество» дает практические навыки по овладению техникой художественного ткачества, а также знакомство с традициями казахского народно-прикладного искусства и выполнению авторских изделий прикладного искусства: сумок-коржунов, баскуров, декоративных панно, с использованием казахских орнаментальных мотивов.

Программа предполагает практические навыки по выполнению декоративно-прикладных изделий, в технике безворсового ткачества, изучение казахского народного ткачества и выполнение на основе их технологии и использования цветовой гаммы и орнаментальных мотивов авторских творческих работ студентов.

Традиции казахского народного ковроткачества богаты. Отличают ворсовые и безворсовые ковры. Существуют следующие его виды: «тукте келем», «туксез келем», «алаша». Из войлока выполняются «сырмак», «текемет», «тускииз», «коржын». Также ткуются «баскуры».

Важно также знание студентами отличительных особенностей изделий казахского прикладного искусства по региональным особенностям, художественным и техническим приемам, характеру орнаментации. А также знаний основ орнаментации изделий из войлока, шерсти, тканей; овладение орнаментальной терминологией, отличительных самобытных признаков казахского народного орнамента.

Вместе с тем важно овладение соответствующими приспособлениями работы на станках и технологией изготовления изделий.

Существуют разнообразные художественные и технические приемы вышивки. Вышивка «кесте» как вид орнаментации изделий из ткани, кожи, войлока. Вышивкой украшаются различные бытовые предметы: асмалдыки (коврики для украшения верблюда), ат жамчи (чепраки и попоны для седел), тускиизы (войлочные ковры), сулги (полотенца), жапкыши, жамылги (покрывала), жастыки (подушки), перде (занавеси), орамал (платки), пологи, чехлы для сундуков.

Вышивка также присутствует в украшении женского и мужского национального костюма, оборках на платьях, распашных юбках, камзолах, халатах, штанах, головных уборах. Основные виды вышивальных швов это быз кесте (тамбурный), баспа (вышивка гладью), кенебе (канва), албыр кесте (двухрядовая).

Основные узоры вышивки это розетки с заполнениями различного вида, цветком, кругами, разделение на четыре части, центрическая розетка вихревая. Многие предметы домашнего обихода, украшаются аппликацией, это вещи, необходимые в условиях кочевого образа жизни: войлочные чехлы на сундуки (сандык кап), сумки для посуды (аяк кап), войлоки, покрывающие стенки деревянного каркаса юрты (туурлык), купол юрты (узук) и др. В технике курак изготавливаются одеяла курак-корпе. Аппликация – способ создания художественного изображения путем нашивания на ткань, наклеивания на бумагу и т.д. разноцветных или одноцветных вырезанных форм, кусочков материи, бумаги и др. Благодаря технике многослойного вырезывания форм, кусочков материи, бумаги и др.

В рамках обучения по дисциплине «Художественное ткачество» и «Производственное обучение» студенты в основном работают в технике гобелена. Как известно гобелен, на протяжении истории назывался шпалера, арраци, вердюра. Наиболее общим понятием для определения старинного гладкого сюжетного ковра служит слово шпалера.

Слово «гобелен» возникло во Франции в XVII веке. Искусство гобелена в Казахстане имеет не столь давнюю историю. Одним из первых художников, обучившийся в Украине и работающий в технике гобелена был известный художник Курасбек Тыныбеков.

В результате прохождения курса дисциплины «Художественное ткачество» студент должен знать не только об истории и технике гобелена, но и знать основные сведения о ковроделии народов разных регионов, стран, о современных ковровых промыслах, древних традиции казахского ковроделия, классификацию ковровых изделий, отличительные особенности казахских ковров от ковров других стран.

А также знать о технологии изготовления казахских ворсовых и безворсовых ковров, о характере орнаментации ворсовых и безворсовых ковров, о региональных особенностях, разнообразие художественных и технических приемов.

Важным является на сегодняшний день преподавателю по дисциплинам по декоративно-прикладного искусства владеть глубинными многообразными познаниями традиций казахских народных промыслов.

Так например известный казахстанский художник, мастер по ювелирному делу зергер Даркембай Шокпаров помимо выпуска большого количества книг по традиционным казахским ремеслам, также собирал старинные слова архаизмы и афоризмы по казахскому народному фольклору это подтверждает, то, что только человек многогранно всецело чувствующий традиционную культуру может быть мастером.

Само слово «шебер» значит с казахского «мастер», а «шеберлек» означает «мастерство». То есть только человек, мастерски виртуозно овладевший каким-либо искусством мог назваться «шебером». Люди, владеющиеся таким искусствами как работа с деревом, металлом, а именно «уста», «зергеры» были очень уважаемы в традиционном казахском обществе.

На сегодняшний день на протяжении многих лет большой вклад в пропаганде традиционных школ казахских ремесел и разработке методики преподавания декоративно-прикладному искусству вносит доктор, профессор Каиртай Жакупович Амиргазин, являющийся Ректором Высшей школы прикладного искусства г. Омск. Именно на таком уровне необходимо работать молодым специалистам и будущим педагогическим кадрам в области декоративно-прикладного искусства, всецело проникнувшись и горячо любя свою профессию большое внимание уделять разработке учебно-методических комплексов дисциплин, где в обязательном порядке необходимо внедрять выполнение работ по историческим первоисточникам протоаналогам изделия казахского традиционного декоративно-прикладного искусства.

Список использованной литературы:

1. Буровкина Л.А. Декоративно-прикладное искусство как средство приобщения детей к мировой, национальной и региональной культурам. // История и современность в современном облике столицы. Сборник по материалам Международной научно-практической конференции «Идея Независимости в искусстве. История и современность», посвященная 20-летию Независимости РК. Астана, КазНУИ, 2012 г.
2. История искусств Казахстана. Учебник. – Алматы: Издат-Маркет, 2006. – 248 с.
3. Қ. Әміргазин. Қазақ қолөнері. Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 162б.
4. Формирование практических умений и навыков учащихся на уроках труда по казахскому декоративно-прикладному искусству. Алма-Ата: Мектеп, 1987.
5. И.Ф. Гончаров. Действительность и искусство в эстетическом воспитании школьников. М.: Просвещение, 1978. – 160 с.
6. Педагогическое образование и наука. Международная академия наук педагогического образования МАНПО
7. Практикум в учебных мастерских и технология конструкционных материалов. М.: Просвещение, 1986 – 192 с. К.Ж. Амиргазин, А.А. Белов, Е.Г. Болотских.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К ОКРУЖАЮЩЕМУ МИРУ

Мусалимов Алексей Яковлевич

старший преподаватель кафедры «Живопись и скульптура»

Казахского Национального университета искусств

член Союза художников РК (г. Астана, Казахстан)

С самого раннего возраста человека окружают удивительные явления природы, сама природа, созданная великим творцом или же творения человека.

Человек созерцает яркое теплое солнце, бездонное бирюзовое небо с облаками или без них. Он видит разнообразие форм и оттенков. В ребенка от природы заложено чувство красивого, эстетического, духовного, важно лишь развить в нем эти задатки и дать ему возможность самому творить прекрасное. Эстетическое воспитание – это процесс целенаправленного воздействия на ребенка с целью развить у него способность видеть красоту окружающего мира, а также развитие способностей к творчеству, искусству и созиданию. Такое воспитание, как правило, начинается с первых лет жизни ребенка. Эстетическое отношение к окружающему миру делает ребенка гармоничным в своем развитии, духовно и нравственно обогатит его, сделает чувствительным, тонко чувствующим красоту, а также пытливым в исследовании этого мира. Важно чтобы рядом оказался опытный преподаватель, наставник, учитель, который смог бы раскрыть его творческие способности, а также эстетическое восприятие и как следствие духовную составляющую.

Эстетическое воспитание – это довольно широкое понятие. В него входят: развитие эстетического отношения к окружающему миру, природе, быту, искусству, труду, общественной жизни. Это составная часть общего коммуникативного воспитания детей. Особенно тесно оно связано с моралью и нравственным воспитанием. Знакомство ребенка с красотой окружающего мира не только развивает его ум и чувства, но к тому же способствует развитию фантазии и воображения [1,3 с.].

Человечеству, накопившему богатое культурное наследие есть, что передать последующему поколению для своего развития и продолжения традиций.

Можно вспомнить слова великого русского писателя Ф.Достоевского: «Красота спасет мир»! Искусство и культура являются как бы закодированным языком общения между народами, странами, людьми. Это самый понятный и универсальный язык, в котором сохранена духовность, нравственность и другие ценности общества.

Эстетическое восприятие и отношение к окружающему миру – это совокупность чувств и эмоций, проявление радости, недовольства, печали, счастья, удовольствия. При этом педагог или воспитатель должен только направлять ребенка в его эмоциях, оставляя ребёнку свободу выбора в творчестве.

На наш взгляд, в сложившейся ситуации одним из путей эстетического развития личности является включение в педагогический процесс элементов народного декоративно-прикладного искусства. Это обусловлено тем, что эстетическое развивалось на основе народного искусства, ценностей предшествующих поколений и результатов творчества, которые нашли свое отражение в декоративно-прикладных видах деятельности. С другой стороны, народное искусство, благодаря своим качествам, таким, как декоративность, простота стилизованных образов и композиции, яркость колорита и др., более доступно и понятно детям [3. 35стр.].

Эстетическое отношение к окружающему миру является важной

характеристикой воспитанности человека, его общей и профессиональной культуры. Способность эстетически относиться к окружающему миру компенсирует односторонность жизни и мышления, неизбежно вытекающую из ограниченности роли, которую каждый из нас играет в общественном разделении труда и, в целом, в социуме, довершает образ человека, складывающийся из различных черт его личности, оно делает человека цельным, так как способствует развитию его всестороннего отношения к действительности. Более того, оно выступает профилактическим средством асоциального поведения молодежи.

Именно спектр отношений позволяет достаточно точно судить о доминирующих в сознании человека ценностях, идеалах, установках, вкусах; через отношение становится понятным и вполне осязаемым спектр эстетических интересов личности, мотивов включения её в разнообразные виды социально ориентированной деятельности. Отношение позволяет понять и то, как человек относится к самому себе, каким видит себя и к чему стремится. Эстетические чувства, так же как и моральные, не являются врожденными. Ребенок не может «войти в мир красоты», мир эстетических категорий без помощи взрослого, который открывает растущему человеку его смысл и язык, помогает включиться в диалог с ним, освоить основные эстетические критерии возвышенного и низменного, прекрасного и некрасивого. Все это актуализирует необходимость целенаправленного и систематического специального эстетического воспитания подрастающего поколения.

Эстетическое отношение ребенка к окружающему миру представляет собой систему его индивидуальных, избирательных связей с эстетическими качествами предметов и явлений действительности. Содержание эстетического отношения определяется его компонентами и включает опыт переживания, наслаждения от общения с природой, произведениями искусства и эстетически ценной предметной средой; потребность в общении с прекрасным, приобщение к эстетическим ценностям окружающего мира накопление эстетических представлений и знаний о произведениях искусства; создание художественно значимых предметов, художественно творческую деятельность. Художественное восприятие, т.е. восприятие произведений искусства – это сложный, целостный и активный процесс, который носит оценочный характер и связан с многообразными актами мышления и переживания [3, 25 с.]. Исследователи (В.А. Езикеева) отмечают существенные различия между способностями к художественному восприятию произведений искусства у младших и старших дошкольников. Для детей 3-4 лет характерно «действенно-игровое» отношение к образам искусства как к обычным предметам. Эмоциональное впечатление у них возникает чаще от сенсорных свойств и качеств. В старшем дошкольном возрасте появляется способность воспринимать выразительные средства художественного произведения. Анализ психолого-педагогической литературы дает основание говорить о том, что дети дошкольного возраста способны эстетически воспринимать художественные произведения разных видов искусства. Формирование эстетического отношения к

окружающему миру у дошкольников предполагает и формирование эмоционально-ценностного отношения к действительности. Роль чувств в эстетическом развитии ребенка действительно велика. Они являются самостоятельной формой закрепления художественно-эстетического отношения в сознании ребенка. Развитые чувства способствуют быстрому усвоению понятий, представлений, создают условия для свободного общения с культурными объектами, побуждают к собственной творческой деятельности. Чувства и эмоции выполняют важную роль в регулировании отношений дошкольника со средой. Обогащение личности опытом эмоционального отношения к действительности – одна из социальных функций искусства, являющегося основным средством формирования эстетического отношения. Известно, что эстетическое восприятие завершается эстетическим переживанием, которое выражается эмоцией. У ребенка, который занимается изобразительной деятельностью или рассматривает произведение искусства, часто возникает радостное чувство, возвышенное эмоциональное состояние. Переживания обобщаются и через эмоциональную память переходят в арсенал так называемого эстетического опыта ребенка. Эстетические эмоции участвуют в развитии разных психических свойств и качеств, потребностей и способностей личности. [1, 208 с.] Регулятивная роль эмоций была подробно описана Л.С.Выготским, который полагал, что они являются «могущественным организатором поведения», реализации активности личности. Эмоции, являясь отражением отношения дошкольника к окружающему миру, к людям, к выполняемой деятельности. Развитая эмоциональная сфера является необходимым условием творческой деятельности ребенка. Б.Н. Неменский отмечал, что интуитивное чувство и понимание прекрасного, обогащаясь необходимыми знаниями, переходит с каждым качественным уровнем в осознанное эстетическое отношение к окружающему миру. Осмысленное и эмоциональное отношение побуждает детей к оценке не на уровне «понравилось – не понравилось», а на уровне высказывания своего отношения к искусству в любой удобной для ребенка форме. Критериями эстетической оценки (аксиологический компонент), являются знания детей об изобразительном искусстве; представления о выразительных средствах изображения; эстетическое суждение при восприятии произведений искусства – художественно-речевая характеристика предметов, сюжетов, декоративных композиций; интерес к произведениям искусства, эмоциональный отклик на них (Пантелеева Н.Г.). В эстетическом развитии детей центральной является способность к восприятию художественного произведения и самостоятельному созданию выразительного образа, который отличается оригинальностью (субъективной новизной), вариативностью, гибкостью, подвижностью. Эти показатели относятся как к конечному продукту, так и к характеру процесса деятельности, с учетом индивидуальных особенностей и возрастных моделей эстетического отношения к миру предполагает развитие следующих универсальных способностей:

- способность эстетического переживания, которое возникает на

основе эмпатии и воображения, проявляется в меру возрастных и индивидуальных возможностей детей, проходя путь становления от ориентировочного действия к появлению эстетических интересов и предпочтений до формирования нравственно-эстетической направленности как позиции личности;

- способность к активному освоению разноаспектного художественного опыта (эстетической апперцепции), к самостоятельной, активной, творческой деятельности, а на этой основе – к личностному росту и саморазвитию;

специфические художественные и творческие способности (восприятие, исполнительство, творчество), поскольку в эстетическом воспитании детей ведущая деятельность – художественная, развивающий характер которой обусловлен овладением обобщенными и самостоятельными способами художественной деятельности, необходимыми и достаточными во всех видах детского творчества [1, 210 с.]

В свою очередь потребность человека в эстетических переживаниях и творчестве выступает как свидетельство соответствующей способности, как энергия ее актуализации и развития. Недаром В. Ван Гог писал, что если человек хочет стать художником, он может им стать; В. Гете считал желания человека предвестниками его возможностей; Использование художественного творчества оказывает помощь в повышении самооценки и адекватного принятия себя в социуме. В процессе творчества на поверхность выходят многие проблемы, которые были глубоко скрыты и решаются они безболезненно. Так, *живопись* помогает человеку абстрагироваться от своих проблем и чувств и посмотреть на них со стороны.

Само по себе творчество делает жизнь человека интересной и насыщенной.

Через самовыражение человек может взглянуть на себя со стороны, посмотреть на проблемную ситуацию под другим углом. Рисуя, человек переносит в рисунок свой внутренний мир.

Все наши невысказанные мысли блокируются в теле, а это приводит к физическим и невротическим расстройствам. Выплёскивая эмоции чувства на холст, на бумагу, в танец, человек помогает себе, своему телу освободиться от ненужных «блоков» и быть живым. Творческое проявление себя – это путь к себе, возможность успешно строить свою жизнь. У каждого человека есть потребность выразить себя, и, создавая что-то, он чувствует себя удовлетворённым, словно находит себя, гармонию в себе.

«Эстетическое» – это ведь и значит «связанное с чувственным восприятием». И для человека с развитым ЭО к миру особое значение приобретает внешний облик мира, его «форма», все то, в мире, что можно непосредственно воспринимать чувствами.

Список использованной литературы:

1. Кузин В.С. Психология / Под ред. Б.Ф. Ломова. Учебник. 2-е изд., перераб. и доп. М.; Высшая школа, 1982-256 стр., ил.

2. Выготский Л.С. Психология искусства. 2-е изд. М., 1968
3. Киреенко В.И. Психология способностей в изобразительной деятельности. М., 1959.

ЖОҒАРЫ ОҚУ ОРНЫНЫҢ ТҮЛҒАНЫҢ ПСИХИКАЛЫҚ ДАМЫП ЖЕТІЛУІНЕ ТИГІЗЕР ЫҚПАЛЫ

*Прімбаев Шыныбай Изтілеуұлы,
Қазақ ұлттық өнер университетінің
«Кескіндеме және мүсін» кафедрасының доценті
Дидар Шолпан Теміртасқызы, Иманғалиева Гүлшат Ахонқызы,
Қазақ экономика, қаржы және халықаралық
сауда университетінің аға оқытушылары
(Астана қ., Қазақстан)*

Адам субъект болып дүниеге келмейді, субъект болып дамып жетіледі. Осы орайда ғалым әрбір адам өзін өзгерту арқылы өз тарихын жасайтынын тұжырымдайды. Адамның психологиялық жаңа құрылымдары басқалардың ықпалы арқылы дамып жетілетіні психологияда әбден дәлелденген. Мұнда субъектілердің бірлескен іс-әрекеті сандық және сапалық жағынан да, ауқымды, тереңдігі, салдары бойынша да табиғаттағы, қоғамдағы, жеке адамдағы өзгерістерге, түрлендірушілерге пәрменді ықпал етеді. Субъект басқалардың ықпалына белсенділікпен жауап қайтаруға әлеуетті келеді. Сондай-ақ әрбір субъект басқалар тарапынан кері байланысты дәлме-дәл қабылдай алады. Олай болса, субъект өзі жүзеге асыратын іс-әрекет нәтижесінде өзгереді, дамып жетіледі [1].

Адам баласының іс-әрекеті қарым-қатынаста және өз-өзін өзгертуге, дамытуға, жетілдіруге деген қатынасы субъектілік ұғымымен анықталады. Қарым-қатынас процесінде басқа адаммен субъект ретінде өзара әрекет пен өзара қатынас құру аса күрделі мәселе. Алайда адамдар арасында кейде қорлау, озбырлық, аяусыз шеттету сияқты келеңсіз жайттар да кездеспей қоймайды. Сондықтан субъект ретінде қарым-қатынасты рухани-адамгершілік тұрғыдан жетілдіру басты мақсат болуы тиіс. Осы орайда тұлғаның өз ар-ожданын табан асты етпей, намысын сақтау мәселесін субъект ұстанымы негізінде шешуі де көкейкесті мәселе. Студент субъект ретінде оқу-кәсіби іс-әрекетті, қарым-қатынасты, әлеуметтік ортаға қатысты өзінің тұлғалық ерекшеліктерінің кейбірін өзгертеді, кейбірін дамытып жетілдіреді. С.А. Рубинштейннің айтуы бойынша субъект категориясы үздіксіз жоғары қарай үдемелі жетілуді, дамуды білдіреді. К.А. Абульханова кез келген тұлғаның іс-әрекет субъектісі бола алмайтындығын жазады [2]. Сонымен қатар субъект кемелге жету шыңы емес, тек оны бетке ұстап, қозғалу деген жалпы анықтамаға сәйкес, әрбір тұлғаның субъект ретінде

қалыптаса бастауы әр шамада болады, осыған орай субъектілік үздіксіз ұдайы дамитын құрылымдық қасиет. Субъектінің жоғары деңгейі адамгершілік қасиеттердің танылуымен және дамуымен анықталады. Сондай-ақ ақкөңілділік, мейірімділік, ізгіліктілік, білімділік жоталы болғанымен өзінің «мен» бейнесін идеалды деп қабылдайтын кейбір адамдағы тұлғалық деформациялар да бейсубъектілік құбылыс болады. Психология ғылымында субъект құрылымында бірауыздан белсенділік, біртұтастық және дербестік қасиеттері кіргізілетіні белгілі. Ал субъектіге биік рух, адамгершілік, ізгілік қасиеттері тән болатыны да анық. Сондай-ақ әдебиетте тұлғаның субъект дәрежесіне жетуін танытатын субъектіліктің мәндік сипаттары жинақталған. Олар: белсенділік, психологиялық қасиеттердің тұтастығы, ықпалдастығы, психологиялық қасиеттердің жүйелігі, дербестік, автономдық, саналылық, жасампаздық, имандылық, ізгіліктілік, рух күші, жауапкершілік, қайраттылық, жігерлілік, бастамшылық, өзіне сенімділік және басқаларға сенім артуға қабілеттілік, өз тағдырының, өмір жолының авторы бола алу, дүниені тану мен өзгертіп, түрлендіруге қабілеттілік, шығармашылыққа қабілеттілік, өзін-өзі тануға, өзін-өзі реттеуге, өзін-өзі дамытуға, өзін-өзі өзектендіруге қабілеттілік, өз болмысымен басқа да адамның болмысын, оның даралығын, құндылығын күшейте алу, басқа адамды субъект ретінде қабылдауға, түсінуге қабілеттілік, қайшылықтардың қандайын да шешуге қабілеттілік [3].

XI-XIII ғ.ғ. әлемде алғаш университеттердің пайда болуымен байланысты «студент» ұғымы қолданысқа енген. Аталмыш ұғым латыннан қазақ тіліне аударғанда ынтамен еңбек ететін, ықыласпен білім алатын ыждағаттылықпен тырысып оқитын деген мағынаны білдіреді. Студенттік шақтағы даму ересек адамның даму сатыларына сәйкес болады. Студенттік шақ жетілу мен кемелденудің арасындағы өтпелі кезең ретінде анықталып, екінші жасөспірім шақ немесе ерте ересектік шақ деп аталады. Егер әлеуметтік және жеке-дара тұлғалық таңдау, иденфикация өзін-өзі анықтау міндеттерін шеше алмаса онда жасөспірімде сәйкестік дәлме-дәл қалыптаса алмайды.

Бұл жағдайда жасөспірімнің дамуы мынадай төрт бағытта болады:

- 1) психологиялық жақындықтан шеттеп қалу тығыз тұлғааралық қатынастарға бара алмай қашқалақтау;
- 2) уақытты сезіне алмау, өмірге жоспар құра алмау, есею мен өзгерістерден қорқу;
- 3) өнімді іс-әрекетке деген, шығармашылыққа деген қабілеттердің өшуі, ішкі ресурстарды ұтымды қолдана алмау, маңызды іс-әрекетке зейінді шоғырландыра алмау;
- 4) жағымсыз сәйкестіктің қалыптасуы өзін-өзі анықтаудан бас тарту, жағымсыз бейнелерді тандап соларға еліктеу [4].

Жоғары оқу орнының тұлғаның психикалық дамуына, жетілуіне ықпалы зор болады. Жоғары мектептегі кәсіби білім беру жағдайы жайлы болса, студенттердің психикалық әлеміні барлық қырлары дамиды. Басқаша айтқанда, студенттік шақ адамның жалпы психикалық дамуы жағынан қарқынды әлеуметтену, жоғары

психикалық қызметтің дамуы, зияткерліктің барлық түрлерінің жоталану кезеңі болып табылады. Жоғары мектептегі оқу әрекетінің табысты болуы үшін студенттердің жалпы зияткерлік деңгейі жоғары болуы керек. Нақты айтқанда студенттердің қабылдауы, түсінуі, ес процесі, ойлауы, зейіні, эрудициясы, танымдық қызығушылығының кеңдігі, логикалық операциялардың белгілі бір түрлерін меңгеруі жоғары деңгеймен анықталуы тиіс.

Сонымен қатар, студенттік шақта ырықты және үйреншікті зейін түрлері барынша жоғары деңгейде дамиды. Сонымен қатар жасөспірім кезеңінде эмоциялық әсерленгіштік басым болатыны белгілі. Осыған байланысты мазасыздық, көңіл-күйдің тұрақсыздығы, күйгелектік сияқты эмоция формалары студенттердің тіршілігіне, оқу кәсіби іс-әрекетіне, қатым-қатынас саласына әсерін тигізеді. Бірақ курстан курсқа жоғарылаған сайын студенттердің эмоциялық саласында тұрақтану байқала бастайды. Жоғары оқу орындағы білім беру жүйесіндегі талаптар студенттерден ерік-жігердің дамуын қажет етеді. Студенттік кезеңде қарқынды дамып, бекітін субъектілік қасиеттерге мыналар жатады, мақсаткерлік, шешім қабылдай алу, табандылық, дербестік, бастамашылық т.с.с.

К.Д.Ушинский студенттік шақты шешімді аса батылдықпен қабылдай алатын шақ деп санаған. Сонымен қатар В.Т.Лисовский 19-20 жасты белгілі бір адамдар үшін, іс-әрекет үшін, өз табысы үшін қатерге риясыз бел байлау және жан тәнімен толық берілетін шақ деп санайды. Психология ғылымдарындағы 1 курс студенттерінің бейімделу формалары былайша анықталады:

1. жаңа ортаға бейімделу;
2. ЖОО-ндағы оқу мазмұнына бейімделу;
3. қоғамдық бейімделу;
4. дидактикалық бейімделу [5].

В.Т.Лисовский пікірі бойынша өнер сүйгіш студенттердің әдебиет пен өнерге қызығушылығының ерекше болатынын және оның оқуының жақсы, бірақ, ғылыми-зерттеу жұмыстарына сирек қатысады эстетикалық талғамы жоғары, ой-өрісі кең, әдебиет пен өнер салаларына қатысты эрудицияға бай студент сипатталады.

Жоғары мектепте психологиялық қызметті ұйымдастырып, жүзеге асыру әсіресе, қазіргі кезде өзекті мәселе болып табылады. Себебі, қазіргі кезде студенттер бірқатар әлеуметтік психологиялық қиыншылықтарға кездеседі.

Студенттерді психологиялық дамыту үшін ең маңызды техникаға табандылық көрсете білуге жаттықтыру жатады. Соның нәтижесінде студенттер дәрменсіздік, жасықтық сияқты өмірде көп мәселеге себепші болатын жағымсыз қасиеттерден арыла алады.

Студенттерге кеңес беру кезінде кенеттен көрініс беретін, ерекше бір міндеттерді, мәселелерді шешу үшін қолдануға болатын әдістер мен техникалардың маңызы зор. Бұл әдістер мен техникалар қатарын көбінесе мыналар құрайды:

1. студент позициясын өзгертуге және түзетуге бағытталған әртүрлі сұрақтар;

2. студентке нені және қалай істеу керектігі көрсетілетін үй тапсырмалары;
3. студенттің қандай да бір шешім қабылдауына мүмкіндік беретін пікірталастар және т.б.

Студенттердің оқу-танымдық және оқу-кәсіби іс-әрекетте, өзіндік даму процесінде нәтиже болу үшін олардың субъектілік пен психологиялық даярлығы жоғары деңгейде болуы керек.

Студенттің оқу әрекетін өзін-өзі дамытуға, өзін-өзі өзгертуге бағытталған мақсат бағдарлы әрекеті деп те анықтауға болады. Оқу әрекетінің арқасында студенттерде ойлаудың логикалық, теориялық деңгейі кәсіби даярлық, тұлғалық қасиеттері дамиды. Басқаша айтқанда, оқытушының психологиялық, педагогикалық ықпал етуі мен жағдай жасауына байланысты оқу әрекеті студенттердің когнитивтік, тұлғалық және аффектілік дамуы қамтамасыз етеді. Тек білім берудің белгілі бір жүйесінде, оқу әрекетінің барысында ғана адам білімді, икемділік пен дағдыны меңгермейді. Тұлғаның өз бетінше кітап оқуы, телерадио хабарларын тыңдауы, фильмдерді көріп, театрға баруы, айналасындағы адамдармен әңгіме сұхбат құруы, ойын және еңбек іс-әрекеттері оның білімді, икемділік пен дағдыны меңгеруін қамтамасыз ете алады. Оқу әрекеті арқылы білім алушылардың білімді, икемділік пен дағдыны меңгеруінде өзіндік ерекшеліктер бар. Білім алушылардың іс-әрекетіне байланысты олардың психикалық қасиеттері мен мінез-құлық, жүріс-тұрысы өзгереді. Студенттер қандай да бір заттар мен құбылыстарды зерттеу, талдау, үлгілеу, абстракциялық сияқты танымдық іс-әрекеттер арқылы ерекше оқу тапсырмаларын орындап, оқу міндеттерін шешеді. Оқу әрекетінің мотивтері студенттердің оқу материалына, оқу пәніне және өздері таңдаған мамандыққа қызығушылығын, ұмтылысын бейнелейді. Білім алушылар алдымен оқу әрекетінің түрлерін, оқу операцияларын меңгеруі тиіс. Білім алушылардың өз бетінше оқуы алғашқы сабақтан бастап, бір-бірін және өзін-өзі бақылау элементтерінен басталғаны тиімді деп саналады. Студенттік кезеңдегі оқу әрекеті зерттеушілік сипатпен ерекшеленеді. Теориялық білімді меңгеру студенттердің өз бетінше жеке-дара немесе топтық зерттеулерді жобалауында, жүзеге асыруына және нәтиже алуына негіз болады. Студенттердің зерттеу жұмыстарына байланысты оқу әрекеттері ғылыми ұғымдарды нақтылауға оқу әрекеттері ғылыми ұғымдарды нақтылауға оқу әрекетін жетілдіруге, рухани құндылықтарды терең түсінуге, кәсіби тұрғыдан білім алып, дамуға қажетті шарт болып табылады. Мұндай зерттеушілік сипатпен анықталатын студенттік кезеңдегі оқу әрекеті жастардың логикалық ойлауы мен рефлексиялық қабілетін дамытады. Сондықтан студенттердің оқу әрекеті психология ғылымдарында оқу танымдық іс-әрекет ретінде анықталады. Студенттердің оқу әрекетінің екі деңгейін көрсету.

- 1) Өнімді (продуктивті) студент жаңа жағдайатта оқу міндетін қойып, өз бетінше шеше алады, оқу тәсілдерінің жаңа, стандартты түрлерін тауып, қолдана алады.

- 2) репродуктивті студент оқу міндетін нұсқауға, үлгіге қарап орындайды,

жаңа жағдаяттарда байқау және қателесу жолымен жүреді және типтік оқу тәсілдерін қолданады [6].

Қай қоғамда болмасын, ең басты құндылық адам мен оның өмірі. Еңбек белсенділігі жоғары, дені сау ұлты бар мемлекеттің болашағы да зор саналады.

Оқыту – жас ұрпаққа мәдени тәжірибені жеткізетін педагогтың қызметі болса, ал оқу осы мәдени тәжірибені қабылдайтын білім алушының іс-әрекеті. Олай болса, оқу білім алушының мәдени тәжірибені игеруге бағытталған іс-әрекеті. Оқу әрекеті студенттердің диалог пен пікірсайысы арқылы теориялық білімді, дағды мен біліктерді меңгеруге бағытталған іс-әрекеттің бірі. Оқу әрекеті білім алушының қоғамдық тарихи тәжірибені меңгеруі, мәдениетті игеруі болып табылады. Ал, қоғамдық тарихи тәжірибеге мәдениетке тек білім емес, сондай-ақ қоғамда орныққан құрылымдар, нормалар, әлеуметтік маңызы жоғары бағдарлар қамтылады. Олай болса, оқу әрекеті білім алушылардың психологиялық қасиеттеріне және жас ерекшеліктеріне байланысты танымдық қабілеттерді дамытуға, негізгі психологиялық жаңа құрылымдарды түзуге бағытталған белсенділік формасы болып табылады. Студенттің оқу әрекетінің мақсаты танымдық қабілетті дамыту, сыртқы әлем, өзі және болашақ мамандығы жайлы ақпараттарды жинақтауы мен қайтадан өңдеу болып табылады. Оқу әрекетінің маңызын оның нәтижесі анықтайды. Жоғары оқу орнындағы студенттің оқу әрекетінің нәтижесі оның білімі, икемділіктері, дағдылары, құндылықтары жүйесі және жалпы дамуы арқылы танылады. Сонымен қатар жоғары оқу орындарында білім алатын әр студент өзін жоғары оқу орнының қабырғасында тұлға ретінде қалыптастырады және өзіне психологиялық тұрғыда мол тәжірибе жинақтайды. Сондықтан да жоғары оқу орнының болашаққа сеніммен қарайтын тәжірибелі маман қалыптастырудағы үлесі зор.

Әдебиеттер тізімі:

1. Ж.К. Аубакирова, А.З. Тенкебаева. Психодиагностика негіздері. Оқу-әдістемелік құрал, 2016.
2. Педагогическая энциклопедия. \ М: Советская энциклопедия, 1966.
3. Ж.К. Аубакирова, А.З. Тенкебаева. Психодиагностика негіздері. Оқу-әдістемелік құрал: – Астана, 2016.
4. Нағымжанова Қ.М Университет студенттерінің педагогикалық креативтілігін инновациялық білім беру ортасында қалыптастырудың ғылыми негіздері, п.ғ.д. дис. авторефераты: жалпы педагогика, педагогика және білім беру тарихы, этнопедагогика. 2010.
5. Кузин В.С. Психология. Учебник. 2-е ид. М.: Высшая школа, 1982.
6. В.Лихачев. Педагогика. Курс лекций. Учебная пособия для студентов пед.учебная заведения и слушателей ИФК. – М.: Прометей, 1992.

CONTENT

PLENARY SESSION	12
1.Mihaly Vetró – Art director of the Folk Art and Craft School of Nadudvar (Hungary) <i>«Celestial Steeds – The message of Scythian felts»</i>	12
<i>«Flower of the light. Light-written symbols on ancient textiles»</i>	16
2.Sultanova R.R. – Candidate in art-history sciences, Head of the Department “Fine arts and Decorative-applied arts” at the Institute of Language, Literature and Arts named after G. Ibragimov at the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, Chairman of the Tatarstan`s Association of Art-critics <i>«Trends in the development of modern scenography of the Tatar theater (a search for entertainment on example of the Galiaskar Kamal Tatar Academic Theatre)»</i>	20
3.Bektasova J.T. – Associate Professor of the Department «History of Kazakhstan and Humanities» of Kazakh National University of Arts, Candidate of philological sciences <i>«About H.Husainov’s Article “Revolution and the Birth of a Theatrical Art”</i>	26
4.Shaimerdenova S.K. – Candidate of philosophical sciences, Associate Professor, KazNUA, Astana, Kazakhstan <i>«Financing of culture in Europe»</i>	32
5.Kusbakova G.Zh. – Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of «Musicology and Composition» of the Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan) <i>«Synthesis of art in the creativity of an ethno-folklore group «Turan»</i>	37
6.Bektas Armat Shakirovich – senior teacher of the Department of «Painting and Sculpture» of the Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan) <i>«Basis of visualization of national ideas»</i>	45
7.Mukhametzhannov B.A. – Professor, Head of Department “Fine-arts and Sculpture” of Kazakh National University of Arts <i>«Creative works of a sculptor, jeweler and artist of cinema – Dashy Namdakov»</i>	52
8.Taukel S.T. – The honored worker of Kazakhstan, professor of the department «Cinema and TV» of the Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan) <i>«Visual solution of the movie»</i>	56
9.Asylkhanov E.S. – professor of arts Academician National Academy of Design of Russia (Astana, Kazakhstan) <i>«Theory and Practice in Oscar Schlemmer»</i>	61

10. Makulbekov S. – Honored Worker of culture, Honored Worker of Education, Professor of the Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)
«Varieties of Puppets in the Puppet Theater»65

SECTION 1

THE THEATER AND CONTEMPORARY SCENOGRAPHY69

1. Baltaev S. – Associate Professor of the Department «Scenography and Decorative Arts» of Kazakh National University of Arts
«A scenographer about scenography»69

2. Zykov A.I. – a candidate in art-history sciences, Head of the Department «Special Disciplines» at the Theater Institute, Associate Professor at Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov
«A phenomenon of a” “director-choreographer specialization appearance»71

3. Soltanbayeva G.Sh. – Candidate of Technical Sciences, Professor (Israel)
«The power of feelings is the key to the understanding of a man through art (a special Israeli theater)»76

4. Omarova Zh.N. Master of Arts in Art-History, Senior Lecturer of KazNUA, Department of «Scenography and Decorative Arts»
«Scenography in a Modern Theater»79

5. Kumargalieva N.T. – Kazakh National Academy of Arts named after T.Zhurgenov, Eskendirov N.R. Associate Professor of the Kazakh National University of Arts, PhD
«Contribution of Kazakh comedians to theatrical art at the beginning of XX century»83

6. Kartashova T.V. – Head of the Department «Theory of Music and Composition» at Saratov State Conservatory named after LV. Sobinov, PhD in art-history, Professor Antipova V.Yu. – intern at the *Indonesian Institute of the Arts* Yogyakarta (Institut Seni Indonesia Yogyakarta, ISI Yogyakarta)
«On influence of Indian Civilization on Formation of Traditional Theater of Indonesia»90

7. Mukhtarova Gaini – *The head of department of «Scenography and decorative art»,* candidate of philosophical sciences (Astana, Kazakhstan)
«The Japanese themes on the Kazakh stage»94

SECTION 2

DEVELOPMENT OF DESIGN AND MEDIAART102

1. Shamukhitdinova Dr., Institute of Arts and Material Culture TU Dortmund

Universität Germany	
<i>«Artistic rolled fabrics through the prism of digitalization»</i>	102
2. Baurzhan Sagiyev – the lecturer of department «Scenography and decorative art» of Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)	
<i>«Film, Representation and Gender»</i>	107
3. Nurtas N. Research supervisor – Candidate in Art-history sciences. Member of the Union of Cinematographers of the Republic of Kazakhstan M.N. Rahmankyzy	
<i>«Professional language mastership of live TV presenters»</i>	111
4. Beck B. Candidate of technical sciences, Associate Professor of the Department of Pedagogical Sciences, Assistant Professor at Advanced Studies Department of Industrial Design and Fashion Industry, Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Member of the Union of Designers (Russia),	
<i>«Historical references of modern accessory shaping (XXI century)»</i>	116
5. Beck N.V., Platunova I.A. – Professor, Doctor of Technical Sciences, Advanced Studies Department of Industrial Design and Fashion Industry, Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts	
<i>«Mental Characteristics in Design of Accessories for Girls»</i>	120
6. Nakhanova B.U., Member of Union of Artists of Kazakhstan, the docent of Department of «Scenography and Decorative Arts» of Kazakh National University of Arts	
<i>«Bionics – a source for new ideas for spatially extensive structures»</i>	126
7. Abdalimova Zh.S. – Postgraduate student at Altai State University, Mergaliev D.M. – Candidate in Art History, Pavlodar State University named after S.Toraigyrov	
<i>«A folk ornament in modern Kazakhstani art»</i>	136
8. Smailova U.U. – the lecturer of Department of Design of Almaty Technology University. Nurzhasarova M.A. – doctor of technology science, professor	
<i>«A research on basic compositional elements of the Kazakh ornament»</i>	140
9. Taishikova D.I. – Second-year master of the specialty «Scenography» specialization «Fashion design» Kazakh National University of Arts. The scientific adviser is Candidate of Philosophy, associate professor of K Kazakh National University of Arts – Mukhtarova G.S. (Astana, Kazakhstan)	
<i>«Problems and prospects of developingt of the Fashion Industry of Kazkhstan un the system of creative industries»</i>	143
10. Dautova Dana Serikovna – Master of second course of specialty «Scenography» of the specialization «Fashion design» of the Kazakh National University of Arts. Scientific adviser: associate professor of the department «Scenography and decorative	

art» of Kazakh National University of Arts – Yussupova A.K. (Astana, Kazakhstan)
«Embroidery in the work of modern Kazakhstan fashion designers»148

SECTION 3

MODERN FINE ART AND DECORATIVE-APPLIED ART153

1.Kasteeva D.M. – The Lecturer of college of Kazakh National University of Arts
«The legacy of the artist Mukhit Kalimov»153

2.Aliyeva Aida is a master student in a specialization «Fine-arts». Research supervisor – Associate Professor, Dean of the Faculty of Humanities, Zhukenova Zh.D.
«Theatrical images on pictorial canvases»157

3.Sydygaliev D.S. Associate Professor, Associate Professor of the Department «Architecture and Design», Candidate of pedagogical sciences, Sydygali D.D. – student of the Kazakh National University of Arts, Mahmetov D. – student, Astana
«Inspired to reach new summits – the legacy of art»160

4.Raimbergenov A.I. – Candidate of Art History of the Russian Federation, Senior Lecturer of Aktubinsk Regional State University named after K.Zhubanov (Aktobe, Kazakhstan)
«Art life of Aktobe city of the Republic of Kazakhstan»163

5. Raimbergenov A.I. – Candidate of Art Studies of the Russian Federation, Senior Lecturer Aktobe State Regional University named after K.Zhubanov (Aktobe, Kazakhstan)
«The artist and the teacher S.V. Kukurusa – the return of the name»166

6.Popandopulo M. P. – Associate Professor, Pavlodar State University named after S. Toraigyrov, Senior Lecturer of the Department «Performing Arts» Pavlodar State University named after S. Toraigyrov, Pavlodar
«Bibin Alexander Ivanovich – one of the leading Kazakhstan`s masters of fine arts»170

SECTION 4

INNOVATION IN THE TRAINING OF PROFESSIONALS IN THE FIELD OF ART173

1.Alekseenko E.V., Antonova Y.N. – Candidate of Pedagogical Sciences, Orel State University «Formation of creativity in pedagogical university graduates as a condition for the preparation for a productive artistic and creative activity in the professional sphere»
«Formation of creative activity of the graduate Pedagogical University as a condition of preparation for productive artistic and creative activity in the

<i>professional field»</i>	173
2.Izhanov B.I. – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Painting and Sculpture of the Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)	
<i>«Spiritual and cultural values of the Kazakhs in the educational space of the Republic of Kazakhstan»</i>	182
3.Achilov I.Sh. – Professor of art history, honored worker of education of Kazakhstan, member of the Union of artists of the USSR and Kazakhstan, Professor of the Department «Painting and sculpture» of the Kazakh national University of arts (Astana, Kazakhstan)	
<i>«Modern style trends and practical innovations in the teaching of different types of painting in master»</i>	185
4.Sydygaliev D.S. – Kazakh Agro-technical University named after S.Seifullin, Department of “Architecture and Design “Associate Professor, Candidate of pedagogical sciences, Member of Union of Artists of Kazakhstan	
<i>«Teaching of architecture»</i>	191
5.Makhanbetzhanova G.M. Lecturer of college of Kazakh National University of Arts, leading specialists in art field, Member of the Union of Designers of Kazakhstan, Member of International Union of Artists	
<i>«Formation of Watercolor school at Kazakh National University of Arts»</i>	196
6.Sydygaliev D.S. – Kazakh Agro-technical University named after S.Seifullin, Department of “Architecture and Design “Associate Professor, Candidate of pedagogical sciences, Member of Union of Artists of Kazakhstan	
<i>«The importance of educational setting in the teaching of disciplines of painting»</i>	202
7.Samarkanova F.S. – Senior Lecturer of the Department «Scenography and Decorative Arts» of the Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)	
<i>«Preservation of traditions through the study of disciplines of arts and crafts in schools of higher education»</i>	207
8.Musalimov A.Zh. – Senior Lecturer of the Department “Fine-arts and Sculpture” of KazNUA, Member of the Union of Artists of the Republic of Kazakhstan, Astana	
<i>«Aesthetic attitude to the world around us»</i>	211
9.Primbayev Sh.I., Docent at KazNUA, Department of «Fine Arts and Sculpture” Didar Sh.T., Imangaliyeva G.A. Senior lecturers at Kazakh Economy, Finance and International Trade University	
<i>«Influence of high schools on psychological formation of a personality»</i>	216

Подписано в печать 03.04.2018 г. Формат бумаги 60x84 1/8
Усл.печ.л. 28. Тираж 45 экз. Заказ № 208
Отпечатано в Редакционно-издательском отделе
КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ